

PRZEKŁADY

GEOFFREY BATTCHEN

PAŁAJĄC PRAGNIENIEM. NARODZINY FOTOGRAFII

METODA

*Nic – żaden byt obecny i nie-zróżnicowany
– nie uprzeda różni i rozsunięcia¹.*

Książkę tę rozpoczęto krótkim omówieniem niektórych, niedawno powstałych anglo-amerykańskich opracowań dotyczących fotografii². Ich autorzy twierdzą, że znaczenia i wartości każdego zdjęcia są całkowicie określone przez kontekst – przez działania otaczającej je kultury, na której gruncie powstało. W pełni się tym działaniom podporządkowując, fotografia może potencjalnie przynależeć do każdej instytucji i dyscypliny, lecz nie do samej siebie. Krytycy ci wnioskujeją, że – ponieważ fotografia nie ma własnej indywidualnej tożsamości ani spójnej historii – „fotografia jako taka” jest niczym innym jak tylko zwodniczą fikcją. Tezę tę propagowano w późnych latach 70. i 80. XX wieku w ramach postmodernistycznego kontrdyskursu dla formalistycznej wizji fotografii, która wtedy – tak jak i dziś – zdominowała dyskusję na temat fotografii w muzeach sztuki i tekstach historycznych. Krytyka formalistyczna poszukuje najbardziej podstawowych cech fotografii jako medium i w ten sposób artykułuje istotową „fotograficzność” każdego zdjęcia.

¹ J. Derrida, *Semiologia i gramatologia. Rozmowa z Julią Kristevą*, w: idem, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 29.

² Poniższy tekst stanowi przekład ostatniego rozdziału pt. „Method” i zakończenia pt. „Epitaph” książki Geoffreya Batchena: G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA, 1997, s. 196–216. Tytuł przekładu, odpowiadający tytułowi całej książki, został nadany przez Redakcję. Tłumaczenia tego fragmentu dokonano za zgodą autora oraz wydawnictwa: © 1997 Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press – przyp. tłum.

Dlatego też, z perspektywy formalizmu, fotografia rzeczywiście ma wyjątkową, immanentną tożsamość – jest ową negowaną przez postmodernizm „fotografią jako taką”.

Wydaje się wobec tego, że te dwie perspektywy są diametralnie przeciwstawne. Jednak, jak sugerowałem wcześniej³, niektóre aspekty spojrzenia na kluczowe zagadnienie tożsamości fotografii są wspólne dla tych metodologii. Na przykład w obu podejściach początki owej tożsamości są związane z rozwojem historii (z jednej strony historii społecznej, z drugiej – historii sztuki). Co istotniejsze, łączy je założenie, że tożsamość fotografii można w istocie określić – że fotografia jest ostatecznie osadzona albo w granicach natury, albo kultury.

Pokazałem, że owo założenie stoi w sprzeczności z dyskursem dotyczącym tożsamości fotografii wytworzonym przez tych, którzy byli odpowiedzialni za jej narodziny. Opierając się na ich własnych spekulacjach i działaniach, można stwierdzić, że owi protofotografowie zdawali się nie mieć na myśli jakiegoś pojedynczego przedmiotu lub celu, który miałby stać się finalnym efektem ich eksperymentalnych przedsięwzięć; nie byli oni też w stanie z całą pewnością określić tożsamości tego, co stworzyli. Nie mogli zdecydować, czym jest fotografia ani jak wytwarza to, co wytwarza, wszyscy protofotografowie zaczęli sięgać po bardziej oswojone tropy – naturę, pejzaż, obrazy wytworzone przez kamerę obscurę [*camera images*], czas, podmiot spojrzenia. Jednak status każdego z tych tropów (oczywiście ściśle wzajemnie ze sobą powiązanych) we wczesnym wieku XIX sam był również niepewny. Żaden z nich nie miał stabilnej tożsamości. Nic dziwnego zatem, że z takim trudem przychodziło wynalazcom fotografii określenie miejsca swojej koncepcji.

Trudność ta powracała na poziomie języka. Jak widzieliśmy, owi eksperymentatorzy w dokonywanych przez siebie opisach fotografii starają się unikać wszelkiej jednoznacznej definicji, bez końca zwracają je ku samym sobie, stosując perwersyjną retorykę okrężnej negacji. Niepce nie mógł się zdecydować pomiędzy *physaute* (samą naturą) i *autophuse* (naturalną kopią) – to znaczy pomiędzy naturą i jej reprezentacją – jako stosowną nazwą dla swojego procesu. Daguerre dość paradoksalnie twierdził, że dagerotyp rysował naturę, jednocześnie pozwalając jej rysować samą siebie. Talbot w podobny sposób mówił o „sztuce”, która w jakiś sposób zarówno jest, jak i nie jest procesem rysowania. Niezadowolony z tego określenia, opisywał później fotografię jako próbę jednoczesnego uchwycenia wieczności i przemijalności w tym samym przedstawieniu, tak że czas staje się przestrzenią, a przestrzeń czasem. Innymi słowy, gdy postmoderniści i formalistycz-

³ Autor odnosi się tutaj i w kilku innych miejscach do poprzednich rozdziałów swojej książki – przyp. tłum.

ni komentatorzy chcą umiejscowić fotografię w ramie kultury lub natury, dyskurs protofotografów konsekwentnie zaburza taką binarną, leżącą u podstawy tych wyborów, logikę.

Postmoderniści i formaliści chcą skojarzyć fotografię z indywidualnym, generatywnym źródłem (z kulturą *albo* naturą, z kontekstem *albo* esencją, z zewnątrz *albo* wnętrzem). Tymczasem dyskurs protofotografów ukazuje ich wynalazek jako dyferencyjną ekonomię relacji, która całkowicie zaburza tak sformułowane kategorie. W rezultacie żaden z elementów owych par nie pozostaje autonomiczny ani wzajemnie przeciwstawny. Mimo że zarówno metafory kultury, jak i natury są wyraźnie obecne w myśleniu protofotografów, żadna z nich nie staje się „źródłem” procesu fotograficznego. Zamiast tego każda z nich zostaje zastosowana w dziwnie rozłącznej relacji wobec swojego przeciwieństwa, tak że fotografia (samo to słowo powtarza ów dylemat) staje się ruchem czegoś nieustannie skłóconego z sobą samym. Zatem zgodnie z opisami samych jej twórców, fotografia stanowi zestaw relacji, który nosi w sobie ślad immanentnej inności.

Ktoś mógłby powiedzieć, że niejednoznaczne sformułowania protofotografów stanowią po prostu rezultat ich ignorancji i naiwności, że pionierzy ci wahali się w opisach tego, czego nie rozumieli lub czego jeszcze w pełni nie byli w stanie doświadczyć. Miałoby to dowieść, że owe wahania skutkowały niezręcznością wyrazu zaznaczającą się zarówno w nieporadności ich języka, jak i „prymitywności” wytwarzanych przez nich obrazów. Wynalazcy fotografii po prostu nie wiedzieli, o czym mówili. Taka krytyka nie uznaje tego, co usiłowała wyjaśnić ta książka: że nie ma tu mowy ani o prymitywnej fotografii, ani prymitywnym języku. Protofotografowie podeszli do tożsamości fotografii z perspektywy tradycji filozofii przyrody, a swoje rozmaite wypowiedzi oraz obrazy formułowali jako filozoficzni myśliciele i doświadczeni artyści. Ktoś, kto uważa Talbota za naiwnego pisarza lub Bayarda za bezmyślnego twórcę obrazów, po prostu nie przyjrzał się ich pracy wystarczająco uważnie.

Dyskusja ta nie dotyczy jednak świadomości tego, co protofotografowie naprawdę mieli na myśli i co zamierzali. Dotyczy ona raczej możliwości, na którą zwrócili uwagę zarówno postmoderniści, jak i formaliści – możliwości odnalezienia ontologii tożsamości fotografii w konwulsjach jej własnej historii. Omówienie to koncentrowało się na historii początków fotografii, kluczowym tropie tej i każdej dyskusji o tożsamości. Stwierdziliśmy, że ekonomia obecna w słowach i obrazach protofotografów powielona zostaje w szerszym historycznym dyskursie na temat początków fotografii. Wszędzie tam, gdzie szukaliśmy, znajdowaliśmy owe początki uwikłane w perwersyjny ruch przemieszczenia i odwleczenia. Każdy postulowany przez historyków fotografii

fundacyjny element źródłowy – czasowy, autorski, konceptualny, tekstualny czy obrazowy – zależny był od innego, nieobecnego, ale rzekomo bardziej źródłowego momentu.

FOTOGRAFIA I RÓŻNIA

Nic dziwnego, że Jacques Derrida opisuje wszystkie tego typu momenty *jako* moment, dynamikę, której ruch nieuchronnie odbywa się w ramach, w kierunku i wokół własnego centrum. Jak zauważa, u źródła zawsze jest różnica – nawet u źródła samej różnicy:

W tej grze przedstawienia punkt źródłowy staje się nieuchwytny. Istnieją rzeczy takie, jak lustrzane sadzawki, obrazy, nieskończone odsyłanie jednych do drugich, nie ma jednak żadnego źródła. Nie ma prostego początku. To bowiem, co odbite, rozdwa się samo w sobie, a nie tylko jako dodatek obrazu do siebie. Odbicie, obraz sobowtór rozdwa to, co podwaja. Początkiem spekulacji staje się różnica⁴.

Wymaga to dalszego wyjaśnienia. Pisarstwo Derridy jest zaangażowane w zachodnią metafizykę, zorganizowaną wokół zhierarchizowanych dycho-
tomii, które uprzywilejowują pewne formy bycia względem innych. W każdej parze rzekomych przeciwieństw (kultura/natura, mężczyzna/kobieta, biały/czarny, obecność/nieobecność i tak dalej) jeden termin uważa się za negatywną, wtórną lub wadliwą wersję drugiego. Podobnie jednemu pojęciu zawsze przyznaje się pierwszeństwo, czy to czasowe czy ilościowe (lub oba), wobec drugiego. Choć przywilej ten może oscylować między pojęciami, jedno z nich zawsze jest na pierwszym miejscu. Jak zauważa Derrida, ów logocentryzm jest czymś znacznie więcej niż abstrakcyjną, filozoficzną słabostką; ma on charakter nieuchronnie polityczny, stanowi porządek podległości, który rezyduje w każdej myśli i działaniu podejmowanym w naszej kulturze.

W niniejszej analizie dyskursu, który koncentruje się wokół i konstytuuje narodziny fotografii, napotkaliśmy już niemało takich dycho-
tomii. Opozycja natura/kultura jest prawdopodobnie najbardziej oczywista, pojawia się bo-

⁴ J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 66. [W drugim zdaniu cytowanego fragmentu zmodyfikowałem nieznacznie przekład Bogdana Banasiaka, wierny francuskiemu oryginałowi, za angielskim przekładem G. Chakravorty Spivak (J. Derrida, *Of Grammatology*, tłum. G. Chakravorty Spivak, Baltimore 1976, s. 36), z którego korzysta Batchen. Sformułowanie „Istnieją rzeczy, wody i obrazy...” gubi wykorzystany w tekście, jak się zdaje, potencjał sformułowania „lustrzana sadzawka”, które dialoguje z pojawiającymi się dalej pojęciami odbicia i spekulacji wywodzącej się od *speculum*, czyli lustra – przyp. tłum.]

wiem w centrum myślenia zarówno profotografów, jak i postmodernistycznych oraz formalistycznych krytyków (zauważmy, że to ostatnie zestawienie samo w sobie reprezentuje logocentryczną opozycję). W istocie, interpretatorzy fotografii konsekwentnie lokują ją w obszarze pewnego rodzaju gry pomiędzy aktywnością i pasywnością, obecnością i nieobecnością, czasem i przestrzenią, stałością i przemijalnością, obserwatorem i tym, co obserwowane, rzeczywistością i reprezentacją, oryginałem i imitacją, tożsamością i różnicą – ta lista nie ma końca. Sformułowana przez Derridę krytyka tego ostatniego przeciwieństwa jest najbardziej znana i często wyjaśniano ją we wstępach do jego prac⁵. Twierdząc, że wszelka tożsamość jest zawsze już podzielona za sprawą różnic (ponieważ nic nie jest nigdy po prostu obecne, nie odnosi się tylko do samego siebie), wprowadza on milczącą, ale widzialną, zmianę w samym słowie różnica [*différence* – przyp. tłum.]. W języku francuskim *différance* [pol. 'różnia' – przyp. tłum.] stanowi neografizm, który zawiera w sobie działanie różnicowania i odraczania – rozstępu, który działa zarówno temporalnie, jak i przestrzennie. Przekraczając swoje części składowe, *différance* (przetłumaczmy gest Derridy na język angielski) zaznacza „identyczność [*sameness*], która nie jest identyczna [*identical*]”, stłumiony i niepotwierdzony warunek umożliwiający zarówno różnicę, jak i tożsamość. Jak pisze Derrida, „Różnia wytwarza to, czego zabrania, umożliwia to, co uniemożliwia”⁶.

Derrida przykłada tę dekonstrukcyjną ekonomię, ową różnię, do każdej binarnej opozycji, tak że jego lektura potęguje widoczność tego, co już tam jest. „A lektura zawsze powinna mieć na względzie pewien niedostrzegalny dla pisarza stosunek między tym, czym – spośród schematów języka, jakiego używa – on sam rządzi, a tym, czym nie rządzi”⁷. „Fotografia” jest jednym z takich schematów języka, nierozstrzygalnym oznaczeniem z gatunku tych, „które nie dają się już pojąć w opozycji filozoficznej (binarnej), w jakiej jednak tkwią, jakiej stawiają opór, jaką dezorganizują, *nigdy* nie tworząc trzeciego

⁵ Zob. np. B. Johnson, wstęp tłumaczki, w: J. Derrida, *Dissemination*, Chicago 1981, s. vii–xxxiii; J. Derrida, *Différance*, w: idem, *Margins of Philosophy*, tłum. A. Bass, Chicago 1982, s. 1–27; I. Harvey, *Derrida and the Economy of Différance*, Bloomington 1986; oraz *Derrida and Différance*, red. D. Wills, R. Bernasconi, Evanston, Ill., 1988.

⁶ Derrida, *O gramatologii*, s. 194. [Niestety, gra z pojęciem *différance*, podjęta przez Bachtęna, jest możliwa jedynie w języku angielskim i w przypadku przekładu na język polski ulega zatarciu, ukazując przy okazji idiomatyczny charakter pracy na pojęciach Derridy. W tym przekładzie stosuję konsekwentnie występujące najczęściej w polskich przekładach tłumaczenie *différance* jako 'różni'. Używam go również wtedy, gdy sięgam po przekłady Bogdana Banasiaka, który zaproponował tłumaczenie tego Derridiańskiego nierozstrzygalnika jako 'różnicowość' – przyp. tłum.]

⁷ Ibidem, s. 158.

pojęcia”⁸. Praktyka Derridy nie polega na rozwiązaniu tej logiki przeciwieństw. Jego neologizmy (różnia jest tylko jednym z nich) nie uprzywilejowują jednej z dwóch przeciwstawnych opcji ani nie oferują stworzenia pomostu pomiędzy nimi czy ich fuzji. Zamiast tego, tak jak zaprezentowana w tej książce fotografia, neologizmy zaburzają stabilność politycznej ekonomii, która podtrzymuje cały system. Fotografia – ani wyłącznie jako kultura, ani natura, ale obejmując je obie – dokładnie ucieleśnienia ową oszałamiającą przestrzenną i temporalną grę, którą Derrida odtwarza w swoim pisarstwie. „Nic – ani w elementach, ani w systemie – nie jest nigdzie i nigdy po prostu obecne lub nieobecne. Istnieją, na wskroś, wyłącznie różnice i ślady śladów”⁹.

Ta gra ożywia historię fotografii w jej wszystkich aspektach. Moja własna relacja dążyła do przemieszczenia tradycyjnej opowieści o genezie skoncentrowanej na roku 1839 i na wprowadzeniu fotografii na rynek oraz zastąpienia jej inną, dyskursywną formacją *pragnienia fotografowania*, osadzonego w europejskim epistemologicznym polu późnego XVIII i początku XIX wieku. To przesunięcie ośrodka analizy z pewnością ma pewne zalety, choćby takie, że podnosi poważne pytania o to, co jest właściwe zarówno „fotografii”, jak i „historii”. Jednocześnie sprawia ono, że pojawia się niemało historycznych dylematów i metodologicznych problemów, do których należy się odnieść.

Możemy rozpocząć od problemu czasowego określenia narodzin fotografii. Zauważono, że fotografię – a przynajmniej pragnienie, by skłonić obrazy do spontanicznego zapisania się na światłoczułej powierzchni – pomiędzy rokiem 1790 a 1839 opisało przynajmniej dwadzieścia różnych osób, pochodzących z siedmiu krajów. Dyskursywne pojawienie się owego pragnienia zawsze poprzedzało i przekraczało naukową wiedzę, konieczną dla owocnej tego pragnienia realizacji. Niemal każdą relację dotyczącą początków fotografii rozpoczyna „niemożliwa” idea, do której urzeczywistnienia dąży się powoli i czasem niesystematycznie, stając w obliczu ciągłych naukowych trudności i wątpliwości. Choć nie brakowało ku temu okazji, idea ta nigdy nie wyłoniła się bezpośrednio z samego naukowego eksperymentu i odkrycia¹⁰. Okazuje

⁸ Derrida, *Pozycje*, s. 42. [Adam Dziadek, przekładając rozmowę Derridy, z jakiegoś powodu pomija ostatnią część cytowanego fragmentu: „nigdy nie tworząc trzeciego pojęcia”, obecną zarówno w oryginale, jak i przytaczanym przez Batchena angielskim przekładzie Alana Bassa. Zob. J. Derrida, *Positions*, tłum. A. Bass, Chicago 1972, s. 28 – przyp. tłum.]

⁹ *Ibidem*, s. 27.

¹⁰ Amerykański krytyk Joel Snyder w recenzji wystawy Petera Galassiego „Before Photography” pieczołowicie wymienia ciąg naukowych odkryć, bez których – jak twierdzi – wynalazek fotografii nie byłby możliwy. „Absolutnie konieczne dla fotografii takiej, jaką ją znamy, rozpuszczające właściwości tiosiarczanu sodowego na halogenkach srebra zostały odkryte dopiero w roku 1819 przez Johna Herschela. Wedgwoodowi i Davy’emu nie uda-

się zatem, że linearnego, miarowego, ewolucyjnego i przyczynowo-skutkowego modelu postępu historycznego – z nauką (a w tym przypadku sztuką) jako swego rodzaju „pierwotną przyczyną” – nie można zastosować do opisu faktów związanych z narodzinami fotografii. Więcej na ten temat poniżej.

