

Wypukłe lustra i Ameryka z tektury

Fotografie Lee Friedlandera

TOMASZ SZERSZEŃ



Parmigianino (1503-1540), *Autoportret w wypukłym lustrze*

1.

Autoportret w wypukłym lustrze Johna Ashbery'ego – komentarz poety do obrazu Parmigianina (1524) – rzuca zaskakujące światło na fotografie Lee Friedlandera. Z konieczności przytaczam zaledwie fragmenty:

*Jak u Parmigianina, prawa ręka
Większa niż głowa, wypchnięta na patrzącego
I miękko odchylona, jakby chciała osłonić
To, co zapowiada. Okno w ramach z ołowiu, stare belki
stropu,
Futro, marszczony muślin, pierścione z koralem stopiony
Z gestem dającym wsparcie twarzy, która
Napływa i cofa się jak ręka,
Tyle że nie udziela się. Skazano ją na
Odosobnienie. Vasari mówi: „Któregoś dnia Francesco zaczął
Malować własny portret, przeglądając się w tym celu
W wypukłym lustrze, jakich używają golarze...*

WYPUKŁE LUSTRA I AMERYKA Z TEKSTURY

*Zlecił zatem cieśli utoczyć kulę z drewna, i
Podzieliwszy ją na dwoje, doprowadziwszy do rozmiarów
lustra, jął
Z wielkim kunsztem kopiować wszystko, co ujrzał w
z zwierciadle,
zwłaszcza swoje odbicie, którego portret
Jest odbiciem kolejnym.
Zwierciadło postanowiło odbić tylko to, co ujrzał,
Co jego celom wystarczyło*

(...)

Powierzchnia

*Lustra jest wypukła, więc dystans znacznie
Rośnie; to znaczy rośnie dość, aby wykazać
Że dusza jest niewolnicą, traktowaną po ludzku, trzymaną
W stanie zawieszenia, niezdolną się wysunąć dalej
Niż do miejsca, skąd twój wzrok rozcina obraz.*

(...)

Chciałoby się wysunąć rękę

Poza kulę, ale jej kształt,

I to, co ją unosi, nie pozwala.

Na pewno właśnie dlatego, a nie przez odruch

Żeby coś, ręka przytłacza swą wielkością

Gdy cofa się nieznacznie. Nie sposób tak ją

Skonstruować, ażeby była płaska jak fragment muru:

Musi się włączyć do okręgu,

Wrócić do ciała, którego się wydaje

Tak niewiarygodną częśćią

(...)

Lecz twoje oczy głoszą

Że wszystko jest powierzchnią: powierzchnią to, co

widzieć,

A nic nie może istnieć, poza tym, co widzieć.

(...)

I tak jak nie ma słów, żeby określić powierzchnię, to znaczy

Słów, co powiedziałyby, czym jest naprawdę, że nie jest

Czymś zewnętrznym, ale widzialnym sednem (...) ¹

2.

Chcę opisać zdjęcie Friedlandera. Nie potrafię. W sukurs idzie mi William S. Burroughs: *Przejdźmy ulicą, a następnie przenieśmy to, co przed chwilą zobaczyliśmy, na płótno. A zobaczyliśmy pół osoby przeciętej na dwoje przez samochód, kawałki znaków drogowych i reklam, odbłaski szyb wystawowych – montaż fragmentów...* ²

Fotografie te są w istocie paradoksalne, trudne do sklasyfikowania i do wyrażenia za pomocą słów (najbliższy temu jest Ashbery, gdy pisze o Parmigianinie, oraz właśnie Burroughs, gdy kreśli podstawy swej metody pisarskiej zwanej cut-up). Fakt, że słowa do nich nie przystają, jest być może dowodem na prawdzi-

wość tezy Barthes'a, że fotografia jest znakiem zepsutym, że „jest jak zsiadłe mleko”. Również Friedlander jest na bakier ze słowami. Zawiesza komentarz, wycofuje się, milczy. Gdy mówi, wywołuje konsternację. John Szarkowski³ wspomina sytuację, gdy Friedlander, poproszony o skomentowanie swych zdjęć, monotonnym głosem zaczął po prostu wyliczać nazwy miejsc, w których zostały zrobione: *Memphis... New City... Phoenix... Cambridge... Jackson Hole... Syracuse...*⁴