ło się stworzyć obrazów za pomocą camery obscury (przyznali zatem, że nie byli w stanie połączyć dwóch «prostych zasad» Galassiego, tzn. optyki i chemii). Podstawą metody fotograficznej braci Niépce nie było zastosowanie halogenków srebra. Początkowo mieli na celu wykonanie litograficznych kamieni i płytek z rytym powstałym za sprawą działania słońca na pewnego rodzaju oleiste substancje. Nie mogli oni rozpocząć pracy przed publikacją zasad litografii w roku 1813. Metoda Daguerre'a jest całkowicie zależna od zastosowania jodu pierwiastkowego, który został odkryty dopiero w roku 1813 przez Gay-Lussaca i Humphry Davy'ego i którego nie produkowano komercyjnie przed rokiem 1821. Metoda Talbota wymagała jego własnego odkrycia (w roku 1834), że halogenki srebra (tzn. chlorek srebra) stawały się wysoce wrażliwe na światło, gdy wytwarzano je przy użyciu większej ilości azotanu srebra i niewielkiej ilości halogenków oraz że wrażliwość tych samych halogenków na światło prawie zanikała, gdy wytwarzało się je przy użyciu rozcieńczonego azotanu srebra i wysoko stężonych soli halogenkowych. Główne odkrycia Talbota dotyczące soli srebra nie mogły mieć miejsca w okresie poprzedzającym lata 30. XIX w., ponieważ wiele składników, które stosował, nie było wcześniej dostępnych. Z technicznego punktu widzenia do wynalazku fotografii – owego nadzwyczajnego osiągnięcia – nie mogło dojść wcześniej niż wtedy, gdy faktycznie miał on miejsce. J. Snyder, *Review of Peter Galassi's „Before Photography”, „Studies in Visual Communication”* 1982, 8(1), s. 116. Zob. też: J. Snyder, *Inventing Photography 1839–1879*, w: S. Greenough, J. Snyder, D. Travis, C. Westerbeck, *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, Washington 1989, s. 8. Teza Snydera, jakkolwiek przenikliwa, zakłada, że pragnienie wynalezienia fotografii stanowiło automatyczny rezultat technicznej możliwości, by to zrobić. Jednak archiwum tego pragnienia, w przeciwieństwie do narracji koncentrującej się na udanych i nieudanych eksperymentach, pokazuje, że w wielu przypadkach (również Talbota i Daguerre'a) nadejście fotografii poprzedza daty wydarzeń wskazywanych przez Snydera jako „absolutna konieczność” zaistnienia fotografii. Z całą pewnością pragnienie fotografowania i związane z nim empiryczne eksperymenty konsekwentnie wyprzedzały dominującą w tamtym czasie teorię chemii. Henry Talbot przyznał w swoim *Some Account of the Art Of Photogenic Drawing* ze stycznia 1839 roku, że „Jeśli chodzi o teorię, przyznaję, że nie mogę jak dotąd zrozumieć powodu, dlaczego papier przygotowany w pewien sposób miałby być tak dalece bardziej wrażliwy [na światło – przyp. tłum.] od inaczej przygotowanego papieru” (H. Talbot, w: *Photography: Essays & Images*, red. B. Newhall, New York 1980, s. 27). Ponadto Talbot, pisząc do Herschela w roku 1839, tak mówił o swoim sposobie: „Ale na jakich chemicznych przesłankach opiera się ten proces i dlaczego utrwalenie obrazu w ten sposób miałyby być w ogóle możliwe? Nic, co zostało powiedziane w pismach z dziedziny chemii na temat chlorku srebra, nie ma żadnego wpływu na tę kwestię; nie wspominają one nawet o nim w stanie obojętnym” (H.J.P. Arnold, *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*, London 1977, s. 110–111). Ten sam problem dotyczył wynalazku dagerotypu. Raport *Athenaeum* ze wspólnego posiedzenia Francuskiej Akade-

Choć w mojej relacji niezwykle dużo uwagi poświęciłem sposobom, w jakie rozmaici profotografowie wyrażali swoje aspiracje, to żadna z tych postaci nie była potraktowana w uprzywilejowany sposób. Żadna osoba nie została wskazana jako „prawdziwy” wynalazca fotografii. W istocie, biorąc pod uwagę geograficzne rozproszenie narodzin fotografii, wydaje się, że wyłoniła się ona bardziej jako ucieleśnienie pewnego porządku zachodniej wiedzy niż jako twórcza „idea” czy technologiczne „odkrycie”, które można powiązać z działaniami jakiejś pojedynczej osoby. Wydaje się, że fotografia była produktem (i wkładem w) pewnych przesunięć i zmian w całościowej strukturze kultury w Europie. Stąd początek – niegdyś uważany za ustalony i pewny – ujawnia się teraz jako problematyczne pole zmiennych różnic historycznych.

Pozostaje jednak pytanie, jak określić zjawisko, które nazwałem „pragnieniem fotografowania”. Moja analiza nie ograniczyła się bowiem tylko do działań profotografów, lecz uwzględniła też aspiracje i praktyki reprezentatywnych postaci, takich jak poeta Samuel Taylor Coleridge, malarz John Constable i esteta Richard Payne Knight, a także inne generalne przemiany w różnych aspektach sztuki i nauki w okresie około roku 1800. Nie wszystkie te przemiany były oczywiście bezpośrednio związane z wynalezieniem fotograficznej aparatury [*photographic apparatus*] lub doskonaleniem nauki fotografii; wszystkie jednak ujawniały tę destrukcyjną grę różni w ramach i pomiędzy naturą a kulturą, rzeczywistością i reprezentacją, trwałością i przemijalnością, obserwującym podmiotem i obserwowanym przedmio-

mii Nauk i Akademii Sztuk, mającego miejsce 19 sierpnia 1839 roku, głosi: „Jednakże Pan Arago formalnie ogłosił kategoryczną niezdolność połączonych sił wiedzy fizycznej, chemicznej i nauki optycznej do zaproponowania teorii na temat tych delikatnych i skomplikowanych operacji, która byłaby w miarę racjonalna i zadowalająca” (cyt. za: M.S. Barger, *Delicate and Complicated Operations: The Scientific Examination of the Daguerrotype*, w: *The Daguerrotype: A Sesquicentennial Celebration*, red. J. Wood, Iowa City 1989, s. 97). Angielskie wydanie Daguerre’a *An Historical and Descriptive Account of the Daguerrotype and the Diorama* z roku 1839 zawierało esej zatytułowany *Theory of the Daguerrotype Process*, napisany przez Williama E.A. Aikina, profesora chemii i farmacji na University of Maryland i oryginalnie opublikowany w „Maryland Medical and Surgical Journal”. Obok innych komentarzy Aikin przyznaje, że „działanie światła w aparacie jest obecnie raczej niewytłumaczalne i może upłynąć sporo czasu, zanim tajemnica ta zostanie wyjaśniona” (s. 3). W obliczu takich świadectw już nie tylko należy poszukiwać pewnego rodzaju naukowej „przyczyny” fotografii, lecz powrócić do pytania o to, dlaczego ludzie w ogóle chcieli fotografować. „Zarówno camera obscura [*camera*], jak i potrzebna chemia współistniały przez jakiś czas. Najważniejszym czynnikiem tego równania była jednak motywacja, by wyprodukować obraz fotograficzny. Kluczowym pytaniem jest *dlaczego*, a nie *jak*, doszło do wynalezienia fotografii” (L. Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven 1992, s. 1).

tem. W tym sensie, pragnienie fotografowania wiąże się z czymś znacznie szerszym niż z wynalazkiem fotograficznej aparatury. Reprezentuje bowiem w mikroskali dekonstrukcyjną dynamikę całej epistemologii. Jednakże owa ekonomia pragnienia nie jest żadnym foto-duchem czasu ani źródłowym „duchem epoki”, ponieważ różnia uparcie odrzuca ochronny płaszcz źródła niezależnie od tego, pod jakim owo źródło występowałoby przebraniem. Jak nalega Derrida, „Nie oznacza to, jakoby różnia wytwarzająca różnice poprzedzała owe różnice w jakiejś prostej obecności, w sobie niezmodyfikowanej, nie-zróznicowanej. Różnia to niepełne, nie-proste «źródło», ustrukturyowane i różnicujące różnice. Nazwa «źródło» wobec tego nie pasuje do niej”¹¹.

W ten sposób dochodzi również do rozróżnienia pomiędzy pragnieniem fotografowania i samym pragnieniem postulowanym przez psychoanalizę. Psychoanaliza opisuje pragnienie w kategoriach uniwersalnego i fundamentalnego braku wpisanego w bycie indywidualnego podmiotu. Pragnienie, zrodzone w luce pomiędzy potrzebą i żądaniem, ciągle zmusza podmiot do poszukiwania pewnego rodzaju obiektu, który ma wypełnić to, co stanowi w istocie niemożliwą do wypełnienia nieobecność. Choć zapewne wiąże się ono z dyskusją o fotografii, owo psychonalityczne pojęcie nie wydaje się adekwatne w odniesieniu do historycznych aspektów zarysowanego tu pragnienia. Co może nam ono powiedzieć o pragnieniu, które tak nagle ujawnia się na tak szerokim obszarze europejskiej kultury? Jak może ono nam pomóc w ustaleniu historycznej, kulturowej i morfologicznej specyfiki tego konkretnego pragnienia – pragnienia fotografowania?

Być może bardziej użytecznym sposobem pomyślenia takiego pragnienia jest to, co Foucault nazywa „pozytywną nieświadomością wiedzy: poziomem, który umyka świadomości naukowca, a jednocześnie stanowi część dyskursu naukowego”¹². Taki rodzaj interwencji wpisuje się w „archeologiczne” przedsięwzięcie Foucaulta, opisywane przez niego w *Słowach i rzeczach*: „naszym zamierzeniem jest wydobyć na jaw pola epistemologicznego, *episteme*, z którą poznania, rozpatrywane niezależnie od ich racjonalnej wartości i obiektywnych form, wiążą swoją pozytywność i tym samym manifestują pewną historię – nie jest ona historią ich narastającej

¹¹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. P. Pieniążek, J. Margański, A. Dziadek, Warszawa 2002, s. 38.

¹² M. Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, przedmowa do wydania angielskiego, London–New York 2002, s. xi–xii. [Wyjątkowo odnoszę się tu do angielskiego przekładu, fragment ten pojawia się bowiem jedynie w przedmowie do angielskiego wydania książki Foucaulta. Na marginesie dodajmy, że wydawca nie podaje nazwiska tłumacza – przyp. tłum.]

perfekcji, ale raczej ich warunków możliwości¹³. U podstaw owego nacisku na „pozytywność”, która znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz świadomości, leży Nietzscheańska tradycja filozoficzna oraz to, co Foucault gdzie indziej określa mianem „taktycznej bitwy” z tymi, którzy „podporządkowali mnogość pragnienia dwubiegunowemu prawu struktury i braku¹⁴. Píše te ostatnie słowa, wspierając rizomatyczną lekturę pragnienia obecną w dziele Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego. Na przykład w *Anty-Edypie* autorzy ci piszą, że chcą „wprowadzić produkcję w pragnienie, i odwrotnie, pragnienie w produkcję¹⁵. „Jeśli pragnienie produkuje, jego produkt jest realny [...]. Pragnieniu nie brak niczego; nie brak mu jego przedmiotu [...]. Pragnienie i jego przedmiot są jedną i tą samą rzeczą [...]. Pragnienie nie opiera się na potrzebach, ale raczej przeciwnie; potrzeby wyłaniają się z pragnienia: one są kontrproduktami w ramach wyprodukowanej przez pragnienie rzeczywistości¹⁶.

Tak jak w przypadku różni Derridy, to „produktywne” pragnienie zakłóca typowy czasowy i przestrzenny porządek, który umożliwia stwierdzenie: „To pojawiło się przed tamtym”. Moje własne przesunięcie analizy z roku 1839 na wcześniejsze pragnienie fotografowania pod pewnym względem podporządkowuje się tej tradycyjnej logice pierwszeństwa, rewidując tylko typową historyczną narrację i umiejscawiając owo pragnienie fotografowania przed wynalezieniem fotografii, a rok 1800 przed rokiem 1839. Jednakże owo przesunięcie od wynalazku do pragnienia otwiera również szerokie zagadnienie czasowości. Musimy na przykład zapytać, czy pragnienie fotografowania po prostu poprzedzało fotografię, czy też fotografia w istocie zawsze już istniała?

¹³ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komenant, Gdańsk 2006, s. 11.

¹⁴ M. Foucault, przedmowa, w: G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tłum. R. Hurley, M. Seem i H.R. Lane, Minneapolis 1983, s. xiii. Niektórzy interpretatorzy zauważyli korespondencję pomiędzy Foucaulta koncepcją władzy i pozytywnym, rizomatycznym pragnieniem w dziele Deleuze’a i Guattariego. Jak ujął to Jean Baudrillard: „Trudno nie dostrzec uderzającej koincydencji pomiędzy tą nową wersją władzy i ową nową wersją pragnienia zaproponowanego przez Deleuze’a i Lyotarda: już nie brak czy zakaz, ale aparat i pozytywna dyseminacja przepływów i nateżeń. Ta koincydencja nie jest przypadkowa: jest po prostu tak, że władza Foucaulta zajmuje miejsce pragnienia” (J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, „Theoretical Strategies” 1982, 3(2), s. 192). Zob. podobne porównania: P. Patton, *Notes for a Glossary*, „Ideology & Consciousness” 1981, 8, s. 41–48; oraz P. Major-Poetzl, *Michel Foucault’s Archeology of Western Culture: Toward a New Science of History*, Chapel Hill 1983, s. 27–49.

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, cyt. za: Patton, *Notes for a Glossary*, „Ideology & Consciousness” 1981, 8, s. 42.

¹⁶ Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 26–27.

To skomplikowane pytanie prowadzi w kierunku dyskusji, od której zaczęliśmy – pomiędzy postmodernizmem a formalizmem. Postępując w myśl logiki różni, musimy przyznać, że w pewnym sensie fotografia rzeczywiście już zawsze istniała; fotografia nigdy nie nie istniała. Czymże jest bowiem fotosynteza, jeśli nie organicznym światem pisma światła? Nic dziwnego, że cała historia zachodniej filozofii sięga po światło i metaforę słońca; jak sugerował Derrida, zachodnie myślenie samo jest formą fotologii¹⁷. Pamiętając o tym, Eduardo Cadava zauważa: „Nigdy nie było okresu bez fotografii, bez osadu i pisma światła. Jeśli na początku odnajdujemy Słowo, Słowo to zawsze było Słowem światła – owym «niech stanie się światłość», bez którego nie byłoby historii”¹⁸.

Fotografia (pismo światła) stanowi warunek możliwości swojej własnej historii i w ogóle wszelkiej historii. Jak zatem wyjaśnimy fakt, że dyskursywne pragnienie, które określiłem jako foto-profetyczne, zbiega się w czasie z dość szczególnym momentem zachodniej kultury? Wydaje się, że stanowi to sprzeczność (choć, twierdziłbym, że dogodną) w mojej argumentacji. Ponieważ w obliczu tradycyjnej historii, która zakłada, że fotografia w kulturze europejskiej, poczynając od renesansu, była czymś nieuchronnym, konceptualną koniecznością, ciągle podkreślałem, że pragnienie fotografowania jako regularny dyskurs pojawia się w konkretnym momencie i miejscu. Po stuleciach ciszy, dopiero w latach 90. XVIII wieku odnajdujemy coraz bardziej wyraziste i jednoznaczne świadectwo powszechnego pragnienia, by sprawić, że obrazy dokonają spontanicznej autoinskrypcji. Dopiero wtedy stajemy się świadkami systematycznej praktyki dyskursywnej, w której rzekome różnice między naturą i jej reprezentacją, stałością i przemijalnością, czasem i przestrzenią, obserwatorem i przedmiotem obserwacji zostają poważnie zakwestionowane. Najwidoczniej „fotografia” była możliwa do pomyślenia dopiero w obliczu tej konkretnej historycznej spekulacji; fotografia jako konceptualna ekonomia ma zatem możliwą do zidentyfikowania historyczną i kulturową specyfikę. Dlatego właśnie podstawowym pytaniem poprzednich rozdziałów nie było „Kto wynalazł fotografię?”, ale raczej „W ramach jakiej określonej dynamiki kulturowych/społecznych sił *ktokolwiek* mógł pomyśleć fotografię?”

Musimy znów powrócić do historycznego dylematu Helmuta Gernsheima. Dlaczego przedtem ani artyści, ani filozofowie nie spekulowali na temat moż-

¹⁷ J. Derrida, *Siła i znaczenie* [1963], w: idem, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 50; J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, w: idem, *Marginesy filozofii*, s. 261–336.

¹⁸ E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, „Diacritics” 1992, 22(3–4), s. 87.

liwości, by pewnego dnia zatrzymać obrazy, które widzieli w swoich camerach obscurach? Jak wyjaśnić nagłość dyskursywnego pojawienia się fotografii, biorąc pod uwagę związek tej idei ze znacznie ją antycypującym mechanizmem camery obscury i działaniem wrażliwych na światło chemikaliów? Jak możemy pisać historię, która uznaje fotografię za kontynuację filozofii naturalnej i rozmaitych tradycji tworzenia obrazów (włączając w to renesansową perspektywę), pamiętając jednocześnie o równie niewątpliwej różnicy, zarówno czasowej, jak i pojęciowej, jaka ją od tych właśnie tradycji dzieli?

CIĄGŁOŚĆ/NIECIĄGŁOŚĆ

Doprawdy, jak? W znanym fragmencie tekstu Foucault twierdzi, że jego własne badanie historii „ujawniło dwie wielkie nieciągłości w *episteme* kultury zachodniej: pierwsza z nich otwiera epokę klasyczną (około połowy XVII wieku), druga zaś na początku XIX wieku wyznacza próg nowoczesności”¹⁹. Jak pokazały świadectwa przedstawione w poprzednich rozdziałach, pragnienie fotografowania zgrabnie zbiegło się w czasie z drugą z owych domniemych nieciągłości. Obserwacja, że początki fotografii miały miejsce w tym samym czasie co początki epoki nowoczesnej, nie wydaje się zrazu szczególnie oryginalna ani nawet przydatna. Przecież każda ortodoksyjna historia idei uznaje okres około roku 1800 za istotny. Rewolucja francuska z roku 1789 stanowi punkt odniesienia dla większości historii opisujących początki nowo-

¹⁹ Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 10. W innym miejscu książki Foucault lokuje tę „chronologiczną ramę” okresu klasycznego „w latach 1800–1810” (s. 63) i stwierdza, że przejście w nowoczesność nastąpiło „w ciągu kilku lat (około 1800)” [w przedmowie do wydania angielskiego: Foucault, *The Order of Things*, s. xii – przyp. tłum.]. „[...] z pewnością całość zjawiska mieści się między datami, które łatwo wyznaczyć (skrajnymi punktami są lata 1775 i 1825), ale w każdej z rozważanych dziedzin można rozpoznać dwie kolejne fazy, między którymi przejście dokonuje się mniej więcej w latach 1795–1800” [s. 200 – wydanie polskie – przyp. tłum.]. W wywiadzie przeprowadzonym w roku 1967 przez Raymonda Belloura Foucault z podobną precyzją określa nadejście nowoczesności, twierdząc, że „zaczęła się między rokiem 1790 a 1810” (cyt. w: A. Sheridan, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London 1980, s. 196). [Koniec cytowanego w tekście zdania Foucaulta tłumaczę według przekładu angielskiego, którego używa Batchen i który wydaje się najtrafniej – choć może oszczędnie – oddawać sformułowanie filozofa „le seuil de notre modernite”, czyli „próg naszej nowoczesności”, implikujący ciągłość historycznego okresu ery nowoczesnej i współczesności. Tłumacz na angielski przekłada je jako „the beginning of the modern age”, podczas gdy Tadeusz Komendant jako „próg naszej współczesności”, w podobny do Foucaulta sposób zacierając różnicę pomiędzy historycznym okresem nowoczesności a współczesnością – co jednak budzi pewne wątpliwości i wydaje się nieściśle – przyp. tłum.]

czesności, właśnie to wydarzenie służy często jako katalizator gwałtownych zmian, które krótko potem nastąpiły w Europie. Podobnie nawet najbardziej konserwatywny historyk fotografii przyznałby, że wynalezienie i rozpropagowanie tego medium było ściśle związane z nadejściem nowoczesności i charakterem jej gospodarczego, społecznego i kulturowego rozwoju w XIX wieku.

Jednak Foucaultowi bardziej chodzi o jego własny model periodyzacji niż typową, podręcznikową cezurę pomiędzy jedną epoką historyczną a drugą. Paradoksalnie, jego rozumienie nieciągłości między okresem klasycznym i nowoczesnym zmusza, by uznać zarówno łączącą je ciągłość, jak i radykalną pomiędzy nimi różnicę.

Ład, który wspiera nasze myślenie, ma inny modus bytu niż ład klasyków. Możemy sobie wyobrazić niemal nieprzerwany rozwój europejskiej *ratio* od Renesansu do naszych dni [...] cała ta quasi-ciągłość na poziomie idei i tematów jest bez wątpienia tylko efektem powierzchniowym; na poziomie archeologicznym widać, że system pozytywności przeobraził się całkowicie na przełomie XVIII i XIX wieku. Rzecz nie w tym, czy rozum dokonał postępu; rzecz w tym, że modus bytu rzeczy i ładu, który poprzez ich repartycję przedkłada je wiedzy, stał się głęboko odmienny²⁰.

Natomiast na poziomie bardziej fundamentalnym, tam gdzie akty poznawcze zakorzeniają się we właściwej im pozytywności, wydarzenie to nie dotyczy ani obieranych za cel, analizowanych i wyjaśnianych w poznaniu przedmiotów, ani nawet sposobu ich poznawania i racjonalizacji, ale stosunku reprezentacji do tego, co jest w niej dane [...]. Albowiem [...] wytworzyło się nieznaczące, lecz absolutnie zasadnicze przesunięcie, które wprawiło w drżenie całą myśl zachodnią²¹.

Tezy te ukazują najbardziej prowokacyjny aspekt metody Foucaulta, jego zaangażowanie w to, co Michel De Certeau eufemistycznie określa jako „dwuznaczną naturę historycznej ciągłości”²². Zamiast śledzić ciągły, linearny rozwój idei, który gładko prowadził od jednej epoki do drugiej i nieuchronnie znalazł swój szczytowy punkt w teraźniejszości, Foucault podkreśla jawne momenty pęknięć i nieciągłości historii. Zauważa *brak* odpowiedniości, na przykład pomiędzy historią naturalną i biologią, czy ogólną gramatyką i filologią²³. Jego praca koncentruje się zatem na tym, co tradycyjne historyczne nar-

²⁰ Ibidem, s. 11.

²¹ Ibidem, s. 216.

²² M. De Certeau, *The Black Sun of Language: Foucault*, w: idem, *Heterologies: Discourse on the Other*, tłum. B. Massumi, Minneapolis 1986, s. 176.

²³ W *Słowach i rzeczach* Foucault opisuje radykalne przejście z okresu klasycznego w nowoczesny w kontekście trzech relacyjnych konfiguracji: z jednej strony filologii, biolo-

racje zwykły ignorować – „fakt, że czasem w ciągu paru lat kultura przestaje myśleć jak dotychczas, a zaczyna myśleć coś innego i inaczej”²⁴.

Filologia, biologia i ekonomia polityczna tworzą się nie w miejscu Gramatyki Ogólnej, Historii Naturalnej i Analizy Bogactw, ale tam, gdzie owe rodzaje wiedzy nie istniały, w niezagospodarowanej przez nie przestrzeni, w głębokiej bruździe, która rozdzielała te wielkie segmenty teoretyczne, a którą wypełniał pogłos ciągłości ontologicznej. Obiekt wiedzy XIX wieku powstaje właśnie tam, gdzie zamilkła klasyczna pełnia bytu²⁵.

Foucault opisuje w tym przejściu od okresu klasycznego do nowoczesnego ni mniej ni więcej tylko „generalną transformację stosunków”²⁶, gdzie – jak przyznaje De Certeau – „te same słowa i te same idee są często używane ponownie, ale nie mają już tego samego znaczenia, nie są już myślane i zorganizowane w ten sam sposób”²⁷. Zdaniem Foucaulta, nowe formy

gii i ekonomii politycznej, z drugiej ogólnej gramatyki, historii naturalnej i analizy bogactw. „Fałszem – a co najmniej grubym przybliżeniem – byłoby wiązanie tej mutacji z odkryciem nieznanych dotąd obiektów, takich jak system gramatyczny sanskrytu, związek między budową anatomiczną a funkcjonalnym zachowaniem istot żywotnych czy wreszcie ekonomiczna rola kapitału. Tak samo nie ma powodu sądzić, że gramatyka ogólna zmieniła się w filologię, historia naturalna w biologię, a analiza bogactw w ekonomię polityczną tylko dlatego, iż owe podejścia badawcze wysubtelniły swoje metody, znalazły możliwie najlepszy obiektywny korelat, dookreśliły pojęcia i wybrały najlepsze modele formalizacji – krótko mówiąc, że z bagna prehistorii wyciągnęły się przez coś na kształt autoanalizy rozumu. Na przełomie wieku, i to w nieodwracalny sposób, zmienia się sama wiedza jako przedustawny i niepodzielny sposób bycia poznającego podmiotu wobec przedmiotu i poznania”. Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 228–229.

²⁴ Ibidem, s. 57.

²⁵ Ibidem, s. 188.

²⁶ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 211.

²⁷ M. de Certeau, *The Black Sun of Language: Foucault*, w: idem, *Heterologies*, s. 178. Również Hayden White komentował metodologiczną złożoność Foucaulta, twierdząc, wbrew niektórym krytykom Francuza, że „w Foucaulta koncepcję następstwa form nauk o człowieku wbudowany został transformacyjny system, choć Foucault wydaje się nie wiedzieć, że on tam jest”. System ten, zdaniem White’a, to „projekcyjny lub generacyjny aspekt języka”, a dokładnie „retoryczny/histeryczny cykl, składający się z czterech tropów – metafory, metonimii, synekdochy i ironii”. Zob. H. White, *Foucault Decoded* [1973], w: idem, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, s. 251, s. 254–255. W późniejszym eseju White twierdzi, że dla stylu dyskursu Foucaulta fundamentalny jest retoryczny trop katechrezy, stylu charakteryzującego się przewrotnymi inwersjami i modusem „kolistej negacji”. Zob. H. White, *Dyskurs Foucaulta: historiografia antyhumanizmu*, tłum. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, M. Loba, Kraków 2000, s. 268–318. White odczytuje dyskurs

wiedzy, takie jak fotografia, wpisują się w przestrzeń pozostawioną przez ich (nie)poprzedników. Dlatego camery obscurey Johna Locke'a i Toma Wedgwooda mogą być takie same, a jednocześnie różnić się, być równorzędne jako instrumenty optyczne, ale reprezentować radykalnie odmienne wizje świata (co z kolei oznacza, że są również radykalnie odmiennymi instrumentami). To kłopotliwe archeologiczne pojęcie historycznej zmiany pozwala Foucaultowi mówić o ogólnej transformacji, o jednym „z najradykalniejszych wydarzeń, jakie przeżyła kultura zachodnia”²⁸. Zarazem jednak twierdził on, że „poniżej identyczności i różnic tkwi pokład ciągłości, podobieństw, repetycji, związków naturalnych”²⁹.

Tak wyraża się złożony charakter Foucaultowskiej (i fotograficznej) historii, perwersyjny współdziałanie ciągłości i podobieństwa oraz ich rzekomych przeciwieństw – nieciągłości i różnicy³⁰. Dzieje się tak, ponieważ druga para

Foucaulta w kategoriach retorycznej tropologii, która strategicznie przełamuje tradycyjne rozróżnienie pomiędzy dosłownymi i figuralnymi znaczeniami słów. „Tym retorycznym tropem jest katachreza, a styl Foucaulta nie tylko ujawnia bogactwo różnych figur sankcjonowanych przez katachrezę, takich jak paradoks, oksymoron, chiasm, hysteron, proteron, metalepsis, prolepsis, antonomazja, paronomazja, antyfraza, hiperbola, litotes, i tak dalej; jego dyskurs wydaje się znieważać wszystko to, co traktowane jest jako «normalny» lub «właściwy» dyskurs. Choć podobny jest do historii, filozofii, krytyki, to sytuuje się ponad owymi dyskursami jako ich ironiczna antyteza”. H. White, *Michel Foucault, w: Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, red. J. Sturrock, Oxford 1979, s. 93. Gdy mowa o katachrezie („błędym określeniu”), warto zauważyć, że Foucault konsekwentnie stosuje terminy, które zmusza do pasożytniczego i paradoksalnego podwojenia samych siebie; są to na przykład „wydarzenie” („bezciesny materializm”), „genealogia” (strategiczna gra ciągłości z nieciągłością, obecności z nieobecnością), „pozytywna nieświadomość” (połączenie negatywnego z pozytywnym, świadomego z nieświadomym), „bio-władza” (produktywna interakcja seksu i seksualności), „aparatus” (skrzyżowania tego, co dyskursywne, z tym, co niedyskursywne), „ponoptyzm” (w którym podmiot jest zarówno więźniem, jak i strażnikiem, narzędziem i celem), „człowiek” („empiryczno-transcendentalny dublet”) i tak dalej.

²⁸ Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 200.

²⁹ Ibidem, s. 117.

³⁰ De Certeau w następujący sposób opisuje metodę Foucaulta: „Wewnętrzna niestabilność cykli i niejednoznaczność ich powiązań nie konstytuują dwóch problemów. Raczej pod tymi dwoma postaciami – relacji z innym i relacji z ja [self] – historią porusza pojedyncza, niekończąca się konfrontacja; można ją dostrzegać w pęknięciach, które sprawiają, że upadają systemy, oraz w modusach spójności, które zwykle tłumią wewnętrzne przemiany. Jest tam zarówno ciągłość i nieciągłość i obie są zwodnicze, ponieważ każda epistemologiczna epoka, ze swoim własnym «sposobem bycia pewnego porządku», niesie w sobie inność, którą wszelka reprezentacja usiłuje wchłonąć poprzez jej uprzedmiotowienie. Żadna z nich nie zdoła nigdy powstrzymać swojego nieprzejrzystego sposobu działania ani trzymać się z dala od swego śmiercionośnego jadu”. De Certeau, *The Black Sun of Language*, s. 181.

jest rozpoznawalna jedynie z uwagi na swą odmienność od pierwszej, ustalając wzajemność, która podług swej własnej logiki jest niemożliwa. Stąd też foucaultowska historia fotografii nie tyle zastępuje ideę ciągłości ideą nieciągłości,

Foucault dokładnie powtarza opisaną powyżej paradoksalną grę w rozmaitych dyskusjach na temat swojej metody historycznej. „Powieм, że dla mnie cała ta kwestia pęknięć i nie-pęknięć zawsze stanowi jednocześnie punkt wyjścia i jest bardzo względna. W *Słowach i rzeczach* moim punktem wyjścia były pewne oczywiste różnice, przemiany nauk empirycznych w okresie około końca XVIII wieku. Trzeba być nie lada ignorantem (wiem, że nie dotyczy to ciebie), by nie zauważyć, że traktat o anatomicznej patologii napisany w roku 1780 i traktat o anatomicznej patologii napisany w roku 1820 należą do dwóch innych światów. M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, red. C. Gordon, New York 1980, s. 211. „Wydawało mi się, że w niektórych empirycznych dziedzinach wiedzy, takich jak biologia, ekonomia polityczna, psychiatria, medycyna itd., rytm transformacji nie przebiega szlakiem gładkich, ciągłościowych, tradycyjnie akceptowanych, schematów rozwoju. Wielkie biologiczne wyobrażenie o postępującym dojrzewaniu nauki nadal stanowi podstawę licznych analiz historycznych; nie wydaje mi się, by było ono adekwatne w odniesieniu do historii. Na przykład w nauce takiej jak medycyna aż do końca XVIII wieku istnieje pewien typ dyskursu, którego stopniowa transformacja, w okresie dwudziestu pięciu czy trzydziestu lat nie tylko doprowadziła do zerwania z «prawdziwymi» twierdzeniami, które można było przedtem formułować, ale, bardziej dogłębnie – ze sposobami mówienia i widzenia, całym zbiorem praktyk, które stanowiły podstawę wiedzy medycznej. Nie są to po prostu nowe odkrycia, zaistniał bowiem całkowicie nowy «reżim» w dyskursie i formach wiedzy. A to wszystko dokonało się w przeciągu kilku lat. Nie sposób temu zaprzeczyć, jeśli tylko ktoś poświęcił tym tekstom wystarczająco dużo uwagi”. Foucault, *Power/Knowledge*, s. 113. Foucault, któremu, jak się zdaje, zależało na tym, by uniknąć zarzutu bycia strukturalistą, na przykład pisząc *Archeologię wiedzy*, rozmiękcza ramy określonej periodyzacji, które konsekwentnie proponuje powyżej. Twierdzi w tej książce, że nie ma „Nic bardziej fałszywego, niż widzieć w analizie formacji dyskursywnych zamysł periodyzacji totalitarnej, zgodnie z którą, począwszy od jakiejś chwili i przez jakiś czas, wszyscy mieliby tak samo myśleć – mimo powierzchniowych różnic, to samo mówić, poprzez wielopostaciowe słownictwo oraz wytwarzać coś w rodzaju wielkiego dyskursu, który przemierza się jednakowo we wszystkich kierunkach” (Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 182). „Nie sposób więc utrzymać idei, według której jedno i to samo cięcie dzieli za jednym zamachem, w danym momencie wszystkie formacje dyskursywne, przerywa je jednym ruchem i odbudowuje według jednakowych reguł. Równoczesność różnych transformacji nie oznacza wcale ich dokładnej zbieżności chronologicznej [...]. Archeologia rozbija synchronię cięć, tak jak rozbija abstrakcyjną jedność zmiany i zdarzenia. Epoka nie jest dla niej ani jednostką podstawową, ani horyzontem, ani przedmiotem: jeśli o niej mówi, to zawsze w związku z określonymi praktykami dyskursywnymi i jako o rezultacie swych analiz” (s. 213, 215). Foucault podejmuje podobną krytykę w innych komentarzach i wywiadach z tego okresu. Na przykład w wywiadzie przeprowadzonym w roku 1968 przedkłada złożoną listę kryteriów (opisanych jako zasady formacji, transformacji i korelacji), które miałyby zastąpić niepożądaną, totalizującą historię. „Pozwalają nam one na

ile problematyzuje rzekomą dzielącą je różnicę³¹. Zarówno w centrum metody Foucaulta, jak i historycznej tożsamości fotografii znów tkwi owa zwodnicza nierozstrzygalność, gra różnicy, która zawsze różni się od samej siebie.

Życie, które jest jednocześnie śmiercią, obecność zamieszкана przez nieobecność: genealogia fotografii powtarza osobliwą tożsamość każdego z jej indywidualnych przypadków. Zobaczyliśmy, że podstawowe problemy zaprzatające protofotografów – natura, pejzaż, obrazy powstałe za pomocą camery obscury, czas, podmiotowość – na początku XIX wieku przechodziły poważny kryzys. Fotografia mogła się prawdopodobnie narodzić dopiero w momencie, gdy klasyczna i nowoczesna *episteme* ulegały zagięciu i zwinięciu jedna w drugą. Innymi słowy, bóle porodowe towarzyszące narodzinom fotografii zbiegły się z ruchem, który wiązał się zarówno z odejściem nowożytności i z wynalazkiem specyficznego nowoczesnego porządku dziedzin wiedzy; pojawienie się jednej z nich było możliwe tylko kosztem wymazania poprzedniej. Historyczne pojawienie się fotografii można dlatego najlepiej opisać jako palimpsest, jako wydarzenie, które wpisuje się w zapisaną przestrzeń, a zarazem – za sprawą nagłego upadku filozofii natury i jej oświeceniowego światopoglądu – pozostawioną pustą.

Jako palimpsest historyczna tożsamość fotografii przywołuje na myśl sposób, w jaki Derrida analizował dzieło Freuda w tekście *Freud i scena pisma*³².

opis danego okresu jako *episteme*, a nie jako sumy panującej w nim wiedzy, ani ogólny styl dokonywanych w nim badań, ale odstępstwa, odstępstwa, przeciwieństwa, różnice, relacje pomiędzy występującymi wtedy licznymi naukowymi dyskursami; to, co *epistemiczne*, nie jest rodzajem *wielkiej, zasadniczej teorii*; jest to przestrzeń rozproszenia, *otwarte pole związków, niewątpliwie niemożliwe do definitywnego określenia [...]* nie dążę do odkrycia – poczynając od rozmaitych znaków – jednolitego ducha epoki, ogólnej formy jej świadomości”. M. Foucault, *Politics and the Study of Discourse*, „Ideology & Consciousness” 1978, 3, s. 10. Po maju 1968 roku Foucault „definitywnie porzuca” surowe zasady formacji, które tak dokładnie zarysowuje w tym artykule i w *Archeologii wiedzy*. Na temat tego zwrotu zob. H. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1983, s. 108.

³¹ Wyjaśnia to nieporozumienie obecne w pracach badaczy, którzy twierdzą, że sięgają po metody Foucaulta. Na przykład Jonathan Crary tak pisze w *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA, 1990): „moje omówienie camery obscury opiera się na pojęciach nieciągłości i różnicy” (s. 36). Jednak w swojej książce nalega, że camera obscura i aparat fotograficzny są „radykalnie odmienne”, nawet wtedy, gdy uznaje fotografię za kontynuację kartezjańskiej logiki camery obscury. Bardziej szczegółową analizę owego nieporozumienia zob. G. Batchen, *Seeing Things: Vision and Modernity*, „Afterimage” 1991, 19(2), s. 5–7.

³² J. Derrida, *Freud i scena pisma*, w: idem, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 347–401.

W *Objaśnianiu marzeń sennych* (1900), tytułem wstępnych uwag o psychice, Freud zasugerował, „byśmy sobie wyobrazili przyrząd, który spełnia nasze mentalne funkcje, jako na przykład złożony mikroskop, aparat fotograficzny lub coś w tym rodzaju”³³. W roku 1925, w *Uwagach o magicznej tabliczce*, Freud zaproponował kolejny model funkcjonowania aparatu psychicznego. W tym przypadku wcześniejszy aparat fotograficzny został zastąpiony przez urządzenie służące do pisania, magiczną tabliczkę. „Jeśli wyobrazimy sobie jedną rękę piszącą na powierzchni magicznej tabliczki, podczas gdy druga co jakiś czas podnosi kartkę pokrywającą woskową płytę, to uzyskamy konkretne przedstawienie sposobu, w jaki próbowałem zobrazować funkcjonowanie percepcyjnego aparatu naszego umysłu”³⁴.

Od razu widać, że, wyobrażając sobie nieświadomość złożoną z hieroglifów, czyli sekretnych piktograficznych odcisków na wrażliwej psychice, Freud utrzymał quasi-fotograficzny model umysłu. W rzeczy samej, jego opis magicznej tabliczki jako dwóch dłoni, z których jedna pisze w chwili, gdy druga wymazuje, przywołuje na myśl proponowane przez Bayarda, Niépce’a, Talbota i Daguerre’a interpretacje fotografii jako procesu, który pozwala trwale narysować naturę, nawet wtedy, gdy natura rysuje się sama. Dlatego można rzec, że dokonując zamiany instrumentu optycznego na magiczną tabliczkę do pisania, Freud jedynie zastąpił jedną fotograficzną metaforę inną³⁵.

Derrida twierdzi, że Freud postrzegał psychikę jako zamieszkaną przez „radykałną inność”, *sous rature* (dosłownie ‘pod skreśleniem’), którą można by równie dobrze traktować jako *pismo* (czym w istocie się stała w rozwijanym przez Freuda zestawie metafor). Freud uważał na przykład, że percepcyjna powierzchnia psychiki jest zarówno naznaczona śladami, jak i nieporóżniona, zarówno naruszona, jak i dziewicza, stanowi nieciągłą rozciągłość przestrze-

³³ S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, tłum. J. Strachey, New York 1965, s. 574. [Przekład cytowanego przez Batchena fragmentu w języku angielskim z uwagi na obecne w polskim przekładzie nieścisłości. Por. Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 452 – przyp. tłum.]

³⁴ S. Freud, *A Note Upon the „Mystic Writing Pad”*, w: idem, *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*, New York 1963, s. 212. [Nie zdecydowałem się użyć polskiego przekładu z uwagi na występujące w nim nieścisłości. Por. Z. Freud, *Uwagi o magicznej tabliczce*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. i tłum. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 51–54 – przyp. tłum.]

³⁵ W przypisie do rozdziału *Freud i scena pisma* Derrida wskazuje, że w dziele Freuda „metafora kliszy fotograficznej występuje bardzo często [...]. Pojęcia kliszy i druku są tam głównymi narzędziami analogii”. Na przykład w roku 1913 Freud bezpośrednio porównał związki pomiędzy świadomością i nieświadomością do procesu fotograficznego. Derrida, *Freud i scena pisma*, przyp. 20, s. 378.

ni i czasu, najlepiej zdefiniowaną przez Derridę jako *rozsuniecie* („nie jest ani przestrzenią, ani czasem [...] niemożliwa była sytuacja, w której tożsamość mogłaby zamknąć się w sobie samej, wewnątrz jej własnej wewnętrzności lub w swojej koincydencji ze sobą”)³⁶. Faktycznie tym, co stanowi istotę magicznej tabliczki, jest powierzchniowy azur inskrypcji, sieć wymazywań, które w ogóle umożliwiają wszelkie pismo. „To, co uważamy za «percepcję», już zawsze stanowi inskrypcję [...]. W istocie, Freud spekuluje, że ten właśnie przybytek obecności, postrzegając ją, jest ukształtowane przez nieobecność, i – pismo”³⁷. Dlatego, gdy Derrida twierdzi, że „nie istnieje poza-tekst”, po raz kolejny kwestionuje założenie, że można po prostu odseparować lub rozróżnić przedstawienie od rzeczywistości, psychikę od ciała³⁸. W tym celu traktuje fotograficzną maszynę do pisania Freuda dosłownie, jako argument na rzecz tego, że zarówno ciało, jak i psychika są bez końca uwikłane w intertekstualną grę konkretnej metafory, i w konsekwencji „tylko pisząc, jesteśmy zapisywani”³⁹.