Podobną konsternację potrafią wzbudzić jego zdjęcia – choćby te ostatnie. To krajobrazy. Jednak zamiast otwartych amerykańskich przestrzeni widzimy na nich gęszcz splecionych gałęzi i krzewów, które zajmują całą przestrzeń kadru, „zasłaniając” nam widok... Podobnie jest na wcześniejszych seriach zdjęć, gdzie jednym z głównych, powtarzających się motywów jest odbicie w szybie. Szybie, na której centralnym, niepokojącym elementem jest rysa. Motyw iście manieryczny, wybijający widza z rutyny, mącący klarowny ogląd rzeczywistości obrazu. Prace Friedlandera idą bowiem wbrew potocznemu wyobrażeniu fotografii jako przezroczystego okna. A może są one po prostu błędem widzenia lub specyficznym rodzajem złudzenia optycznego, któremu ulega oglądający (podobnym do wrażenia, jakie musiał wywoływać słynny autoportret Parmigianina wśród jego współczesnych)?

3.

Punktem zwrotnym w karierze Friedlandera był rok 1967 i wystawa *New Documents* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Prezentowała ona prace trzech fotografów: również Diane Arbus i Gary'ego Winogranda. Pokaz zorganizował John Szarkowski, wówczas nowy kurator działu fotografii⁵. Wystawa była wielkim sukcesem, jednak zdjęcia Friedlandera zostały zaszufladkowane jako „dokument”, wpisane w tradycję subiektywnego reportażu o Ameryce.

Czym w rzeczywistości są te fotografie? Kim jest Lee Friedlander? Niektórzy chcą go widzieć jako czołowego przedstawiciela „fotografii ulicznej”, inni widzą w nim fotografa, który otarł się o pop-art (rzeczywiście, przyjaźnił się i współpracował z Jimem Dinem – zrealizowali nawet w 1969 wspólny projekt malarsko-fotograficzny *Photographs&Etchings*). Jego nazwisko pojawia się czasem nawet w kontekście konceptualizmu (cykle *American Monument* i *Self-portraits*). Tymczasem Friedlander po prostu fotografuje. Nie bez powodu w jego twórczości nieustannie powracają obrazy ludzi wykonujących zdjęcia, fotografów przy pracy, fotograficznych rekwizytów. To wielka apoteoza fotografii i fotografowania. Zараzem apoteoza świata, który został już dokładnie sfotografowany i który bez fotografii istnieć nie może.

4.

Nachylony, wypięty mężczyzna fotografuje drewnianą tabliczkę z napisem „Dead End”. W tle amerykańska prowincja: polna droga, bezlistne drzewa, gęszcz krzaków. Jest również skrzynka na listy (U.S. Mail) i fragment drewnianego domu. Zwykle zdjęcie zwykłej (nudnej) Ameryki. Nie byłoby w nim nic interesującego, gdyby nie fakt, że fotografujący starszy pan to Walker Evans – legendarny dokumentalista amerykańskiej prowincji, zaś tabliczka z napisem „Dead End” znalazła się na bodajże najbardziej znanym zdjęciu z jego serii *Polaroids*. Zdjęcie to zostało wykonane niedługo przed śmiercią Evansa.



Fot. Lee Friedlander, *Western Canada* (1974)

Friedlander to „fotograf fotografów” (nawet jeżeli zdjęć o podobnej historii nie znajdziemy wiele). Ten rodzaj meta-komentarza ma daleko idące konsekwencje: pełno w tych fotografiach ram, szyb, cieni, odbić, luster.

5.

Problem, który interesuje Friedlandera, jest jednak o wiele szerszy. To, ogólnie mówiąc, wszechobecność obrazów: zjawisko, które można również określić terminem „wizualnej nad-reprezentacji”. Odbicia w szybach sklepowych, lustra, billboardy, plakaty – wszystkie one powielają człowieka, nadają rzeczywistości charakter złudzenia. Niektórzy współcześni filozofowie i kulturoznawcy (choćby Mike Featherstone), podążając za diagnozami Waltera Benjamina, stoją na stanowisku, że to rzeczywistość sama układa się w obraz, zyskuje cechy obrazu.