POSTMODERNIZM I FOTOGRAFIA

Mój metodologiczny spłot archeologii/genealogii i dekonstrukcji każe nam znów powrócić do postmodernizmu i postmodernistycznego ujęcia historycznej i politycznej tożsamości⁴⁰. Rozpocznijmy od relacji, którą post-

³⁶ Derrida, *Pozycje*, s. 43, 102.

³⁷ G. Chakravorty Spivak, przedmowa tłumaczki w: J. Derrida, *Of Grammatology*, tłum. G. Chakravorty Spivak, Baltimore–London 1997, s. xli.

³⁸ Derrida, *O gramatologii*, s. 212. Ze względu na powszechne nieporozumienie, muszę podkreślić, że «tekst» i «pismo» Derridy są zdecydowanie czymś więcej niż tylko tradycyjnie kojarzonymi z tymi terminami znakami na stronie, co [filozof] przy różnych okazjach zaznaczał. „Mocno upierałem się, że «pismo» lub «tekst» nie redukują się również do obecności zmysłowej lub widzialnej graficznie czy w «zapisie»”. Derrida, *Pozycje*, s. 61. „Godzina lektury, rozpoczynając od dowolnej strony któregośkolwiek opublikowanego przeze mnie w ciągu ostatnich dwudziestu lat tekstu, powinna wystarczyć, byś zdał sobie sprawę, że tekst, w moim użyciu tego słowa, nie jest książką. Tak jak pismo czy ślad nie jest ograniczony do papieru, który pokrywasz swoim grafizmem”. J. Derrida, *But Beyond...* [*Open letter to Anne McClintock and Rob Nixon*], tłum. P. Kamuf, „Critical Inquiry” 1986, 13(1), s. 167. „Powody strategiczne [...] stanowiły motywację dla wyboru tego słowa w celu oznaczenia «czegoś», co nie jest już związane z pismem w tradycyjnym sensie, ani z mową czy jakimkolwiek innym typem znaku [...]. Chodzi dokładnie o próbę zakwestionowania tego pojęcia i jego transformacji”. J. Derrida, *Limited Inc... abc*, tłum. S. Weber, „Glyph” 1977, 1, s. 191.

³⁹ Derrida, *Pismo i różnica*, s. 395.

⁴⁰ W książce tej podjęta została próba wspólnego przemyślenia pisarstwa Foucaulta i Derridy, mimo niechęci do ignorowania różnic między nimi. Zob. G. Spivak na temat

modernizm ustanawia pomiędzy fotografią a władzą. Choć twierdzą, że jest inaczej, postmoderniści zwykle spoglądają na fotografię instrumentalnie. Fotografia stanowi dla nich jedynie narzędzie transferu władzy z jednego miejsca w drugie. Sama fotografia nie ma władzy, lecz zostaje czasowo zaopatrzona we władzę aparatów [*apparatuses*], które ją wykorzystują⁴¹.

Wyjaśnia to na przykład, dlaczego John Tagg w swoich esejach o fotografii śmiało pisze o fotografii, która pojawia się w miejscach władzy i ją akumuluje, o odkrywaniu tego, jak władza dotyka fotografii, o współdziałaniu fotografii i władzy. Taki dobór słów w powyższych sformułowaniach sygnalizuje oddzielenie fotografii od władzy. Władza pojmowana jest jako autonomiczny

Derridy i Foucaulta w przedmowie tłumaczkii do *Of Grammatology*, s. lx–lxii oraz eadem, *More on Power/Knowledge*, w: *Rethinking Power*, red. T.E. Wartenberg (Albany 1992, s. 149–147). Pewne różnice ujawniły się podczas wymiany zdań pomiędzy tymi dwoma filozofami w postaci artykułów dotyczących wczesnej książki Foucaulta – *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*; zob. J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, w: idem, *Pismo i różnica*, s. 57–109; M. Foucault, „*My Body, This Paper, This Fire*” [1971], tłum. G. Bennington, „*Oxford Literary Review*” 1979, 4(1), s. 9–28; J. Derrida, „*To Do Justice to Freud*”: *The History of Madness in the Age of Psychoanalysis*, „*Critical Inquiry*” 1994, 20, s. 227–266. Ta pełna pasji wymiana przyczyniła się do zaciemnienia wielu źródeł, aspiracji i praktyk, które łączyły tych dwóch filozofów. Zob. komentarze dotyczące tego aspektu ich pisarstwa: T. Keenan, *The „Paradox” of Knowledge and Power: Reading Foucault on a Bias*, „*Political Theory*” 1987, 15(1), s. 5–32. G.S. Jay, *Values of Deconstruction: Derrida, Saussure, Marx*, „*Cultural Critique*” 1987–1988, 8, s. 153–196; A.D. Schrift, *Genealogy and/as Deconstruction: Nietzsche, Derrida and Foucault on Philosophy as Critique*, w: *Postmodernism and Continental Philosophy*, red. H. Silverman, D. Welton, Albany 1988, s. 193–213; R. Boyne, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason*, London 1990.

⁴¹ W tym miejscu autor odnosi się do koncepcji fotografii zaproponowanej przez Johna Tagga, którą omówił w pierwszym rozdziale swojej książki, zwłaszcza do esejów zawartych w: J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988. Należy przy tym wyjaśnić pewien terminologiczny problem. Tagg używa pojęcia *photographic apparatus* nie tylko dla określenia aparatury czy urządzenia (aparatu) fotograficznego, ale przede wszystkim w celu wydobycia zakorzenienia fotografii w instytucjonalnym aparacie władzy i jego praktykach (Foucault) oraz aparatach ideologicznych państwa (Althusser). Podczas gdy w języku angielskim istnieje rozróżnienie między aparatem jako urządzeniem do wykonywania fotografii (*camera*) a aparatem jako złożoną strukturą złożoną z rozmaitych dyskursów i praktyk (*apparatus*), w języku polskim w obu przypadkach używa się jedynie słowa „aparat”. Dodajmy na marginesie, że wcześniej w przekładzie użyłem sformułowania „fotograficzna aparatura” w miejscu, gdzie Batchen również stosuje złożenie *photographic apparatus*, mając jednak na myśli techniczne aspekty wynalazku fotografii, także w odniesieniu do urządzeń, których nie określilibyśmy mianem „aparatu fotograficznego” we współczesnym rozumieniu tego słowa, np. aparatu dagerotypowego – przyp. tłum.

byt, jako „ciężar” (z moralnymi implikacjami, jakie to słowo ze sobą niesie), który można pojąć i przekazać dalej. Znamienne, że w swojej pracy Tagg nie uwzględniła tego, że opis władzy Foucaulta stanowi jednocześnie jej przepisanie w postać zmieniającego się zestawu relacji produktywnie przenikających wszystkie aspekty życia społecznego i jego członków. Choć Tagg nierzadko interesuje się przypadkami ciała, które zostaje poddane działaniu fotografii, nigdy nie zajmuje się tym, jak fotografia wytwarza ciało. Zakłada, że „przedmiotem” fotografii jest produkowanie *efektu* ideologii, stanu świadomości wpisanego w istniejące biologiczne ciało. Ciało i umysł, biologię i kulturę traktuje jak osobne domeny, gdzie istnienie podmiotu zawsze poprzedza jego ujęcie przez *aparat fotograficzny* [*photographic apparatus*]. Lekceważąc odniesienie do materialnej produkcji podmiotu jako ciała, Tagg ogranicza efekty władzy do sfery, którą kiedyś nazwano by tym, co ideologiczne – do „nowego rodzaju wiedzy”, do „dziedzin obiektów, instytucji języka, rytuałów prawdy”⁴².

Taka wizja władzy niesie ze sobą dwa podstawowe problemy: po pierwsze, nie zgadza się ona z teorią władzy proponowaną przez samego Foucaulta. Dla Foucaulta nowoczesna władza funkcjonuje nie tylko jako narzędzie aparatu państwa, ale jako sieć cyrkulujących sił, ekonomia relacji, które sprawiają, że „jednostki stają się nośnikami władzy, a nie obiektami jej stosowania”⁴³. Dlatego interesuje go odkrywanie tego, „jak to możliwe, że podmioty są stopniowo, realnie i materialnie konstytuowane przez wielość organizmów, sił, energii, materiałów, pragnień, myśli itd.”⁴⁴. Pisz dalej, że chce „[...] pokazać, jak relacje władzy mogą materialnie i dogłębnie przenikać ciało, niezależnie od przedstawień własnych samego podmiotu. Jeśli władza bierze ciało w posiadanie, dzieje się tak bez konieczności jej wcześniejszego uwewnętrznienia w ludzkiej świadomości”⁴⁵.

Najbardziej znane idące w tym kierunku starania Foucaulta wiązały się z jego książką z roku 1976, opublikowaną po angielsku jako *History of Sexu-*

⁴² Porównaj propozycję Tagga z projektem Foucaulta opisanym przez niego w wywiadzie z roku 1975: „Sądzę, że moja perspektywa różni się zarówno od perspektywy marksistowskiej, jak i paramarksistowskiej. Jeśli chodzi o marksizm, to nie należę do grona tych, którzy próbują ujawniać efekty władzy na poziomie ideologii. Właściwie zastanawiam się, czy bliższe materializmowi nie byłoby w pierwszej kolejności studiowanie problemu ciała i tego, jak oddziałuje na nie władza. Ponieważ tym, co niepokoi mnie w analizach, które oddają pierwszeństwo ideologii, jest fakt, że jest tam zawsze założony z góry ludzki podmiot określony przez model klasycznej filozofii, wyposażony w świadomość, którą – jak się uważa – przechwytyuje władza”. Foucault, *Power/Knowledge*, s. 58.

⁴³ Ibidem, s. 98.

⁴⁴ Ibidem, s. 97.

⁴⁵ Ibidem, s. 186.

ality. An Introduction. W obliczu rzekomej opozycji pomiędzy seksem (realnym doświadczeniem) i seksualnością (dyskursem o seksie), której pierwszy element wydaje się poprzedzać drugi, nie tylko dokonał on odwrócenia dyskutowanych pojęć, ale też zakwestionował możliwość ich oddzielenia.

Nie odnośmy zatem historii seksualności do instancji seksu, ale wykażmy, że „seks” jest historycznie zależny od seksualności. Nie umieszczajmy seksu po stronie rzeczywistości, a seksualności po stronie mętnych idei i złudzeń; seksualność jest nader realną formacją historyczną, to ona zbudowała pojęcie seksu jako spekulatywnego elementu potrzebnego do jej funkcjonowania⁴⁶.

Drugą konsekwencją perspektywy przyjętej przez Tagga jest to, że ustala on logikę pierwszeństwa, w której władza zawsze poprzedza fotografię, a jej podstawowe źródło osadzone jest w aparatach władzy. Wniosek jest taki, że rzeczywista władza, władza państwowa, poprzedza swoją reprezentację, czy to w postaci fotografii czy innego medium kultury. Jak sugerował Derrida w swoim omówieniu historii pisma, ten model władzy oparty na bazie i nadbudowie ma istotne konsekwencje:

Wzmacniając przekonanie, że pismo *przytrafia się* władzy [...], że może sprzymierzyć się z władzą, może ją przedłużyć poprzez jej uzupełnienie, czy też może jej służyć, problem ten sugeruje, że pismo może *dojść* do władzy lub władza do pisma. Z góry już wyklucza identyfikację pisma *jako* władzy lub rozpoznanie władzy w momencie nadejścia pisma [...]. Pismo nie dochodzi do władzy. Ono już tam wcześniej jest, uczestniczy w niej i jest z niej utworzone [...]. Zagadnienie to doprowadziło także do owej szczególnej abstrakcji: *władzy, pisma*⁴⁷.

⁴⁶ M. Foucault, *Historia seksualności*, cz. 1: *Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, K. Matuzewski, Warszawa 2000, s. 137. [W cytowanym w tekście fragmencie polski tłumacz zamiast słowa „formacja” użył mniej adekwatnego pojęcia „figury” – przyp. tłum.] Foucault ma więcej do powiedzenia o tym nurtującym problemie relacji pomiędzy seksem i seksualnością w *Power/Knowledge*: „Ten problem stanowił główną trudność w mojej książce. Zacząłem ją pisać jako historię tego, jak seks uległ przesłonięciu i trawestacji przez tę dziwną formę życia, tę dziwną narośl, która miała stać się seksualnością. Obecnie, jak sądzę, ustalenie owej opozycji pomiędzy seksem i seksualnością prowadzi na powrót do ustanowienia władzy jako prawa i zakazu, idei, że władza stworzyła seksualność jako narzędzie zanegowania seksu. Moja analiza ciągle pozostawała w niewoli jurydycznej koncepcji władzy. Musiałem dokonać całkowitego odwrócenia jej kierunku. Postulowałem pojmowanie seksu jako czegoś wewnętrznego wobec aparatu seksualności i wynikającą z tego ideę, że to, co musi się znaleźć u podstawy tego aparatu, to nie odrzucenie seksu, ale pozytywna ekonomia ciała i przyjemności”. Foucault, *Power/Knowledge*, s. 190.

⁴⁷ J. Derrida, *Scribble (writing-power)*, tłum. C. Plotkin, „Yale French Studies” 1979, 58, s. 117.

Czy w kontekście historii pojawienia się fotografii istnieje coś, co pozwalałoby nam mówić nie o „fotografii i władzy”, ale „fotografii jako władzy”? Czy możemy mówić o jeszcze innej „osobliwej abstrakcji”: *fotowładzy*? Pisma Foucaulta dają jasno do zrozumienia, że wszelkie dyscyplinowanie tego, co można, a czego nie można pomyśleć w danym momencie historii (jest to „problem” wyrażony w *Słowach i rzeczach*), jest tyleż kwestią władzy, co wiedzy. „Sprawowanie władzy nieustannie kreuje wiedzę i odwrotnie, wiedza nieustannie pobudza władzę do działania”⁴⁸. Przeto jego oksymoroniczne pojęcie pragnienia jako „pozytywnej nieświadomości wiedzy” zostaje wkrótce zastąpione, za Nietzschem, przez sformułowanie *wola władzy*. Sięgając po pojęcie woli władzy, Foucault w dalszej kolejności bada pojawianie się w latach około roku 1800 zróżnicowanych aparatów społecznych (do których dodaliśmy też raz fotografię).

Termin „aparat” [*apparatus*] rozumiem jako rodzaj – by tak rzec – formacji, której główną funkcją w danym momencie jest odpowiedź na pilną potrzebę. Aparat ma wobec tego przewodnią, strategiczną funkcję [...]. Aparat jest zatem wpisany w grę władzy, ale i zawsze powiązany z pewnymi współrzędnymi wiedzy, które z niej wynikają, ale i – w równym stopniu – ją warunkują. Z tego właśnie składa się aparat: strategii relacji sił wspierających, lub wspieranych, przez różne rodzaje wiedzy⁴⁹.

Szczególnie ciekawa w tym kontekście jest dokonana przez Foucaulta analiza panoptikonu, dobrze dziś znanego systemu społecznej kontroli i więziennictwa, zaproponowanego po raz pierwszy przez Jeremy’ego Benthama w roku 1791 (koncepcja, która zbiegła się z narodzinami fotografii). Jest tak, ponieważ ów aparat tak jak fotografia i, co sugeruje jego inna francuska nazwa (*appareil*: aparat, aparat fotograficzny [*apparatus, camera*]), działa zgodnie z pewnym systemem relacji pomiędzy źródłem światła, skupiającą je przestrzenią i ukierunkowanym spojrzeniem. Przywołuję tu pracę Foucaulta jednak nie po to, by sugerować związek pomiędzy fotografią i panoptikonem oparty na architektonicznym podobieństwie camery obscury i celi, tak jakby jedno urządzenie było po prostu zminiaturyzowaną wersją drugiego. Należy raczej zbadać stopień, w jakim mogą one ze sobą korespondować jako systemy władzy, stopień, w jakim dzielą i konstytuują specyficzną nowoczesną konfigurację władza-wiedza-podmiot.

Wielu krytyków zakłada, że panoptikon jest „statyczną, przestrzenną strukturą”, zaprojektowaną po to, by umożliwić opresyjny nadzór sprawowa-

⁴⁸ Foucault, *Power/Knowledge*, s. 52.

⁴⁹ Ibidem, s. 195–196.

ny przez tych, którzy posiadają władzę nad tymi, którzy są jej pozbawieni⁵⁰. Tymczasem interpretacja Foucaulta jest bardziej złożona. Powtarza on stwierdzenie Benthama, że ponieważ więzień nigdy nie wie, kiedy jest naprawdę obserwowany, musi założyć, że jest obserwowany cały czas; jest on wobec tego zmuszony do autoanalizy i samodyscypliny. Staje się narzędziem własnego podporządkowania. Jeśli chodzi o sposób działania władzy, to więzień zawsze tkwi w niejasnej ale produktywnej przestrzeni wahania pomiędzy wieżą i celą. Jest zarówno więźniem, jak i tym, kto więzi (a zatem nie tylko jednym z nich). Jak ujął to Foucault, „Kto został umieszczony w polu widzenia i wie o tym, przejmuje na swe konto ograniczenia narzucone przez władzę: dobrowolnie pozwala im wpływać na siebie, wpisuje się w relację władzy, gdzie odgrywa obydwie role – zostaje zasadą samoujarzemia”⁵¹.

Podmiot ukonstytuowany jako miejsce dyscyplinującej władzy, byt będący w pozycji zarówno podmiotu, jak i przedmiotu owej władzy, przypomina „osobliwy dublet empiryczno-transcendentalny”, który Foucault w *Słowach i rzeczach* utożsamiał z pojawieniem się nowoczesnej *episteme*⁵². Zdaniem Foucaulta, w okresie około roku 1800 „człowiek ukazuje się w dwuznacznej roli przedmiotu wiedzy i poznającego podmiotu – zniewolony suweren, oglądany widz”⁵³. Dalej pisze, że „Człowiek mógł zarysować się jako konfiguracja w *episteme* wówczas, gdy myśl odkryła równocześnie, w sobie i poza sobą, na swych krańcach, ale i wplecioną w swój wątek, część nocy, pozornie bezwładną gęstość, z którą jest związana – to, co niemyślne, które myślenie od krańca do krańca zawiera, lecz równie dobrze jest przez nie ujęte”⁵⁴.

⁵⁰ Sformułowanie to, reprezentujące typowo wąskie odczytanie Foucaulta, pochodzi w tym przypadku z: P.R. Zimmerman, *Our Trip to Africa: Home Movies as the Eyes of the Empire*, „Afterimage” 1990, 17(8), s. 4.

⁵¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 198.

⁵² Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 286–287.

⁵³ Ibidem, s. 281

⁵⁴ Ibidem, s. 293. W obliczu złożoności kwestii wyartykułowanych w tym zbiorze cytatów warto powtórzyć komentarz Paula Rabinowa i Huberta Dreyfusa: „Choć może to brzmieć heglowsko, jest to radykalnie przeciwstawne wszelkiej myśli dialektycznej. Foucault nie ma absolutnie żadnego poczucia, że prawda ma charakter całości i że te archeologiczne i genealogiczne transformacje stanowią etapy procesu skoncentrowanego na osiągnięciu idealnej wspólnoty”. Dreyfus, Rabinow, *Michel Foucault...*, s. 263. Zob. też: D. Carroll, *Paraesthetics: Foucault. Lyotard. Derrida*, New York 1987, s. 67. M.S. Roth, *Knowing and History: Appropriations of Hegel in Twentieth-Century France*, Ithaca 1988, s. 204–205. Zarówno Derrida, jak i Foucault w latach 50. uczęszczali na zajęcia Jeana Hippolyte’a. Zob. komentarz własny Foucaulta na temat różnic między jego praktyką a heglowską historią: M. Foucault, *The Discourse on Language*, w: idem, *Archeology of Knowledge*, tłum.