Obrazy uwodzą. Blisko pół wieku wcześniej Franz Hessel opisywał fascynującą, kuszący charakter berlińskich ulic, podkreślając swoiste odwrócenie relacji: *widzimy tylko to, co na nas patrzy*⁶. W podobnym duchu wypowiadał się, tym razem już o samej fotografii, Jean Baudrillard. *Zamierzacie sfotografować pewną sytuację – ale w rzeczywistości to ona chce być sfotografowana*⁷. Rozpoznania te nadają prymat uwodzicielskiej rzeczywistości⁸. Rzeczywistości, która „chce”, która „musi” być sfotografowana. Z tej perspektywy nie istnieje inny sposób mówienia o zdjęciach niż ten Friedlandera: *Memphis... New City... Phoenix... Cambridge... Jackson Hole... Syracuse...*

Obraz staje się sobą, gdy zyskuje ramę. Istnieje jeszcze inny, osobny przypadek: gdy sfotografowana rzeczywistość już tę ramę posiada, składa się z gotowych obrazów. Friedlander jest jednym z pierwszych fotografów, który zwraca uwagę na ten problem (choćby w projekcie *Letters from the People*). Friedlandera interesuje „obraz obrazu”.

6.

W istocie zdjęcia Friedlandera są „puste” – nie zawierają nic więcej ponad to, co widzimy. Nie odsyłają do niczego, są pozbawione „głębi”, naddatków sensu. Nie ma w nich nic socjologicznego (choć uparte oko dostrzeże tu oczywiście obraz prowincjonalnej Ameryki – krytycy amerykańscy, podążając przez wiele lat uparcie tą drogą, określili jego twórczość mianem pejzażu socjologicznego), żadnej polityki (myli się ten, kto czyta te zdjęcia jako zagorzałą krytykę Ameryki i Amerykanów – ich stylu życia, ich architektury, ich uśmiechów), żadnej psychologii. Postaci portretowane przez Friedlandera są jak wycięte z tektury. Ich twarze, gesty nie mówią nic ponad to, co widzimy. Czysty uśmiech, apologia zmarszczek. I tyle. Efekt „płaskości” występuje na wielu poziomach: użycie flesza w cyklu *Gatherings* (ludzie sfotografowani na przyjęciach) znosi jakąkolwiek hierarchię. Widzimy obraz jako jednorodną płaszczyznę, nie możemy przeniknąć poza to, co widzialne (dowód na nieprzejrzystość rzeczy). Ale „płaska” jest również twarz Friedlandera na autoportrecie, „płaskie” (bez życia?) są inne portretowane postaci. Podobnie na zdjęciach prowincjonalnej architektury amerykańskiej: widzimy fasady, za którymi nic się nie kryje. Widzimy „płaskie” domy. Friedlander lubuje się w fakturach, przestrzeni większości zdjęć buduje w sposób jednorodny⁹. Taki sposób organizacji przestrzeni obrazu przywodzi na myśl ikony prawosławne. Na najbardziej podstawowym poziomie ikona jest traktowana jako „brama do nie-

widzialnego” miejsc transcendencji Zdjęcia Friedlandera dotykają bodajże najważniejszego problemu fotografii. To nierozstrzygnięte pytanie dotyczące ontologii obrazu: czy w zdjęciu jest coś jeszcze poza tym, co widzimy? Wydawać by się mogło, że – jak pisze Susan Sontag – *pojawienie się fotografii doprowadza do deplatonizacji naszego rozumienia świata*¹⁰. Tymczasem od ponad 150 lat wielu fotografów (i teoretyków) postulowało swoistą metafizykę obrazu, istnienie czegoś więcej (co jest poza kadrem, wewnątrz kadru) niż to, co widzimy. To poszukiwanie istoty obrazu istnieje również, jak zauważa Sontag, na poziomie odbioru fotografii, bowiem *fotografia ujawnia nam powierzchnię zjawisk, pod którą nadal będziemy doszukiwać się ukrytej platońskiej istoty*¹¹. Zdjęcia Friedlandera są dowodem wymierzonym przeciwko wszelkiej metafizyce obrazu fotograficznego. Są pochwałą powierzchni.

7.

Trompe l'oeil to niezapisane puste znaki (...); opisują próżnię, nieobecność, brak wszelkiej hierarchii przedstawieniowej, porządkującej elementy obrazu – pisał Jean Baudrillard¹². Niektóre zdjęcia Friedlandera kojarzą się nieodparcie właśnie z malarskim *trompe l'oeil*, istnieją w sposób podobnie paradoksalny. Oczywiście specyfika fotografii czyni niemożliwym zastosowanie tej sztuczki malarskiej: zostajemy jednak wciągnięci w analogiczną grę spojrzeń, która niejednokrotnie wyznacza tu przestrzeń obrazu.

Niektóre późne fotografie Friedlandera przypominają obrazy hiperrealistyczne. Sfotografowane z wielką precyzją (aparatem wielkoformatowym) obiekty – domy, drzewa, fragmenty miejskiej ikonosfery – wyglądają jakby były namalowane (z fotografii). Te same bliki, zbliżenia – wszystkie sztuczki malarzy hiperrealistów zastosowane po to, by obraz bardziej przypominał fotografię, był bardziej „fotograficzny” niż ona sama (sztuczki niemalże niemożliwe...). U Friedlandera ulegamy innemu złudzeniu: fotografie bardziej hiperrealistyczne niż obrazy samych hiperrealistów. Można przez moment ulec wrażeniu, że autor *American Monument* fotografuje zaraz po wyjściu z galerii, po paru godzinach spędzonych na oglądaniu obrazów (obrazów szczególnych, bo malowanych ze zdjęć). Te fotografie działają niczym *trompe l'oeil*, który *atakuje nasz zmysł rzeczywistości (...). Odkrywa niewłaściwą czy odwrotną stronę rzeczy i podkopyuje pozorną faktyczność świata*¹³.

Widz patrzący na zdjęcia Friedlandera niczym na przezroczyste okno będzie miał wrażenie, że ulega złudzeniu optycznemu. Połączenie w przestrzeni jednej fotografii „właściwej” i „odwrotnej” strony rzeczy¹⁴ nasuwa pytanie o punkt zbiegu. Istotą malarskiego złudzenia jest odwrócenie widzenia: *Oko, zamiast kreować rozwiniętą przestrzeń, staje się wewnętrznym punktem zbiegania się linii prowadzących od przedmiotów*¹⁵.

Choć wyda się to paradoksalne, na niektórych fotografiach Friedlandera, niczym w *trompe l'oeil*, widzimy rzeczy w „odwróconej perspektywie”¹⁶.

8.

Dziś montaż odpowiada rzeczywistej percepcji znacznie lepiej niż malarstwo przedstawiające. Przejdźmy ulicą, a następnie przenieśmy to, co przed chwilą zobaczyliśmy, na płótno. A zobaczyliśmy pół osoby przeciętej na dwoje przez

samochód, kawałki znaków drogowych i reklam, odbłaski szyb wystawowych – montaż fragmentów. (...) Świadomość jest kolażem; życie jest kolażem. Ilekroć idziemy ulicą albo wyglądamy przez okno, strumień naszej świadomości bezustannie przecinają przypadkowe zdarzenia ¹⁷ – zauważa amerykański pisarz William S. Burroughs. Friedlander nie tworzy fotomontaży, nie jest fotograficznym bricoleurem. Dzieli jednak z Burroughsem to przeświadczenie o fragmentarycznym charakterze rzeczywistości, o świecie jako kolażu. To, że na jego zdjęciach widzimy *pół osoby przeciętej na dwoje przez samochód, kawałki znaków drogowych i reklam, odbłaski szyb wystawowych*, wynika nie tyle z dekonstruującego, fragmentaryzującego spojrzenia fotografa, ale przede wszystkim z faktu, że „taka jest rzeczywistość”. W tym sensie zarówno Friedlander, jak i Burroughs (sensem jego eksperymentów z narkotykami było zbliżenie się do rzeczywistości; dowodził on, że narkotyczne fragmentaryzujące widzenie paradoksalnie jest bliższe specyfice dzisiejszego świata) są „realistami”.