Byt, który jest zarówno w sobie, jak i poza sobą, ja będące obok innego i w innym, identyczna nowość, „to, co niemyślne, które myślenie od krańca do krańca zawiera, lecz równie dobrze jest przez nie ujęte”⁵⁵. Frazologia Foucaulta przypomina tę stosowaną przez pisarzy takich, jak Coleridge, Knight, Niépce, Daguerre i Talbot, oraz dyskursywne figury natury, pejzażu i camery obscury [*camera*] w okresie około roku 1800. Fotografia, jak sugerują te wykluwające się dopiero dyskursy, jest zależna od tej nowej ekonomii władzy-wiedzy-podmiotu, ale też ją – ów ciągle podzielony i podwojony sposób bycia – wytwarza. Jeśli ponownie spojrzeć na charakteryzujące owe protofotograficzne teksty peryfrazji i zawarte w nich metafory, można odnieść wrażenie, że ujmują one swoje własne kulturowe współrzędne niemal dokładnie tak, jak opisuje je Foucault. Ponownie stajemy twarzą w twarz z foucaultowską zagadką: zadaniem, które „nie polega [...] – już nie polega – na traktowaniu dyskursów jako zbioru znaków (elementów znaczących, które odsyłają do jakichś treści lub przedstawiń); polega natomiast na traktowaniu ich jako praktyk formujących przedmioty, o których mówią owe dyskursy”⁵⁶. Jak podkreśla Foucault,

Widać tedy, że w opisach, których teorię próbowałem zbudować, nie ma mowy o interpretowaniu dyskursu w celu wydobywania zeń historii tego, do czego odsyła [...] tutaj nie o to chodzi: nie o zneutralizowanie dyskursu, nie o uczynienie zeń znaku czegoś innego ani o drażnienie jego gęstwy, by dostać się do czegoś, co tkwi w milczeniu poza nim, ale przeciwnie – o utrzymanie go w jego konsystencji, o objawienie go w całej złożoności, jaka mu jest właściwa [...]. Zastąpić enigmatyczny skarbiec „rzeczy” dyskurs poprzedzających regularną formacją przedmiotów, które rysują się tylko w nim. Określić te przedmioty, odnosząc je nie do istoty rzeczy, lecz do zespołu reguł, które umożliwiają formowanie się ich jako przedmiotów dyskursu i tworzą w ten sposób warunki ich historycznego zjawiania się⁵⁷.

REALNA NIEREALNOŚĆ

Ta ścieżka myślenia, z jej problematyzacją tradycyjnego związku dyskursu i jego przedmiotu odniesienia, historycznego zjawiania się i tego, co je poprzedza, przypomina inny ważny komentarz poświęcony fotografii. W eseju

A.M. Sheridan Smith, New York 1972, s. 215–237 [tekst ten, funkcjonujący w wydaniu amerykańskim jako appendix, nie został przełożony w polskim wydaniu książki – przyp. tłum.].

⁵⁵ Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 293 (przypis dodany przez tłumacza).

⁵⁶ Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 76.

⁵⁷ Ibidem, s. 74–75.

z roku 1964 zatytułowanym *Retoryka obrazu* francuski krytyk Roland Barthes opisuje fotografię jako perwersyjne zawinięcie denotacji w konotację, jako system znaczenia wewnętrznie rozdarty pomiędzy kulturą i naturą. W poszukiwaniu semiologii obrazu fotograficznego (a wraz z nią „ontologii procesu oznaczania”), Barthes staje „wobec paradoksu [...] przekazu bez kodu”⁵⁸. Powiada, że konstytuuje on „realną nierealność” fotografii. Splot jednego z drugim (tego, co kodowane, z tym, co niekodowane, realnego z nierealnym) powraca w ostatniej serii szeroko zakrojonych refleksji o fotografii, opublikowanych w roku 1980 pod tytułem *Światło obrazu*⁵⁹. Tym razem organizuje on swoją analizę poszczególnych fotografii, sięgając po inną parę binarnych pojęć – *studium* i *punctum* – zabieg, który pozwala mu dokonać rozróżnienia pomiędzy zbiorowym i prywatnym znaczeniem danego zdjęcia. Jednak i w tym przypadku trudno mu utrzymać dzielącą je różnicę. Staje się to szczególnie jasne, gdy Barthes sięga po owe binarne pojęcia w refleksji nad fotografią w ogóle.

We wcześniejszej książce, *Przyjemność tekstu* (1973), Barthes ponownie strukturyzuje swoją analizę wokół binarnego rozróżnienia (w tym przypadku pomiędzy dwoma przeciwstawnymi porządkami przyjemności, które nazywa *plaisir* oraz *jouissance*) [w języku polskim: przyjemność i rozkosz – przyp. tłum.]. Jednocześnie radzi swoim czytelnikom, że tego, co erotyczne, należy poszukiwać w „przerwie”, w błysku „między dwoma krawędziami, *mise-en-scène* zjawiania-się-jako-znikania”⁶⁰. Na planie pierwszym analizy w *Światle obrazu* znajduje się fotografia jego matki wykonana w cieplarni, gdy miała pięć lat. Choć uważa, iż „nad tym szczególnym zdjęciem unosiło się coś z istoty Fotografii” i często do niego powraca, nigdy go dla czytelników nie reprodukuje⁶¹. W ten sposób ustala istotę fotografii jako kolejny z owych kuszących błysków pojawiania-się-jako-znikania, jako jeszcze jedną paradoksalną grę nieobecności w ramach obecności, ślepoty w olśnieniu.

⁵⁸ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, 73(3), s. 292. [Polski tłumacz przekłada francuskie *ontologie de la signification* jako „ontologia znaczenia”, gubiąc procesualny sens ostatniego pojęcia, opisowo obecny w tłumaczeniu angielskim (R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, w: idem, *Image–Music–Text*, tłum. S. Heath, New York 1977, s. 32), z którego korzysta Batchen i za którym owo sformułowanie przekładam – przyp. tłum.]

⁵⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

⁶⁰ R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, tłum. R. Miller, New York 1998, s. 10. [Autorka polskiego przekładu tłumaczy ostatnie sformułowanie w niezrozumiały i niezgodny z francuskim oryginałem sposób jako „reżyserowanie *black-outu*”, stąd sięgam po cytowany przez Batchena przekład na język angielski. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 17 – przyp. tłum.]

⁶¹ Barthes, *Światło obrazu*, s. 124.

Paradoks fotografii na tym się nie kończy. W *Retoryce obrazu* Barthes opisuje moment wkroczenia fotografii w historię ludzkości jako wydarzenie o wymiarze rewolucyjnym:

Typ świadomości bowiem, jaki implikuje fotografia, nie ma doprawdy precedensu. Daje ona wrażenie, nie że *się tam jest* (takie wywołać może każda kopia), ale że *się tam było*. Chodzi zatem o nową kategorię czasoprzestrzenną: bezpośrednia przestrzeń, a wcześniejszy czas. W fotografii dokonuje się nielogiczne połączenie tego, co *tutaj*, i tego, co *niegdyś*⁶².

Barthes powtarza tę tezę w *Świetle obrazu*. Spoglądając na wizerunek swojej matki jako dziecka i myśląc o jej niedawnej śmierci, oplakuje czas „przyszły dokonany” [*anterior future*], który znajduje w tej i wszystkich innych fotografiach. Podobnie, rozmyślając nad portretem skazańca z roku 1865, Barthes zauważa, że ukazany tam podmiot jest martwy, a zarazem ma umrzeć. „Odczytuję jednocześnie: *to będzie* i *to już było* [...] fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym [...]. Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą”⁶³. Katastrofa pogłębia się z uwagi na jego świadomość „stygmatu” tego-co-było sfotografowanej rzeczy. Tożsamość fotografii spoczywa, jego zdaniem, w jednoczesnej prezentacji życia i śmierci. Zatem, według Barthes’a, oferowana przez fotografię rzeczywistość nie polega na prawdzie wyglądu, lecz prawdzie obecności, kwestii bycia (niepodważalnego miejsca czegoś w przestrzeni/czasie), a nie podobieństwa.

Derrida słusznie zauważa, że konsekwentne załamywanie przez Barthes’a binarnych pojęć stanowi kluczowy ruch w jego przepisaniu fotografii.

Przeto, ponad wszystko, i przede wszystkim, to rzekome przeciwieństwo (*studium/punctum*) nie zabrania, ale przeciwnie, ułatwia pewien rodzaj *kompozycji* między tymi dwoma pojęciami. Co mamy rozumieć przez kompozycję? Dwie rzeczy, które się ze sobą komponują. Najpierw, oddzielone nieprzekraczalną granicą, owe dwa pojęcia idą ze sobą na kompromis; komponują się ze sobą, jedno z drugim, i potem dostrzeżemy w tym działanie *metonimiczne*; „subtelne poza” *punctum*, niekodowane poza, komponuje się z tym, co „zawsze kodowane” *studium*. Należy do niego, jednocześnie do niego nie przynależąc, i nie można go w nim zlokalizować; nigdy nie wpisuje się w homogeniczną obiektywność zramowanej przestrzeni, lecz zamiast tego ją zamieszkuje, czy raczej ją nawiedza; „stanowi dodatek [*supplément*]; dorzucam do zdjęcia to, *co już się tam znajduje*” [...] ani życie, ani śmierć, chodzi o wzajemne nawiedzanie jednego przez dru-

⁶² Barthes, *Retoryka obrazu*, s. 297.

⁶³ Barthes, *Światło obrazu*, s. 161.

gie [...]. Duchy: pojęcie innego w tym samym, *punctum* w *studium*, martwego innego, który żyje we mnie. Pojęcie fotografii *fotografuje* wszystkie pojęciowe przeciwieństwa, zakreśla relację opartą na nawiedzaniu, która prawdopodobnie konstryuuje wszelką logikę⁶⁴.

Niedostrzeżenie owego nawiedzania i brak jego przełożenia na sprawczą politykę [*an enabling politics*] stanowi w rezultacie ograniczenie dominującego, angloamerykańskiego spojrzenia na fotografię. Postmodernistyczna krytyka dokonywała prostego odwrócenia ekonomii przeciwieństw i w ten sposób przemieszczała się z jednej strony dualizmu na drugą. Ona chce powiedzieć: nie fotografia, ale fotografie; nie natura, ale kultura; nie autonomia, ale kontekst; nie „rzecz sama w sobie”, ale dyskurs; nie tożsamość, ale różnica; nie esencjalizm, ale antyesencjalizm. Co najważniejsze, postmodernizm skłania się w stronę fotografii i władzy, a nie fotografii *jako* władzy. W rezultacie fotografia ciągle jest pojmowana jako nieistotne narzędzie czy też przekazańnik „realnej” władzy, której źródło zawsze tkwi gdzie indziej.

Z tą instrumentalną, opartą na modelu komunikacyjnym, koncepcją fotografii wiąże się kilka zauważalnych już w tym momencie problemów. Stanowi ona na przykład zgrabną analogię dla fallocentrycznego pojmowania kobiety jedynie jako elementu przejściowego [*passage*] pomiędzy ciałem mężczyzny i „jego” potomstwem, tak jakby jej materialność nie miała żadnego znaczenia. W rzeczy samej, opisana powyżej postmodernistyczna koncepcja fotografii podtrzymuje binarną strukturę logocentryzmu we wszystkich jej licznych przejawach. Jest tak mimo wczesnych i częstych odniesień do Derridańskiej krytyki logocentryzmu, które pojawiły się w pismach Victora Burgina, a ostatnio również Johna Tagga. Współczesna krytyka fotografii, choć sięga po pewną dozę poststrukturalistycznej retoryki, nadal związana jest ze strukturalistycznym sposobem myślenia, z jego zastępem nieuzasadnionych binarnych opozycji. I owszem, właśnie te opozycje stanowią fundament, na którym wzniesiono postmodernistyczną teorię tożsamości fotografii. A zatem zakłócenie owego pewnego swoich racji binarnego ładu nie tylko podważa postmodernistyczną ideę, „że nie ma jednej fotografii”, ale także jej rzekomy polityczny progresywizm.

⁶⁴ J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, tłum. P-A. Brault, M. Naas, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. H. Silverman, New York 1988, s. 266–267 [fragment cytatu ze *Światła obrazu* za: Barthes, *Światło obrazu*, s. 97 – przyp. tłum.]. Zob. prowokacyjny komentarz do tego tekstu: G. Chakravorty Spivak, *A Response to John O'Neill*, w: *Hermeneutics: Questions and Prospects*, red. G. Shapiro, A. Sica, Amherst 1984, s. 183–198. Zob. również komentarz poświęcony fotografii w: M-F Plissart, J. Derrida, *Right of Inspection*, tłum. D. Wills, „Art & Text” 1989, 32, s. 20–97, zwłaszcza s. 90–91.

REPREZENTACJA/RZECZYWISTOŚĆ

Ostatecznie wszystkie te opozycje stanowią powtórzenie znajomego rozróżnienia, rzekomą szczelinę pomiędzy reprezentacją a rzeczywistością. Na przykład Allan Sekula sięga po semiotyczny system C.S. Peirce'a, by zdefiniować fotografię jako „fizyczne ślady swoich przedmiotów”, jako znaki mające *indeksalną* relację ze światem, który przedstawiają. Według Sekuli, „z uwagi na ową indeksalną właściwość, fotografie zasadniczo opierają się na przypadku”⁶⁵. System Peirce'a stanowi również „fundamentalną podstawę” teorii fotografii Sekuli; wydaje się, że jedyną rzeczą w fotografii, która *nie* jest przypadkowa, jest indeksalność. Jak to ujął, „wszelkim ich [fotografii] znaczeniem, poza samym faktem zarejestrowania śladu, można w zasadzie dowolnie manipulować”⁶⁶. Jednak jak określić status jakiegokolwiek podłoża [*ground*], które pozostaje w ciągłej sprzeczności z samym sobą i które wydaje się zarówno przypadkowe [*contingent*], jak i nieprzypadkowe?

Sekula próbuje te kwestie wyjaśnić, dokonując ostrożnego rozróżnienia między znakami indeksalnymi i ich przeciwieństwem – klasą znaków znanych jako symbole. „Symbole za to znaczą dzięki konwencjom bądź regułom”⁶⁷. Fotografia stanowi typ reprezentacji, która poprzedza, przynajmniej w pierwszej instancji („fundamentalnie”), wszelkie konwencje czy zasady. Sekula dochodzi do tego wniosku, odnosząc się do wpływowych pism Rosalind Krauss o indeksie. W swych dwuczęściowych *Notes on the Index* (1977) Krauss dowodzi, że stykówka lub fotogram „jedynie wymuszają lub czynią jawnym to, co jest wspólne całej fotografii”⁶⁸. Powoławszy się wcześniej na Lacana w celu ustalenia opozycji pomiędzy porządkiem symbolicznym (gdzie, jak twierdzi, język osadza podmiot „w historycznej ramie poprzedzającej jego narodziny”,

⁶⁵ A. Sekula, *Photography Between Labour and Capital*, w: *Mining Photographs and Other Pictures 1948–1968. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, red. B.H.D. Buchloh, R. Wilkie, Halifax 1983, s. 218. [W języku polskim skrócona wersja tego eseju, która nie zawiera jednak cytowanego fragmentu, została opublikowana jako: A. Sekula, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, w: idem, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010 – przyp. tłum.]

⁶⁶ A. Sekula, *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu (Notatki o polityce reprezentacji)*, w: idem, *Społeczne użycia fotografii*, s. 47.

⁶⁷ A. Sekula, *Ciało i archiwum*, w: idem, *Społeczne użycia fotografii*, s. 177.

⁶⁸ R. Krauss, *Notes on the Index: Part 1* [1977], w: eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, 1985, s. 203. [Istnieje polski przekład tej książki, niestety bardzo nieudany, stąd nie zdecydowałem się z niego tutaj skorzystać. Zob. R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011 – przyp. tłum.]

„tworząc związki pomiędzy obiektami i ich znaczeniem”) i porządkiem wyobraźniowym (stan, w którym podmiot jest odseparowany od uwarunkowań historii”), Krauss dokonuje jednoznacznego równania pomiędzy fotografią i drugim z nich. „Jej siła tkwi w jej byciu indeksem, a jej znaczenie w sposobach identyfikacji związanych z porządkiem wyobraźniowym”⁶⁹.

Krauss powraca do tej tezy, powtarzając aforystyczne sformułowanie Barthes’a „przekaz bez kodu” nie jako intrygujący paradoks, ale jako opis „immanentnych właściwości samej fotografii”, jako dowód „fundamentalnie niekodowanej natury obrazu fotograficznego”⁷⁰.

Jest to porządek świata naturalnego, który odciska się w emulsji fotograficznej, a w konsekwencji na odbitce fotograficznej. Jakość transferu czy śladu zapewnia fotografii jej dokumentalny status, jej niezaprzeczalną prawdziwość. Ale jednocześnie ta prawdziwość jest poza zasięgiem owych możliwych wewnętrznych regulacji, które są konieczną własnością języka. Tkanka łączna, spajająca zawarte w fotografii obiekty, jest elementem samego świata, a nie systemu kulturowego⁷¹.

Tak więc fotografia zaznacza [w oryg. *traces*, co oznacza również ‘zakreśla’, ‘zarysowuje’, ‘idzie w ślad za’ – przyp. tłum.] porządek natury („samego świata”), a nie kultury. Robi to bez wewnętrznych korekt, mediującej gry kodów, która ma stanowić wyłączną domenę języka. Jednakże teza Krauss opiera się na przekonaniu o ustalonej relacji języka ze światem, które, w przeciwieństwie do Sekuli, później odrzuci. „Moglibyśmy tu dokonać analogii ze spektrum kolorów, które język arbitralnie dzieli na zestaw nieciągłych pojęć – nazw barw. Aby język mógł istnieć, porządek natury musi ulec segmentacji na wzajemnie wykluczające się jednostki”⁷². W swoim eseju z roku 1980 pt. *In the Name of Picasso* Krauss zaciekle krytykuje ten właśnie nominalizm, a z nim pierwszeństwo, które wcześniej oddała poprzedzającemu język porządkowi natury. Sięgając po koncepcje Ferdinanda de Saussure’a, podkreśla, że znak stanowi substytut zawsze nieobecnego przedmiotu odniesienia, a więc nieobecność jest „warunkiem reprezentowalności znaku”⁷³. Opisuje ona zatem pojęcie znaku-jako-etykiety [*sign-as-label*] jako „perwersję”⁷⁴. Powtarzając dictum de Saussure’a, że „w języku istnieją jedynie różnice bez składników pozytywnych”, przedstawia wczes-

⁶⁹ Ibidem, s. 198, 203.

⁷⁰ R. Krauss, *Notes on the Index: Part 2* [1977], w: eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, s. 211.

⁷¹ Ibidem, s. 211–212.

⁷² Ibidem, s. 216.

⁷³ R. Krauss, *In the Name of Picasso* [1977], w: eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, s. 33.

⁷⁴ Ibidem.

ne działania Braque'a i Picassa z kolażem jako antidotum na modernistyczne poszukiwanie „percepcyjnej mnogości i nieskazitelnej samoobecności”. Dla Krauss kubistyczny kolaż stanowi proto-postmodernistyczny przykład „reprezentacji reprezentacji”⁷⁵. Tam, gdzie modernizm angażuje się w źródłową obecność „przedmiotów widzenia”, kolaż ustanawia „dyskurs w miejscu obecności, dyskurs oparty na pogrzebanym źródle”⁷⁶.

Krauss kontynuuje tę oś argumentacji w swoich kolejnych tekstach poświęconych fotografii, począwszy od eseju z roku 1981 pt. *The Photographic Condition of Surrealism*. Także i tu twierdzi, że „z technicznego i semiotycznego punktu widzenia” zdjęcie to indeks, „rodzaj osadu samej rzeczywistości [*the real itself*]”⁷⁷. Jednak okazuje się, że w niektórych przypadkach w fotografii, zwłaszcza tej stworzonej przez surrealistów w latach 20. i 30., zastosowano konkretne strategie (które, odnosząc się do Derridy, Krauss opisuje przy użyciu słów takich, jak uzupełnienie, *en abyme*, inwaginacja, rozsuniecie, podwojenie, pismo), konstytuujące „rzeczywistość jako reprezentację”⁷⁸.

Manipulacje surrealistycznych fotografów – rozsuniecie i podwojenia – mają na celu zarejestrowanie rozsunień i podwojeń tej samej rzeczywistości, której owa fotografia stanowi jedynie wierny ślad. W ten sposób medium fotograficzne zostaje wykorzystane w celu stworzenia paradoksu: paradoksu rzeczywistości ukonstytuowanej jako znak – albo obecności przekształconej w nieobecność, w reprezentację, w rozsuniecie, w pismo [...]. Rzeczywistość została zarówno rozszerzona, jak i zastąpiona przez to dominujące uzupełnienie, jakim jest pismo: paradoksalne pismo fotografii⁷⁹.

⁷⁵ Ibidem, s. 37.