Metoda pisarska Burroughsa, zwana cut-up, polegała na zestawianiu nieprzystających słów, stwarzaniu im nowego kontekstu: *Później pocięliśmy Biblię, Szekspira, Rimbauda, własne teksty, wszystko, co było pod ręką. (...) Kiedy tnie się tekst i przedstawia słowa, pojawiają się nowe wyrazy. Słowa zmieniają znaczenie. (...) Pojawienie się nowych wyrazów i zmiana znaczenia należą do istoty kolażu...* ¹⁸. Eksperymenty te przeprowadzał również za pomocą innych mediów (tworzył nawet kolaże na papierze): *Sprawdziliśmy możliwości, jakie oferuje magnetofon: cięcia, zwolnione i przyspieszone obroty, odtwarzanie do tyłu, przesuwanie taśmy po kawałku, odtwarzanie kilku ścieżek naraz* ¹⁹.

Friedlander tnie rzeczywistość bardziej chirurgicznie niż Burroughs, silniej maskuje „szwy”. Dlatego do niektórych jego zdjęć bardziej przystaje wrażenie odtwarzania kilku ścieżek dźwiękowych naraz. Wystarczy zmienić „punkt widzenia”, by zobaczyć rzeczy z osobna i rozpoznać, co rzeczywiście zostało przedstawione. Można jednak również spojrzeć na to samo zdjęcie jak na całość. Ujrzymy wtedy wypukłe lustra i Amerykę z tektury.

9.

Autoportrety Friedlandera należą do najbardziej rozpoznawalnych spośród jego zdjęć. John Szarkowski wskazuje na niemożliwą do pomylenia tożsamość między obrazem i jego autorem: *If he was not Lee Friedlander he would not have been able to make these portraits. Lee Friedlander is the person who made these portraits. He is the person in the pictures* ²⁰. To dość przewrotne rozumowanie (przełożone na język polski traci swój specyficzny sens) odsłania ideę fotografa: to „Ja”, którego nie można pomylić. Zarazem „Ja” wyśmiane (czy możemy tu jeszcze mówić o jakiegokolwiek tożsamości przedstawionej osoby? Czy słowa Szarkowskiego – *Lee Friedlander is the person who made these portraits. He is the person in the pictures* – nie są jedynym dowodem na jej istnienie?). Tożsamość bez wnętrza, bez psychologii – czyste „zewnętrzne” sprowadzone do roli znaku rozpoznawczego. Signifiant bez signifié. Tekturowy obrys.

Osobowości Friedlandera i osób przez niego fotografowanych nie odsyłają do historycznych czy literackich charakterów, lecz są wytwarzane, skonstruowane w procesie fotografowania ²¹: to fotografia, która odsyła jedynie do fotografii. Być może właśnie w tym leży zasadniczy problem dotyczący pisania

i mówienia o autorze *Self-portraits*, problem, który tłumaczy owo nieprzystawanie słów.

10.

Oczy na fotografiach. Słynna książka Barthes'a²² zaczyna się od zdziwienia wywołanego swoistym spotkaniem z Hieronimem, bratem Napoleona: *Patrzę na oczy, które widziały Cesarza*. Charakterystycznym motywem niektórych autoportretów Friedlandera są oczy. Oczy bez wyrazu, puste. Oczy, z których nic nie można wyczytać – żadnej obecności, żadnej historii. Oczy niczym nieprzepuszczalna zasłona.

11.

Być może najbardziej charakterystyczną cechą tych zdjęć jest ich ironia. W latach 1971-1976 Friedlander zrealizował cykl *American Monument* – fotografował amerykańskie pomniki narodowe. Prawdziwe monumenty, ale również małe, lokalne symbole chwały, znaki tożsamości. Zestawione razem, okazują ogrom złego gustu – to antologia amerykańskiego kiczu. Daleko jednak Friedlanderowi do ośmieszania, daleko do krytyki politycznej. Interesuje go raczej charakteryzujące ironię rozdwojenie języka. Mówi więc poważnie o rzeczach błahych i *vice versa*.

Ironiczne są również inne jego fotografie. Akty Friedlandera to ciała kobiet pozbawione seksualności, groteskowo zdeformowane przez przedziwne pozy i szerokokątny obiektyw. „Nastrój” zostaje zniszczony za pomocą flesza. Podobnie w miejskich, „reportażowych” zdjęciach, gdzie nie ma żadnej dramaturgii. I jeszcze groteskowa, nadzwyczaj poważna twarz Friedlandera na niektórych autoportretach...

Jeszcze jedno zdjęcie. Zbity z desek płot, który „zasłania” większą część kadru („zasłony rzeczywistości” jako jeden z głównych motywów u Friedlandera) i na którym znajduje się dziurawa siatka. Na siatce cienie. Za płotem rozpościera się jakaś nieokreślona przestrzeń. Plac budowy? Opustoszały basen bez wody? A może jeszcze coś innego? Bez wątpienia przedmieścia Minneapolis – jedna z wielu rozpoczętych i nigdy nie skończonych budów na amerykańskiej prowincji... Tymczasem pod fotografią widnieje podpis: „Paris 1978”. Takie zdjęcie Paryża mógł zrobić tylko ironista. Albo ktoś... z wadą wzroku.

LEE FRIEDLANDER (ur. 1934) – fotograf amerykański. Od 1955 mieszka w Nowym Jorku. W drugiej połowie lat 50. fotografuje muzyków jazzowych na południu USA. W latach 60. zaczyna fotografować na ulicach wielkich miast amerykańskich. W tym okresie bierze udział w paru ważnych wystawach zbiorowych, m.in. *The Photographer's Eye* i *New Documents* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W 1969 roku wydaje wspólnie z Jimem Dinem książkę *Photographs & Etchings*, zaś w 1970 pojawia się pierwszy indywidualny album Friedlandera *Self-portraits*. W latach 70. realizuje cykle *Gatherings*, *American Monument*, *Flowers and Trees*, zaś w latach 80. m.in. *Factory Valleys* i *Portraits*. Inne albumy Friedlandera: *Nudes* (1991), *Letters from the People* (1993), *The Jazz People of New Orleans* (1992), *The Desert Seen* (1996), *The Little Screens* (2001), *At Work* (2002), *Staglieno* (2002), *Stems* (2003), *Architectural America* (2004). W 2005 roku zostaje uhonorowany prestiżową nagrodą Hasselblada („fotograficzny Nobel”). W tym samym roku nowojorskie Museum of Modern Art organizuje mu olbrzymią wystawę monograficzną. Towarzyszy jej blisko 500-stronicowy przekrojowy album *Friedlander*.

TOMASZ SZERSZEŃ

- ¹ J. Ashbery, *Autoportret w wypukłym lustrze*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 395-398.
- ² W. S. Burroughs, *Szkice*, „Literatura na Świecie” 2005, nr 7-8, s. 228.
- ³ Wieloletni kurator w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.
- ⁴ J. Szarkowski, *The Friedlander Self*, w: *Lee Friedlander Self-portrait*, New York 1998 (strony nienumerowane).
- ⁵ Program jego kadencji stał w opozycji do działań poprzedniego kuratora Edwarda Steichena, który wystawiał przede wszystkim amerykańską i francuską „fotografię artystyczną”. Szarkowski znacznie rozszerzył pole pokazywanej w MoMA fotografii – do najważniejszych wystaw dekady należał pokaz genialnych zdjęć francuskiego malarza i bon vivanta Jacques’a Henri Lartigue’a.
- ⁶ F. Hessel, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9, s. 238.
- ⁷ J. Baudrillard, *Car illusion Ne s’oppose pas à la réalité*, Paris 1998, s. 3 (tłum. aut.).
- ⁸ Zupełnie inaczej postrzega relację fotografia—rzeczywistość Susan Sontag. Używa ona bowiem często powracającej metafory fotografa jako łowcy, który zawłaszcza rzeczywistość.
- ⁹ Czy to dzięki użyciu lampy błyskowej, czy przez środki plastyczne – np. jednorodne oświetlenie, małe kontrasty etc. – lub przez odpowiedni dobór wycinka przedstawianej rzeczywistości.
- ¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 164.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 61.
- ¹³ Tamże, s. 65.
- ¹⁴ Możliwe do osiągnięcia np. przez przemieszanie fragmentów odbić i „realnego świata”, grę skalą fotografowanych przedmiotów.
- ¹⁵ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 65.
- ¹⁶ „Odwrócona perspektywa” to kluczowe pojęcie dla ikonografii prawosławnej.
- ¹⁷ W. S. Burroughs, dz. cyt., s. 228.
- ¹⁸ Tamże, s. 217.
- ¹⁹ Tamże, s. 218.
- ²⁰ J. Szarkowski, dz. cyt.
- ²¹ Tamże.
- ²² Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.



Fot. Lee Friedlander, *Autoportret*, Haverstraw (1966)