⁷⁶ Ibidem, s. 38. Krauss omówiła problem źródeł również w nowszym esej: „Jest to [...] zaledwie unik wobec wyzwania rzuconego przez teorię poststrukturalistyczną owej idei autorskiego początku. Jest tak, ponieważ podczas gdy strategia, którą właśnie opisałam, ponownie kresli profil autora – czyniąc z niego teraz sektę, klasę czy kult – pozostawia ona nietkniętą ideę początku; innymi słowy, działa jak gdyby oczywiste było, że «wszystko musi się gdzieś rozpocząć». Ale co, jeśli nie było początku nieskażonego jakąś wcześniejszą instancją – czy też tym, co w poststrukturalistycznym pisarstwie oddaje się często jako «zawsze już» – a co, jeśli owo «gdzieś», możliwy do zlokalizowania początek, był pęknięty w samym swoim rdzeniu – a zatem już zawsze wewnętrznie podzielony [*self-divided*]? [...] Zdałam sobie sprawę, że aby uchwycić ów ruch tego zawsze już wewnętrznie podzielonego początku, należało przeprowadzić analizę narzędzi i kategorii historii sztuki na poziomie, który wydał mi się wielce wymowny”. R. Krauss, *Originality as Repetition: Introduction*, „October” 1986, 37, s. 36, 40.

⁷⁷ R. Krauss, *The Photographic Condition of Surrealism* [1981], w: eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, s. 110.

⁷⁸ Ibidem, s. 112.

⁷⁹ Ibidem, s. 112, 118. Na temat sposobu, w jaki Krauss sięga po Derridę, zob. M. Biro, *Art Criticism and Deconstruction: Rosalind Krauss and Jacques Derrida*, „Art Criticism”

Przywołując Derridę w dyskusji na temat surrealizmu, Krauss uzupełnia krytykę fotografii, oferując sugestywną analogię pomiędzy fotografią i pewnym rodzajem *pisma*. Mimo to, pod innymi względami, jej analiza podtrzymuje tradycyjne pojmowanie fotografii, podobne do tego zakreślonego przez Sekulę. Rzeczywistość ciągle poprzedza fotografię, która stanowi „jedynie” jej „wierny ślad”. Fotografia stanowi indeksalny osad tego, co rzeczywiste, tego, co może imitować, ale czego częścią sama nigdy się nie staje⁸⁰.

Niektóre teoretyczne i polityczne konsekwencje tego spojrzenia na fotografię pojawiają się w pismach krytycznych Sekuli. Choć uznaje on dyskursywnie zapośredniczony charakter życia społecznego (na przykład w jego omówieniach naturalizacji tego, co kulturowe), to ciągle powiela ów dyferencyjny model w postaci uporządkowanego systemu binarnych opozycji lub sprzecznych negacji (przedmiot–podmiot, ja–inny, wyobrażenie–materia, burżuazja–proletariat). W rezultacie podtrzymuje on na przykład podział na naturę i kulturę (analogiczny do jego rozróżnienia pomiędzy indeksem i symbolem) w sposób, który charakteryzuje cały jego projekt myślenia o fotografii. Zamiast analizować sposób, w jaki jeden element z konieczności wpisany jest w drugi, kurczowo trzyma się możliwości zamiany pojęć i ostatecznego rozwiązania opartego na niesprzeczności. Dlatego swym niekiedy emancypacyjnym tonem („W tym leży obietnica i nadzieja na przyszłość”) dokonuje zrównania fotografii i fałszywej świadomości pozoru i przeciwstawia ją ukrytej istocie

1990, 6, s. 33–47. Zob. też jej eseje o surrealistycznej fotografii w: R. Krauss, J. Livingstone, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Washington 1985. Na temat wcześniejszego zatrudnienia myśli Derridy w amerykańskiej krytyce fotografii zob. C. Owens, *Photography „en abyme”*, „October” 1978, 5, s. 73–88.

⁸⁰ Generalna krytyka pisarstwa Krauss została przeprowadzona w: C. Owens, *Analysis Logical and Ideological*, „Art in America” 1985, 73(5), s. 25–31. Owens karcie Krauss za to, że obstaje ona przy tym, co on nazywa «logiczną» (zdaniem Owensa, opartą na strukturalistycznym, a zatem modernistycznym modelu krytyki) a nie «retoryczną» (czy poststrukturalistyczną) analizą historyczno-artystyczną. W rezultacie, pisze, „Krauss udało się wytworzyć monolityczny modernizm, który neguje wszelką różnicę, heterogeniczność, sprzeczność”. Jest to ten sam Owens, który jedynie pięć lat wcześniej twierdził, że „sztukę postmodernistyczną można w istocie zidentyfikować za pomocą jednego, spójnego impulsu”, a mianowicie alegorii. Zatem, tak jak Krauss, zależy mu na przywróceniu historii porządku, tyle że tym razem chodzi o porządek nieporządku; dokładnie różnicy, heterogeniczności i sprzeczności, które Krauss rzekomo odrzuca w swoim pisarstwie. To proste odwrócenie opozycyjnych pojęć oczywiście stanowi standardowy ruch strukturalistyczny. I mimo że określa się mianem derridianisty (i że przetłumaczył *Parergon* Derridy), Owens chce przeprowadzić wyraziste rozróżnienie pomiędzy tym, co logiczne, i tym, co retoryczne, które jest dokładnie tym rodzajem binarnej rekuperacji, którą kwestionuje Derrida (zob. G. Batchen, *Recognizing Owens*, „Art & Text” 1993, 45, s. 66–67).

realnych ludzkich stosunków społecznych⁸¹. Jego krytyka zawsze zmierza do uobecnienia nieobecnej, prawdziwej obecności, a nie do problematyzacji samych kategorii obecności i nieobecności. Nic dziwnego, że w jego artykule *Ciało i archiwum* ciało – w przeciwieństwie do archiwum – nie przedstawia żadnego problemu. Ma ono stanowić grunt, już istniejącą rzeczywistość, na której nadmiernie skupia swą niemile widzianą uwagę instrumentalna fotografia⁸². Fotografia znów jest niczym więcej jak tylko przezroczystym nośnikiem opresyjnych dyskursów państwa. Jej związek z władzą, oparty na sprzeciwie wobec niej lub relacji odwrotnej, związany jest z fotografią szczególną funkcją lub zastosowaniem, a nie z jej tożsamością jako historyczną (i dlatego polityczną) praktyką reprezentacji.

Sięgnięcie przez Sekulę po indeks i Peirce'owską semiotykę umożliwiła teoretyczne usprawiedliwienie utrwalenia podziału między fotografią a rzeczywistością. Jednak w samych pismach Peirce'a sprawy nie wyglądają tak klarownie. Derrida wskazuje, że – tak jak Barthes – Peirce „oddaje sprawiedliwość dwu z pozoru niedającym się uzgodnić wymogom”. Ostrzega, że „błędem byłoby tutaj poświęcenie jednego na rzecz drugiego”. Streszczając tezę Derridy: semiotyka Peirce'a zależy od niesymbolicznej logiki nawet wtedy, gdy uznaje on, że taka logika sama jest semiotycznym polem symboli. Stąd „żadne podłoże jakiegoś nie-znaczenia [...] nie rozciąga się, stanowiąc dla nich ugruntowanie, u podstaw gry i stawania się znaków [...]”⁸³. Innymi słowy, koncepcja Peirce'a w istocie nigdy nie pozwala nam założyć, że istnieje realny świat, ostateczna podstawa, która jakoś poprzedza lub istnieje poza reprezentacją. Rzeczywistość i reprezentacja, świat i znak, muszą – zgodnie z argumentacją Peirce'a – już zawsze współistnieć.

Według Derridy, pozostawiając tę sprzeczność w centrum swojej analizy znaków,

Peirce postępuje bardzo daleko w procesie nazwanym przez nas wcześniej de-konstrukcją znaczonego transcendentnego, które w takim czy innym momencie kładłoby uspokajający kres odsyłaniu znaku do znaku. Logocentryzm i metafizykę obecności zidentyfikowaliśmy jako wymagające, silne, systematyczne i niepoaha-

⁸¹ Sekula, *Photography Between Labour...*, s. 264. To niemożliwie utopijne sformułowanie pojawia się w konkluzji eseju Sekuli i w kontekście omówienia różnych znaczeń, które można wyłonić z grupowych fotografii robotników z Dosco. „Ta fotografia grupowa zawiera zatem kolejne znaczenie, znaczenie sprzeczne z logiką zarządzania. Pewnie upozowani wokół narzędzi i materiałów produkcji, ludzie ci potrafią w dość rozsądny sposób nad tymi narzędziami panować. W tym leży obietnica i nadzieja na przyszłość”.

⁸² Sekula, *Ciało i archiwum*, s. 131–201.

⁸³ Derrida, *O gramatologii*, s. 79.

mowane pragnienie takiego znaczonego. Otóż to nieskończone odsyłanie Peirce uznaje za kryterium pozwalające rozpoznać, czy rzeczywiście mamy do czynienia z systemem znaków [...]. *Rzecz sama jest znakiem* [...]. Przywołana „rzecz sama” to zawsze już pewien *representamen* oderwany od prostoty naocznej oczywistości. *Representamen* funkcjonuje jedynie wówczas, gdy pobudza pewien *interpretant*, który sam staje się znakiem, i tak w nieskończoność [...]. Skoro istnieje sens, to istnieją tylko znaki⁸⁴.

Ci, którzy szukają u Peirce’a pragmatycznego dowodu na pozafotograficzną rzeczywistość, rzecz samą w sobie, generatywne źródło indeksalnego oznaczania, jakim jest proces fotograficzny, stwierdzą – jeśli będą wystarczająco uważni – że „istnieją tylko znaki”. Przeto, jeśli będziemy dokładnie trzymać się litery tekstu Peirce’a i przepiszemy fotografię jako „oznaczanie znaków” [*signing of signs*], to musimy, zgodnie z tą logiką, uwzględnić rzeczywistość jako jeszcze jedną formę tego, co fotograficzne. Ona [rzeczywistość] również jest konstytuowaniem się znaków. Ona również jest dynamiczną praktyką oznaczania. Wszelkie poszerzone wyobrażenie o tożsamości fotografii musi dlatego dotyczyć „jak” owego stawiania się, opartego na ciągłym odnajdywaniu śladu jednego znaku w drugim. Innymi słowy, musimy uznać fotografię za reprezentację rzeczywistości, która sama nie jest niczym innym jak grą reprezentacji. Co więcej, jeśli rzeczywistość stanowi taki system reprezentacji, zostaje on wytworzony – obok innych ekonomii – w przestrzeni *rozsunięcia* tego, co fotograficzne [*the photographic*].

Victor Burgin był w pełni świadom każdego posunięcia sygnalizowanego w przeprowadzonej przez Derridę lekturze Peirce’a. Użył on nawet powyżej przytoczonego cytatu z Derridy w opublikowanym w roku 1975 eseju, aprobatywnie odnosząc się do koncepcji „nieograniczonej semiozy” Peirce’a i często przywołując krytykę logocentryzmu Derridy jako element swej polemiki z dyskursem modernizmu⁸⁵. Nic dziwnego, że podejrzliwie spoglądał na teorie fotografii, które zakładały istnienie jakiejś prostej, poprzedzającej reprezentację podstawy. W swojej krytyce sięga on po Lacanowską psychoanalizę, by opisać funkcjonowanie fotografii w kategoriach produktywnego sprawowania władzy. Zdaniem Burgina, ludzki podmiot jest zarówno iluzyjnym efektem fotografii, jak i jej wytwórcą. Jednak należałoby po raz kolejny zapytać, co dzieje się z ciałem owego podmiotu? Czy ciało również wytwarzane jest przez fotografię, czy może raczej brutalna materia mięsa i krwi w jakiś sposób poprzedza jej ujęcie w reprezentacji?

⁸⁴ Ibidem, s. 80–81.

⁸⁵ V. Burgin, *Photographic Practice and Art Theory* [1975], w: *Thinking Photography*, red. V. Burgin, London 1982, s. 54–55.

Burgin stara się zdystansować od ciałowocentrycznego esencjonalizmu proponowanego przez jeden z nurtów feministycznych, ale i także od tego, co nazywa „biologistycznym redukcjonizmem – losem teorii psychoanalitycznej w anglojęzycznym świecie”⁸⁶. Denaturalizuje on natomiast nasze założenia dotyczące tego, jak nabywamy cechy męskie i żeńskie i podkreśla niezbywalnie społeczny charakter płciowej podmiotowości. Zdaniem Burgina, fotografia pełni kluczową rolę w jej konstrukcji:

Formy reprezentacji, takie jak fotografia, nie wyrażają po prostu przedistniejącej biologicznie „kobiecości” czy „męskości”; różnica płciowa, we wszystkich swoich skutkach, nie poprzedza praktyk społecznych, które ją „reprezentują”, nie funkcjonuje poza tymi praktykami, ale jest konstruowana w ich ramach, poprzez nie⁸⁷.

W rezultacie musimy uwzględnić w naszym namyśle nad fotografią „seksualność jako *konstrukt*, poddany społecznej i historycznej zmianie; z kolei ciało uznać za coś, co nie jest po prostu dane w naturze, jako esencja, ale jako coś, co jest nieustannie reprodukowane, «rewidowane», w dyskursie”⁸⁸. Teza ta wskazuje na pewną niewyartykułowaną sprzeczność. Z jednej strony, ciało nigdy nie jest dane w naturze, z drugiej – to samo ciało jest ciągle „reprodukowane” i „rewidowane”. Takie konsekwentne użycie przedrostka „re” implikuje istnienie przeddyskursywnego ciała, możliwego do umiejscowienia w jakimś źródłowym punkcie w czasie, które nie zostało jeszcze poddane wielokrotnemu powtórzeniu przez to, co społeczne. W *Tea with Madeleine*, referacie wygłoszonym po raz pierwszy w 1983 roku, Burgin próbuje wyjaśnić, co ma

⁸⁶ V. Burgin, *Rereading Camera Lucida* [1982], w: idem, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London 1986, s. 84. Burgin pisze również o problemach z biologicznym podejściem do ciała w innym eseju zamieszczonym w tym zbiorze – *Tea with Madeleine* [1984]. Tu również potępia on „biologizm”, choć sam wraca do określenia męskiej anatomii jako „przedprzedstawieniowego” fundamentu swojej narracji. „Pytanie, jak dokładnie «mężczyźni» i «kobiety» wyłonili się z początkowo nieodróżnianej, preedy-palnej seksualności, sprowokowało mnóstwo zamieszania, a biologizm stanowi tu rodzaj przystani, w której można znaleźć schronienie. Zaprzeczyć, że biologia określa psychologię, nie oznacza jednak, że zaprzecza się, iż ciało przejawia się w figurach [*the body figures*]. Ciało przejawia się w figurach, jest przedstawione w życiu psychicznym. W męskim życiu psychicznym przedstawienia te oscylują między biegunami posiadania/nieposiadania fallusa. Odnosi się to również do kobiet, ale mężczyzna ma możliwość przedstawienia fallusa jako integralnej części swojego ciała, w formie penisa (s. 100).

⁸⁷ V. Burgin, w wywiadzie z Tonym Godfreyem nagrany w roku 1979, opublikowanym w „Block” 1982, 7, i przedrukowanym w V. Burgin, *Between*, London 1986, s. 59–60.

⁸⁸ Burgin, w wywiadzie z Johnem Birdem, oryginalnie opublikowanym w „Block” 1982, 7, i przedrukowanym w Burgin, *Between*, s. 84.

na myśli, wiążąc problem płciowo naznaczonej podmiotowości z takim właśnie momentem – momentem narodzin. Bezpośrednio odnosi się przy tym do społecznie kodowanego kontekstu, w którym różnice płciowe są najpierw ustanowione i potwierdzone.

Najważniejszym zadawanym o nas pytaniem jest pytanie, którego w momencie, gdy pada, nie rozumiemy: „Doktorze, to jest chłopiec czy dziewczynka?” „Żeński” [*female*] i „męski” [*male*] to pojęcia anatomiczne. „Męski” [*masculine*] i „kobiecy” [*feminine*] stanowią pojęcia socjologiczne i psychologiczne, które oznaczają przypisane płci kulturowej role i/lub psychologiczne cechy, plasując je na skali pomiędzy „aktywnym” i „pasywnym”. Role społeczne i psychologia mogą być przypisane konwencjonalnie lub instytucjonalnie na podstawie anatomii, ale nie są przez anatomię zdeterminowane⁸⁹.

Powyższy problem staje się teraz nieco jaśniejszy. Burgina teoria fotografii opiera się na założonej opozycji pomiędzy anatomią i psychiką, na chronologicznym i konceptualnym podziale pomiędzy biologią płci i socjologią płci kulturowej. Płeć (męska i żeńska) jest dana. Płeć kulturowa (męska [*masculine*] i kobieca) określona zostaje przez ideologię patriarchy. Płciowo nacechowane ciało jest uprzednie wobec dyskursywnego kontekstu, który, od chwili narodzin, dokonywać będzie reinkrypcji ciała jako ludzkiego podmiotu, określonego społecznie i przez swą płeć kulturową. Pamiętajmy, że teza Burgina wymierzona była przeciwko feministycznemu esencjalizmowi, który dążył do osadzenia kobiecej „różnicy” w pewnym wspólnym doświadczeniu biologicznego ciała kobiety. Jednak w obawie, by nie wpaść w pułapkę naiwnego redukcjonizmu, wykonuje on ruch, który nie jest niczym innym jak odwróceniem owych dwóch pojęć. Tam, gdzie proponowano nam ujęcie oparte na „źródłach podmiotowości” całkowicie ufundowanych w ciele, teraz otrzymujemy inne – całkowicie ufundowane w psychice. Politycznie wyrachowana, binarna opozycja ciała i psychiki, rzeczywistości i reprezentacji pozostaje nietknięta, a jej logocentryczna ekonomia – niezakłócona. I tym razem produktywnie skutki fotografii ograniczone są do jednej strony tej opozycyjnej struktury, do pozbawionej substancji domeny reprezentacji⁹⁰.

⁸⁹ Burgin, *Tea with Madeleine*, s. 96.

⁹⁰ Zob. finezyjną analizę debaty na temat esencjalizmu w łonie feminizmu: V. Kirby, *Corporeal Habits: Addressing Essentialism Differently*, „*Hypatia*” 1991, 6(3), s. 4–24. Jak to ujmuje Kirby, „Widmo esencjalizmu oznacza, że biologiczne i anatomiczne ciało, ciało, które zwykle rozumie się jako ciało «rzeczywiste» [*the real body*], często ulega wykluczeniu z owej [feministycznej] analizy. Ową somatofobię przypadkowo wygenerowała coraz bardziej bezpłodna debata pomiędzy esencjalizmem i antyesencjalizmem. Twierdzą, że owe

PONOWNE PRZEMYŚLENIE FOTOGRAFII

Tu właśnie tkwi podstawowy paradoks postmodernistycznej krytyki fotografii. Choć pod wieloma względami jest przekonująca i wnikliwa, powtarza ona polityczny mechanizm, z którym decyduje się polemizować. Podczas gdy postmodernizm zdołał odwrócić ukształtowaną przez modernistyczny formalizm opozycję natura/kultura, nie znosi on samego systemu opozycji. Obstawiając przy tym, że fotografia to nie natura, lecz kultura, postmodernistyczna perspektywa na każdym poziomie odtwarza logocentryczną ekonomię, która stanowi podstawę zarówno analizy formalistycznej, jak i szerokich, opresyjnych formacji, takich jak fallocentryzm i etnocentryzm. Utrzymywanie przez postmodernizm strukturalistycznej logiki ogranicza również jego zaangażowanie w problem władzy. Umożliwia wyszukaną formę krytyki ideologicznej, ale nie pozwala uznać, że fotografia jest zawsze już manifestacją specyficznie nowoczesnej ekonomii władzy-wiedzy-podmiotu. To z kolei skutkuje separacją fotografii od ciała, rzeczywistości i całego szeregu dziedzin nadal uznawanych za niezmiennie, esencjalne i pozostające poza grą historii, oraz tego, co fotograficzne [*the photographic*].

To pęknięcie pomiędzy rzeczywistością a reprezentacją zasługuje na nieco dłuższy komentarz. Choć postmodernistyczna krytyka lokuje się w opozycji do transcendentalnego esencjalizmu, to zawsze, gdy próbuje nazwać generatywne źródło fotografii, łapie się na tym, że dokładnie po nie (nie kulturę, lecz naturę) sięga. Ta tłumiona sprzeczność ujawnia ograniczenia krytycznego podejścia, które zadowala się redukcją wszystkiego do reprezentacji, ale nie jest skłonne zatrudnić ekonomii, która czyniłaby reprezentację i rzeczywistość w pełni współodpowiedzialnymi i wzajemnie konstytutywnymi. Efektem jest niewyraźna, ale uparcie kontynuowana inwestycja w pewien fundament, który zawsze poprzedza zarówno reprezentację, jak i różnicę. Problem ten pojawia się na przykład w *Techniques of the Observer* Jonathana Crary'ego, książce, którą zasłużenie chwalono za wprowadzenie w problematykę widzenia postmodernizmu inspirowanego myślą Foucaulta. Chcąc klarownie zademonstrować, że każdy wybór historycznego materiału podporządkowany jest interesom teraźniejszości, Crary twierdzi, iż „nie trzeba zaznaczać, że w historii nie ma czegoś takiego jak ciągłości i nieciągłości; one pojawiają się jedynie w historycznym wyjaśnianiu”⁹¹. Granica między historią i faktem, pomiędzy dyskursem i „rzeczami”, została w podobny sposób ukazana stroną

przeciwstawne stanowiska są w istocie nierozzerwalne i wspólnie odpowiadają za wytwarzanie realnych efektów” (s. 4).

⁹¹ Crary, *Techniques of the Observer*, s. 7 [przypis dodany przez tłumacza].

wcześniej [w jego książce – przyp. tłum.]. „Jeśli wspomniałem o idei historii widzenia, to tylko jako o hipotetycznej możliwości. Nie jest istotne, czy percepcja lub widzenie w rzeczywistości ulegają zmianie, ponieważ nie mają żadnej autonomicznej historii. Tym, co ulega zmianie, są mnogie siły i zasady komponujące pole, w którym pojawia się percepcja”⁹². Dlaczego postmoderniści krytycy zawsze odczuwają potrzebę, by czynić takie zastrzeżenia? Czego się obawiają? Jeśli, jak sugeruje dzieło Foucaulta, płęć i dyskurs seksualności wzajemnie się wytwarzają, to dlaczego nie powinniśmy założyć, że percepcja w istocie ulega zmianie wraz z przemianami zachodzącymi w dyskursie towarzyszącym widzeniu?

Jak sygnalizował Derrida w swoim omówieniu semiologii, krytycy kultury muszą od teraz pomyśleć reprezentację jako żywą morfologię inskrypcji w ogóle (co Derrida nazywa „prapismem”)⁹³. Prapismo musi ujmować to, co fotograficzne. Typowe dla postmodernizmu założenie, że sama fotografia pozbawiona jest znaczenia [*doesn't matter*], oznacza też przeoczenie faktu, że fotografia *nie może nie znaczyć* [*cannot not matter*], tak jak i tego, że to, co społeczne, nigdy nie może nie być obecne. Takie przesunięcie w myśleniu bez wątpienia komplikuje polityczną analizę, jednak komplikacja ta jest właśnie tym, czego trzeba. Albowiem polityka fotografii nie ujawnia się tylko wtedy, gdy medium działa w ramach jawnie opresyjnych instytucji. Władza zamieszkuje ziarno istnienia fotografii jako nowoczesnego, zachodniego zdarzenia. Jest ona reprodukowana w każdej fotografii jako ontologiczne pole, które sprawia, że jakiegokolwiek zdjęcie jest w ogóle możliwe, owa fotografia jako taka, którą postmodernizm tak bardzo pragnie zdezwuować. To jest zapewne główny problem, z którym należy sobie tu poradzić. Nie możemy już sobie pozwolić na pozostawienie pola walki o istotę [fotografii] w rękach pustego, historyczno-artystycznego formalizmu.

Można zaprotestować, że łatwo jest oskarżać dany dyskurs kulturowy o utrzymywanie konserwatywnej struktury opartej na przeciwieństwach, ponieważ – czy to się nam podoba, czy nie – każda analiza uwikłana jest w ograniczenia binarnej, metafizycznej ramy. Jednak, jak twierdzi Derrida, nie wszystkie sposoby „nieuciekania” od tej ramy są równie urodzajne⁹⁴. Dążyłem do tego, by zakłócić dominujące opinie o fotografii, sięgając po niektóre aspekty genealogii Foucaulta i dekonstrukcji Derridy. Rezultatem jest uzupełnienie komplikujące ustalone sposoby interpretacji fotografii – a nie stworzenie dla

⁹² Ibidem, s. 6.

⁹³ Derrida, *O gramatologii*, s. 90.

⁹⁴ Zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: idem, *Pismo i różnica*, s. 483–504.

nich prostej alternatywy. Choć moja analiza nie jest ani postmodernistyczna, ani formalistyczna, to – wierna pasożytniczej logice uzupełnienia – zawiera w sobie aspekty każdej z tych opcji. Próbowałem zarazem pokazać, jak owa dziwna i zagmatwana historia narodzin fotografii uderza w samo sedno wszystkich opartych na przeciwieństwach interpretacji tożsamości fotografii. Interpretacje te poszukują źródeł fotografii, by zapewnić jej stabilną ontologiczną podstawę, tożsamość, której nie poprzedzała żadna forma fotografii, tożsamość pozbawioną różnicy. Okazało się jednak, że historia początków fotografii stawia wobec takiej perspektywy niepokojący opór. Gdziekolwiek byśmy szukali, źródła fotografii okazują się być wpisane w dynamiczną grę różnic (grę różni), która nie pozwala na usadowienie ich na którymkolwiek z biegunów identyfikacji (natura, kultura, nieodłączne, charakterystyczne cechy medium, uwarunkowania kontekstu).

Wydaje się, że historia fotografii zawsze nosi w sobie proces swojego własnego wymazywania. Pojedyncze, źródłowe miejsce, ostateczne znaczenie, linearna narracja: wszystkie te tradycyjne, historyczne rekwizyty przestają od teraz określać proveniencję fotografii. W ich miejscu odkryliśmy coś dużo bardziej prowokacyjnego – sposób ponownego przemyślenia fotografii, który przekonująco zgrywa się z niezaprzeczalną, konceptualną, polityczną i historyczną złożonością tego medium.

EPITAFIUM

Wraz z pojawieniem się cyfryzacji jako związanej ze stanem sztuki metody kodowania fotograficznych obrazów zakwestionowany zostaje fundament i status [fotograficznego] dokumentu. Wczesne efekty tego procesu nawarstwiają się i sugerują, że skala tej wielkiej zmiany będzie oszałamiająca. Wszelka istniejąca, nawet najsłabsza ciągłość pomiędzy fotografią czy cyfrowymi wyobrażeniami i ich przekazem może ulec rozbięciu, ścierając na proch całą problematyczną ideę reprezentacji⁹⁵.

W istocie, nowa plastyczność obrazu może w końcu doprowadzić do daleko idącego podważenia statusu fotografii jako niezbywalnie prawdziwej formy obrazowania [...]. Jeśli nie przetrwa choćby minimalne zaufanie do fotografii, zakwestionowaniu ulegnie znaczenie wielu obrazów – nie jako symboli, ale jako świadectw⁹⁶.

⁹⁵ T. Druckrey, *L'Amour Faux, Digital Photography: Captured Images. Volatile Memory, New Montage*, katalog wystawy, San Francisco 1988, s. 4.

⁹⁶ F. Ritchin, *Photojournalism in the Age of Computers*, w: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, red. C. Squiers, Seattle 1990, s. 28, 37.

W jakimś sensie konfrontujemy się ze śmiercią fotografii – ale, tak jak w fikcji filmowej, pozostają zwłoki i są one ponownie ożywione w wyniku nowego, tajemniczego procesu, po to, by zamieszkać na ziemi jako zombie [...]. Cyfryzacja stanowi proces, który żywi się ciałem fotograficznych (i nie tylko) obrazów, a następnie je zwraca, umożliwiając produkcję symulacji symulacji [...]. Fotografia traci swój wyjątkowy status estetyczny i staje się niczym więcej niż wizualną informacją i, gdy tylko dane będą rejestrowane wyłącznie za pomocą aparatów cyfrowych, tradycyjny film i fotografia oparta na odbitkach papierowych znikną jako technologia i jako oparta na specyfice medium forma estetyczna [...]. Koniec fotografii nie jest końcem czegoś, co wygląda jak fotografia, ale końcem czegoś, co można traktować jako coś stałego⁹⁷.

Szybki, dokonujący się w niewiele dłuższym niż dekada okresie, rozwój szerokiej gamy technik grafiki komputerowej stanowi element rozległej konfiguracji relacji pomiędzy patrzącym podmiotem i sposobami reprezentacji, która unieważnia większość z ustalonych kulturowo znaczeń terminów *widz* i *reprezentacja*. Formalizacja i rozprzestrzenienie się komputerowo generowanych wyobrażeń zapowiada wszechobecną implantację sztucznie tworzonych, wizualnych „przestrzeni”, radykalnie odmienną od mimetycznych możliwości filmu, fotografii i telewizji⁹⁸.

Możemy wskazać pewne momenty historyczne, gdy nagłe wykrystalizowanie się nowej technologii (takiej jak druk, fotografia czy komputeryzacja) daje zaczyn pod nowe formy społecznej i kulturowej praktyki oraz zaznacza początek nowej ery artystycznej eksploracji. Koniec czwartej dekady XIX wieku – moment Daguerre’a i Talbota – stanowił jeden z nich. Z kolei początek lat 90. będzie pamiętany jako kolejny moment, gdy komputerowo przetwarzany obraz cyfrowy zaczął wypierać obraz unieruchomiony na fotograficznej emulsji na bazie srebra [...]. Od chwili jej 150. rocznicy w roku 1989 fotografia jest martwa – czy też, dokładniej, radykalnie i permanentnie przemieszczona – tak jak miało to miejsce z malarstwem 150 lat wcześniej⁹⁹.

W obliczu wynalazku fotografii francuski malarz Paul Delaroche miał oświadczyć: „Dziś umarło malarstwo!”¹⁰⁰. Teraz, nieco ponad 150 lat później,

⁹⁷ A-M. Willis, *Digitisation and the Living Death of Photography*, w: *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*, red. P. Hayward, London 1990, s. 197–208.

⁹⁸ Crary, *Techniques of the Observer*, s. 1.

⁹⁹ W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA, 1992, s. 20. Dalsze komentarze na temat rzekomej śmierci fotografii w: F. Ritchin, *The end of photography as we have known it*, w: *PhotoVideo*, red. P. Wombell, London 1991, s. 8–15; K. Robins, *Will image move us still?* w: *The Photographic Image in Digital Culture*, red. M. Lister, London 1995, s. 29–50.

¹⁰⁰ H. Gernsheim w *The Origins of Photography* (London 1982, s. 45) powtarza owo wykrzyknienie jako faktycznie wypowiedziane. Jednak nie ma żadnego dowodu, że francuski

wyduje się, że każdy chce mówić o śmierci fotografii. Źródłem tej utrzymującej się eksplozji makabry są dwie związane ze sobą obawy. Pierwsza stanowi efekt powszechnego wprowadzenia komputerowych procesów obrazowania, które umożliwiają „fałszywym” fotografiom uchodzić za prawdziwe. Perspektywa jest taka, że nie będąc w stanie wskazać podróbki wśród tego, co prawdziwe, widzowie stopniowo porzucą wiarę w zdolność fotografii do przekazywania obiektywnej prawdy. Fotografia straci wobec tego swą władzę jako uprzywilejowany przekaznik informacji. Mając na uwadze proliferację cyfrowych obrazów, które wyglądają dokładnie tak jak fotografie, fotografia może zostać nawet ograbiona ze swojej kulturowej tożsamości jako specyficzne medium¹⁰¹.

Możliwość tę pogłębia drugie źródło obaw – wszechobecne podejrzenie, że wkraczamy w okres, gdy nie sposób będzie odróżnić oryginału od jego symulacji. Rzecz i znak, natura i kultura, człowiek i maszyna – wydaje się, że wszystkie te dotychczas stabilne kategorie wzajemnie się ze sobą zderzają i załamują. Zdaje się, że wkrótce cały świat konstytuować będzie nieodróżniona, sztuczna natura – hiperrzeczywistość. Zgodnie z tym scenariuszem, drażliwy problem rozróżnienia między prawdą a fałszem stanie się w końcu niczym więcej niż osobliwym anachronizmem – tak jak i sama fotografia.

A zatem fotografia stawia dziś czoła dwóm rzekomym kryzysom: technologicznemu (wprowadzenie komputerowych obrazów) i epistemologicznemu (który wiąże się z szerszymi zmianami w dziedzinie etyki, wiedzy i kultury). Oba te kryzysy wydają się grozić śmiercią fotografii, „końcem” fotografii i związanej z nią kultury. Ale na czym dokładnie miałyby ten koniec polegać?

Nie należy zapominać, że fotografię kojarzono ze śmiercią od samego początku. Skurcze porodowe fotografii zbiegły się w czasie ze śmiercią przednowoczesnej *episteme*. Zatrzymując lub cofając czas, każda fotografia wydawała się ucieleśniać ten sam perwersyjny splot życia i śmierci. „Nekromancja” sta-

malarz Paul Delaroche kiedykolwiek to powiedział. Przeciwnie, entuzjastycznie wspierał fotografię, odnotowując, że jego zdaniem dagerotyp wyświadczył „sztuce ogromną przysługę”. Zob. B. Newhall, *Latent Image. The Discovery of Photography*, New York 1967, s. 88.

¹⁰¹ Fragmenty wywodu, który nastąpi, pojawiły się wcześniej w moich esejach: *Post-Photography: Digital Imaging and the Death of Photography* oraz *Post-Fotografie: Digitale Bilderstellung und der Tod der Fotografie*, „BE Magazin” 1994, 1, s. 7–13; *Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography*, „Aperture” 1994, 136, s. 47–50; *Post-Photography: Digital Imaging and the Death of Photography*, tłum. H. Shaohua, „Chinese Photography” 1994, 15(5), s. 10–12. *Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography*, w: *Art Catalogue of the First International Conference on Flow Interaction*, red. N.W.M. Ko, Hong Kong 1994, s. 5–13. *Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography*, „Art Monthly Australia” 1994, 76, s. 4–8. *Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography*, tłum. K-S. Chang, Sajinyesul: „The Monthly Photographic Art Magazine”, czerwiec 1995, s. 62–66.

ła się przedmiotem żartobliwych ataków niektórych współczesnych dziennikarzy. Jednak inni traktowali skojarzenie z czarną magią bardziej poważnie. Na przykład norweski rzeźbiarz Thorvaldsen¹⁰², choć pozwolił na zrobienie ukazującego go dagerotypu, na wszelki wypadek wykonał jedną dłonią znak, który miał zabezpieczyć go przed działaniem „złego oka”. Podobnie Nadar mówi nam nieco rozbawionym tonem, że jego przyjaciel Balzac bardzo się bał bycia sfotografowanym:

Zgodnie z teorią Balzaka, wszystkie fizyczne ciała są w całości złożone z warstw przypominających duchy obrazów, nieskończonej liczby powłok skórnych, podobnych do ułożonych na sobie liści. Ponieważ Balzak uważał, że człowiek nie jest w stanie stworzyć czegoś materialnego z widziadła, z czegoś nienamacalnego – to znaczy stworzyć czegoś z niczego – doszedł do wniosku, że za każdym razem, gdy ktoś go fotografuje, jedna z owych widmowych warstw ciała zostaje usunięta i przeniesiona na fotografię. Powtarzane ekspozycje wiązały się z nieuchronną utratą kolejnych widmowych powłok, a zatem – esencji życia¹⁰³.

Nadmiar życia stanowił w istocie pewien problem dla tych wczesnych fotografów, którzy próbowali wykonywać portrety. Z uwagi na długie czasy naświetlania, nawet najdrobniejszy ruch głowy portretowanego generował nieestetyczne zamazanie. Niekiedy narzekano, iż konieczność siedzenia nieruchomo sprawiała, że twarz portretowanego wyglądała jak twarz trupa. Jednak wkrótce znaleziono proste rozwiązanie. Ci, którzy chcieli, by zrobić im portret, musieli pozwolić na umieszczenie swojej głowy w krępującym ruchy urządzeniu, które umożliwiało pozowanie w bezruchu przez wymagany okres czasu. Przyrząd ten przekształcił żywy czas ciała w statykę zabalsamowanego, trójwymiarowego wizerunku. Innymi słowy, warunkiem fotografii było to, że jeśli ktoś chciał wyglądać na niej jak żywy, musiał najpierw udać martwego.

Wkrótce potem fotografowie parający się fotografią portretową, wykorzystując owo skojarzenie ze śmiercią, poszli o krok dalej: stworzyli lukratywny interes oparty na handlu fotografiami pośmiertnymi. Rodzice w żałobie mogli pocieszyć się fotografią zmarłego ukochanego dziecka, obrazem zmarłego jako zmarłego, którego działanie w jakiś sposób podtrzymywało życie. Interes ten wszedł w kolejną fazę w roku 1861, gdy pewien bostoński rytownik ogłosił, że wynalazł sposób, by fotografować duchy. Tysiące fotografii ukazywało żywych ludzi w towarzystwie zmarłych – była to pociecha dla tych, którzy interesowa-

¹⁰² Tutaj autor popełnia błąd rzeczowy – Bertel Thorvaldsen był z pochodzenia Duńczykiem – przyp. tłum.

¹⁰³ Nadar, *My Life as a Photographer* [1900], „October” 1978, 5, s. 9.

li się spirytualizmem, oraz finansowe eldorado dla tych, którzy potrafili zręcznie używać fotograficznej techniki podwójnej ekspozycji¹⁰⁴.

Nie wszyscy skorzystali na komercyjnym sukcesie fotografii. Jak przewidywał Delaroche, wprowadzenie fotografii do stolic zachodniej Europy groziło końcem wielu funkcjonujących gałęzi przemysłu wytwarzania obrazów. Na przykład za sprawą pojawienia się bajecznie tanich, połyskliwych i dokładnych portretów dagerotypowych zanikło malarstwo miniaturowe. Jak ostrzegął w roku 1839 N.P. Willis, pierwszy amerykański komentator fotografii, nowe urządzenie zagrażało również innym praktykom artystycznym:

Znikajcie akwatinty i mezzotinty – jak kominy, które wchłaniają swój własny dym, pożryjcie same siebie. Rytownicy w stali, w miedzi i akwaforści, dopijajcie swoje kwasy azotowe i umierajcie. To koniec waszej czarnej sztuki [...]. Powstaje autentyczna czarna sztuka prawdziwej magii i krzyczy „precz”¹⁰⁵.

Nie tylko poszczególne praktyki reprodukcji musiały stawić czoła spowodowanej przez fotografię eutanazji. Walter Benjamin w swoim eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936) twierdzi, że fotografia, za sprawą bezwzględnej transformacji aury autentyczności w formę towaru, przyspieszy nawet śmierć samego kapitalizmu. Jako mechaniczna manifestacja kapitalistycznego sposobu produkcji fotografia w sposób konieczny niosła ziarna implozji i upadku kapitalizmu. W jego dialektycznej opowieści o poświęceniu i zmartwychwstaniu warunkiem przywrócenia do życia wszelkich autentycznych relacji społecznych było uśmiercenie aury z rąk fotografii. Jak to ujął Benjamin: „Okazało się, że należy się po nim [kapitalizmie] spodziewać nie tylko stale zaostrającego się wyzysku proletariatusy, lecz w rezultacie również stworzenia warunków, które mogą doprowadzić do jego samounicestwienia”¹⁰⁶. Kapitalizm jawi się zatem jako swój największy koszmar, ponieważ to, co go podtrzymuje przy życiu, jednocześnie stanowi dla niego truciznę. Zdaniem Benjamina, fotografię cechuje taki sam dwoisty charakter. Jak dagerotyp, jest to zarazem siła pozytywna i negatywna.

¹⁰⁴ Więcej na temat tego gatunku fotografii w: F. Gettings, *Ghosts in Photographs: The Extraordinary Story of Spirit Photography*, New York 1978; D. Meinwald, *Memento Mori: Death in Nineteenth Century Photography* „CMP Bulletin” 1990, 9(4); J. Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge, MA, 1995.

¹⁰⁵ N.P. Willis, *The Pencil of Nature* (kwiecień 1839), cyt. w: A. Trachtenberg, *Photography: The Emergence of a Keyword*, w: *Photography in Nineteenth-Century America*, red. M.A. Sandweiss, Fort Worth 1991, s. 30.

¹⁰⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i tłum. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 202.

Benjamin nie jest jedynym dwudziestowiecznym komentatorem, który interesował się tym tematem. W eseju z roku 1927, zatytułowanym po prostu *Fotografia*, Siegfried Kracauer dowodzi, że „historyczne myślenie [...] pojawiło się mniej więcej w tym samym czasie co nowoczesna technologia fotograficzna”. Mówi on nawet, że „historyzm zajmuje się fotografią czasu”. Dlatego też „zwrot ku fotografii stanowi rozgrywkę historycznego procesu na śmierć i życie”. Według Kracauera, rozgrywka ta ujawnia się również w konkretnych fotografiach:

Fotografie już tylko swym nagromadzeniem próbują wyrugować wspomnienie śmierci, które jest nieodłącznym elementem każdego obrazu-wspomnienia [...]. Świat stał się możliwą do sfotografowania terażniejszością i sfotografowana terażniejszość została w całości uwieczniona. Choć wydawało się, że została wyrwana z uścisku śmierci, to w rzeczywistości tym bardziej się jej poddała¹⁰⁷.

Ponad pół wieku później Roland Barthes opisuje fotografię w bardzo podobny sposób. Zmienia on przy tym swoją własną analizę medium z fenomenologii pojedynczych obrazów na medytację nad naturą śmierci w ogóle. Z uwagi na szczególny sposób fotograficznej artykulacji czasu dla Barthes'a każda fotografia stanowi otrzeźwiający przypomnienie o ludzkiej śmiertelności. Uczucie to jest szczególnie dojmujące w przypadku fotografii jego samego: „To, czego dopatruję się w zdjęciu, które mi się robi («intencja», z którą na nie patrzę), to w istocie Śmierć: Śmierć to *eidos* tego właśnie Zdjęcia”¹⁰⁸.

Biorąc pod uwagę, że śmierć stanowiła nieodłączną część życia fotografii, cóż oznacza dzisiejsza dyskusja o śmiertelnym wyparciu fotografii przez cyfrowe obrazowanie? Bez wątplenia procesy komputerowego tworzenia obrazów szybko zastępują lub uzupełniają tradycyjne obrazy fotograficzne w wielu komercyjnych kontekstach, zwłaszcza w reklamie i foto-dziennikarstwie. Wpływ czynników ekonomicznych sprawi, że prawdopodobnie w krótkim czasie większość srebrnych technik fotograficznych zostanie wypartych przez komputerowe procesy obrazowania. Wszakże, czy to za pomocą skanowania i manipulacji fragmentami istniejących obrazów w postaci danych, czy poprzez tworzenie fikcyjnych reprezentacji na ekranie (lub na oba sposoby), użytkownicy komputera są już w stanie tworzyć wydruki obrazów, których nie można odróżnić pod względem wyglądu i jakości od tradycyjnych fotografii.

¹⁰⁷ S. Kracauer, *Photography* [1927], tłum. T.Y. Levin, „Critical Inquiry” 1993, 19(3), s. 421–436.

¹⁰⁸ Barthes, *Światło obrazu*, s. 27.

Podstawowa różnica jest taka, że podczas gdy fotografia nadal domaga się pewnego rodzaju obiektywności, obrazowanie cyfrowe pozostaje procesem jawnie fikcyjnym. Jako praktyka uważana po prostu za fabrykację, cyfryzacja porzuca nawet retorykę prawdy, która była tak ważnym elementem kulturowego sukcesu fotografii. Już jej nazwa sugeruje, że procesy cyfrowe w samej istocie przywracają produkcję fotograficznych obrazów kaprysom ludzkiej ręki (palcom) [łac. *digitus* – ‘palec’ – przyp. tłum.]. Dlatego cyfrowe obrazy znajdują się w istocie bliżej ducha sztuki i fikcji niż dokumentacji i faktu.

Branże, które polegają na fotografii jako mechanicznym, a zatem niepodmiotowym, dostarczycielu informacji, postrzegają tę sytuację jako potencjalny problem. Wiele europejskich gazet, martwiących się o zachowanie nieskazitelności swojego produktu, rozważało dodanie litery „M” (oznaczającej „manipulacja”) do podpisów towarzyszących obrazom, które były cyfrowo zmienione¹⁰⁹. Rzecz jasna, biorąc pod uwagę, że podpisy te nie powiedzą czytelnikom, co dokładnie zostało zatuszowane lub uwydatnione, mogą one po prostu wzbudzić wątpliwość co do prawdy każdego obrazu, który odtąd pojawi się w gazecie. Dylemat ten jest zatem bardziej retoryczny niż etyczny; gazety oczywiście zawsze w ten czy inny sposób manipulowały obrazami. Tak szeroko zapowiadane nadejście cyfrowego obrazowania oznacza po prostu konieczność przyznania się do tego przed sobą i – być może – przed swoimi czytelnikami¹¹⁰.

Jest to bardzo ważna kwestia. Historia fotografii pełna jest obrazów, które w jakiś sposób zostały zmanipulowane. W istocie można stwierdzić, że fotografia to nic innego jak tylko historia takich transformacji. Nie mówię jedynie o tych powszechnie znanych obrazach, w których dodawano lub wymazywano postaci w zależności od bieżącej sytuacji politycznej, ale sugeruję, że tworzenie każdej fotografii wiąże się z pewnymi interwencjami i manipulacjami. Wszak czymże innym jest fotografia, jeśli nie manipulacją poziomem światła, czasem ekspozycji, stężeniem chemikaliów, gamą tonalną i tak dalej? Już sam akt transkrypcji świata na obraz, przekładu trzech wymiarów na dwa, wiąże się z koniecznością fabrykacji przez fotografów wytwarzanych przez nich obrazów. Sztuczny zabieg takiego czy innego rodzaju stanowi zatem nieuchronną część funkcjonowania fotografii. Fotografie nie są mniej lub bardziej „prawdziwe” wobec faktycznego wyglądu rzeczy w świecie niż obrazy cyfrowe.

¹⁰⁹ Zob. K. Kenney, *Computer-Altered Photos: Do Readers Know Them When They See Them?*, „News Photographer” 1993, s. 26–27.

¹¹⁰ Zob. M. Rosler, *Image simulations, computer manipulations: some considerations*, *Digital Dialogues: Photography in the Age of Cyberspace*, w: *Ten.8 Photo Paperback* 1991, 2(2), s. 52–63.

Teza ta powraca do dylematu ontologii fotografii, do analogowych działań, które mają nadać fotografii jej medialną tożsamość. Pamiętajmy, że już Barthes wykluczył podobieństwo do rzeczywistości jako kryterium definiowania fotografii. W jego ujęciu, dana osoba może nie wyglądać dokładnie tak, jak portretuje ją fotografia, ale możemy przynajmniej być pewni, że on czy ona kiedyś właśnie tam – przed aparatem – byli. Możemy być pewni, że w jakimś momencie byli obecni w czasie i przestrzeni. Jest tak, ponieważ wyróżnik fotografii stanowi ich zależność od owej oryginalnej obecności, desygnatu w materialnym świecie, który w pewnym momencie naprawdę istniał i zostawił swój odcisk na płaszczyźnie światłoczułego papieru. Rzeczywistość mogła zostać przetranskrybowana, zmanipulowana czy ulepszona, ale fotografia nie wzbudza wątpliwości co do istnienia owej rzeczywistości.

W istocie jest jednak odwrotnie. Prawdopodobieństwo fotografii długo opierało się na wyjątkowości jej indeksalnego związku z obrazowanym przez nią światem, związku uważanego za fundamentalny dla jej funkcjonowania jako systemu reprezentacji. Tak jak odcisk stopy ma się do stopy, tak fotografia ma się do swojego desygnatu. To jakby przedmioty wyszły naprzeciw i dotknęły powierzchni fotografii, pozostawiając swoje ślady, tak wierne konturowi oryginalnego obiektu jak maska pośmiertna jest wierna twarzy niedawno zmarłej osoby. Fotografia stanowi *memento mori* świata, który je sam wytwarza. Z tego powodu fotografię jakiejś rzeczy zwykle uważano – jeśli nie za prawdę o niej – to na pewno za dowód na tej rzeczy istnienie.

Z kolei wizualizacja komputerowa może wytworzyć obrazy w fotograficznym stylu pozbawione, jak się zdaje, jakiegokolwiek bezpośredniego desygnatu w zewnętrznym świecie. Podczas gdy fotografia stanowi inskrypcję rzeczy, które przedstawia, cyfrowe obrazy mogą nie mieć innego źródła niż umożliwiające je programy komputerowe. Obrazy te mogą nadal stanowić rodzaj indeksu, ale ich desygnatami są dyferencyjne obwody i abstrakcyjne banki informacji (informacji, które najczęściej wyglądają jak fotografie). Innymi słowy, obrazy cyfrowe są nie tyle znakami rzeczywistości, ile znakami znaków. Stanowią reprezentacje tego, co jest już postrzegane jako ciąg reprezentacji. Dlatego cyfrowych obrazów nie niepokoi zaprzysięży wymiar terażniejszości, ożywiające fotografię „to-co-było” i „to-co-będzie”. Obrazy cyfrowe mają miejsce w czasie, ale nie są obrazami czasu. W tym sensie można powiedzieć, że prezentowana przez komputer rzeczywistość jest wirtualna, stanowi li tylko symulację gwarantowanej przez analogię i temporalność obiecywanej przez fotografię rzeczywistości. I, rzecz jasna, dążenie do zabezpieczania fotografii przed wkroczeniem tego, co cyfrowe, ostatecznie oznacza ochronę właśnie owej rzeczywistości.

Ale co właściwie zagraża rzeczywistości, czy też, skoro o tym mowa, fotografii? Powinno być jasne dla tych, którzy znają historię fotografii, że zmia-

na w technologii obrazowania, sama w sobie i sama z siebie, nie spowoduje zniknięcia fotografii i opartej na niej kultury. Fotografia nigdy nie polegała tylko na jednej technologii; dwieście lat jej rozwoju naznaczane było przez liczne konkurujące ze sobą przykłady technologicznych innowacji i przedawnień, które nie stanowiły jednak zagrożenia dla przetrwania samego medium. Nawet jeśli nadal będziemy utożsamiać fotografię z pewnymi archaicznymi technologiami, takimi jak aparat i klisza, technologie te ucieleśniają ideę fotografii lub, dokładniej, trwałą ekonomię fotograficznych pragnień i pojęć. Do pojęć wpisanych w tę ekonomię należą: natura, wiedza, reprezentacja, czas, przestrzeń, obserwujący podmiot i obserwowany przedmiot. Zatem, jeśli spróbujemy napędzić sformułować jej definicję, to fotografia stanowi pragnienie – świadome lub nie – by zorganizować pomiędzy tymi różnymi pojęciami szczególny układ relacji.

Jak długo będą trwać owe pojęcia i relacje, tak długo trwać będzie jakiś rodzaj kultury fotograficznej. Nawet jeśli komputer zastąpi tradycyjny aparat, będzie on nadal zależał – niczym obecnie fotografia – od myślenia i światopoglądu ludzi, którzy go programują, kontrolują i nim kierują. Skoro więc przetrwał człowiek, przetrwają również ludzkie wartości i kultura – niezależnie od tego, jakiego urządzenia zdecyduje się on użyć.

Ale czy zarówno „to, co ludzkie”, jak i „to, co fotograficzne” na pewno nadal są z nami? Sama technologia nie determinuje przyszłości fotografii, ale nowe technologie – jako manifestacje aktualnego kulturowego światopoglądu – mogą przynajmniej zaoferować nam istotne wskazówki dotyczące jej obecnej kondycji. Cyfryzacja, chirurgia protetyczna i plastyczna, klonowanie, inżynieria genetyczna, sztuczna inteligencja, wirtualna rzeczywistość – wszystkie te poszerzające się pola działania kwestionują rzekomą różnicę między naturą i kulturą, człowiekiem i nie-człowiekiem, rzeczywistością i reprezentacją, prawdą i fałszem – wszystkimi pojęciami, na których opierała się epistemologia tego, co fotograficzne.

W roku 1982 film *Blade Runner* stanowił spojrzenie w niedaleką przyszłość i sugerował, że wszyscy będziemy niebawem replikantami, wytworzonymi przez społeczno-medyczno-przemysłową kulturę wczesnego XXI wieku jako „bardziej ludzcy niż człowiek”, jako żywe symulacje wyobrażenia człowieka o sobie samym. Zadaniem Deckarda jako Blade Runnera jest odróżnienie człowieka od replikanta, paradoksalnie możliwe jedynie wtedy, gdy on sam staje się protezą maszyny widzenia. Na początku filmu sądzi, że wie, jak odróżnić człowieka od nie-człowieka, ale im dłużej się przygląda, tym mniej klarowna staje się różnica (replikanci, podobnie jak on, mają nawet prywatne zdjęcia!). W końcu musi ten zamiar porzucić, ostatecznie niepewny nawet statusu swojej własnej podmiotowości. Jego dylemat ma

kluczowe znaczenie: udało mu się bowiem zidentyfikować innego, i tym innym jest on sam¹¹¹.

XXI wiek dopiero niebawem nadejdzie, a już teraz nie sposób rozstrzygająco rozpoznać, kto jest „naturalnym” bytem, czyje ciało nie było odżywiane genetycznie modyfikowaną kukurydzą, mlekiem czy wołowiną i czyje ciało nie doświadczyło jakiejś formy medycznej interwencji – od sztucznych zębów, prewencyjnych szczepień po korekcyjne zabiegi chirurgiczne. Cukinie są „wspomagane” ludzkimi hormonami wzrostu. Świnie hoduje się dla mięsa genetycznie identycznego z ludzkim. Kto jeszcze może z pewnością stwierdzić, gdzie kończy się człowiek, a zaczyna nie-człowiek? Wszyscy już jesteśmy replikantami.

Ten dylemat nie jest niczym nowym. Jak każda technologia, ciało zawsze podlegało ciągłej metamorfozie. Obecnie różnica tkwi w stopniu, w którym jego przenikalność stanowi widoczny element codziennego życia – sytuacja, która zmusza do rygorystycznego zakwestionowania nie tylko ciała, ale także samej natury człowieczeństwa. Wkroczyliśmy w epokę, w której człowiek i wszystko, co się z nim wiąże, nie stanowią już stabilnego miejsca wiedzy – właśnie dlatego, że nie można jasno zidentyfikować tego, co ludzkie. A jeśli człowiek podlega wymazaniu [*is under erasure*], to czy fotografia i kultura fotografii mogą po prostu pozostać niezmienione?

Przejawy tej sytuacji są wszędzie wokół (i w) nas. Współczesna filozofia zadaje poważne pytania o konceptualną stabilność indeksu, na którym – jak się uważa – opiera się tożsamość fotografii. Fotografie są uprzywilejowane względem obrazów cyfrowych, ponieważ są znakami indeksalnymi, obrazami zapisanymi przez obiekty, do których się odnoszą. Oznacza to, że niezależnie od stopnia zapośredniczenia, fotografie stanowią ostatecznie bezpośredni odcisk samej rzeczywistości. Jednak, jak zauważa Derrida, w pismach Peirce’a „Rzecz sama jest znakiem [...]. Skoro istnieje sens, to istnieją tylko znaki”¹¹². Innymi słowy, ta właśnie Peirceowska semiotyka, na której ufundowano analogiczną stabilność fotografii, zmusiła nas do przepisania fotografii jako oznaczania znaków [*signing of signs*] i uznania, że jest ona zarazem procesem *digitalnym*.

Jeden sposób myślenia o tej skomplikowanej kwestii, jaką stanowi tożsamość fotografii, podpowiada nam filozofia, a kolejny oferują nam pewne zmiany w świecie sztuki. Niegdyś mówiono, że fotografię nawiedzał duch malarstwa – niegdyś, bo dziś tym, co nawiedza, jest właśnie fotografia. Podczas

¹¹¹ Więcej na temat roli fotografii w *Łowcy androidów* (reż. R. Scott, 1982) w: G. Bruno, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, „October” 1987, 41, s. 61–74; E. Marder, *Blade Runner’s Moving Still*, „Camera Obscura” 1991, 27, s. 88–107; oraz K. Silverman, *Back to the Future*, „Camera Obscura” 1991, 27, s. 108–133.

¹¹² Derrida, *O gramatologii*, s. 80–81.

gdy wcześniej fotografię oceniano wedle konwencji i estetycznych wartości malarstwa, dziś sytuacja nieco się skomplikowała. Któż mógłby bowiem zaprzeczyć, że większość interesującej sztuki powstałej w ostatnich latach była całkowicie zaabsorbowana tym, co fotograficzne? David Salle, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Jeff Koons, Gerhard Richter: dzieło każdego z tych artystów zamieszkuje kłopotliwa fuzja rzeczywistego i fikcyjnego, referentu i referencji, fuzja, której bezpośrednie źródło tkwi w wykorzystaniu fotografii.

Postmodernistyczna sztuka fotograficzna, taka jak ta stworzona przez Sherman, znana jest z obsesyjnej autorefleksji, z pasożytniczej reprodukcji siebie w postaci wybiórczych cytatów zaczerpniętych z fotografii własnej historii obrazowania. W opinii krytyków takich jak Paul Virilio „zdaje się, że o władnięta obojętnością fotografia nie potrafi znaleźć czegokolwiek nowego do fotografowania”¹¹³. Jednak postmodernistyczna fotografia (produkcja „fotografii” w przeciwieństwie do fotografii jako zdjęć) nie była powodowana obojętnością, lecz jej przeciwieństwem – troską o różnicę fotografii od samej siebie, kwestionowaniem tradycyjnego awangardowego pragnienia „nowego” i nacechowanego pewnym niepokojem rozpoznania, że fotografia wcześniej lekceważyła swą tożsamość jako przedmiot godny poważnego namysłu.

W geście powrotu do strategii ruchu konceptualnego późnych lat 60. i wczesnych 70. wiele współczesnych obrazów fotograficznych ponownie pojawia się dziś w postaci swoich materialnych przeobrażeń w szkło, drewnie, gipsie, wosku, farbie, graficie, ołowiu, papierze i płycie winylowej. Konfrontujemy się z materialnymi foto-objektami przeznaczonymi do tego, by patrzeć na nie, a nie przez nie, tak jakby chodziło o to, by obrzucić błotem różnicę pomiędzy utrwalaniem widoku a jego tworzeniem, obrazem i rzeczą. W międzyczasie granica pomiędzy fotografią a innymi mediami, takimi jak malarstwo, rzeźba i performance, stawała się coraz bardziej nieuszczelna, sprawiając, że to, co fotograficzne, można było znaleźć wszędzie i jednocześnie nigdzie w szczególności. Wraz z ową postfotografią wkraczamy w erę po fotografii, choć jeszcze nie do końca poza fotografią. Jak duch, zjawianie się tego, co fotograficzne, ciągle zaskakuje nas swą obecnością, długo po tym, jak jego pierwotna manifestacja miała zniknąć ze sceny. Innymi słowy, nawet jeśli fotografia jako osobny byt wydaje się szybko zanikać, to, co fotograficzne, rozumiane jako język złożony z konwencji i odniesień, nadal żyje w nieustannie rosnącej chwale¹¹⁴.

¹¹³ P. Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, New York 1991, s. 47.

¹¹⁴ Zob. dalsze omówienie tego problemu w moich tekstach: *On Post-Photography*, „Afterimage” 1992, 20(3), s. 17; *Post-Photography: after but Not Yet Beyond*, „Photofile” 1993, 39, s. 7–10; *Reflections: Life and Death in the Age of Post-Photography*, w: *Reflex*, katalog wystawy, red. S. Koop, Melbourne 1993, s. 32–39.

Wydaje się, że fotografia to logika, która ciągle powraca, by widmowo nawiedzać samą siebie. Stanowi swoje własne „medium”. Każda z moich opowieści o duchach wskazywała na enigmatyczną jakość śmierci fotografii, a dokładniej, każda z nich przedstawiała konieczność zakwestionowania naszego obecnego rozumienia pojęć życia i śmierci. W obliczu nadejścia nowych procesów obrazowania fotografia może w istocie stać na krawędzi utraty swojej uprzywilejowanej pozycji w kulturze nowoczesnej. Nie oznacza to, że nie będziemy już tworzyć fotograficznych obrazów, ale sygnalizuje możliwość dramatycznej transformacji ich znaczenia i wartości, a zatem i znaczenia samego medium. Jednak każda taka zmiana znaczenia związana będzie w równym stopniu z ogólnymi zmianami epistemologicznymi, co z nadejściem obrazu cyfrowego. Fotografia przestanie być dominującym elementem nowoczesnego życia tylko wtedy, gdy pragnienie fotografowania i to szczególne zestawienie dziedzin wiedzy i form zaangażowania, którego owo pragnienie stanowi reprezentację, zostanie przekształcone w inną społeczną i kulturową formację. Odejście fotografii musi wiązać się z inskrypcją innego rodzaju widzenia – i bycia.

Zasugerowałem już, że fotografię nawiedzało widmo takiej śmierci przez jej całe długie życie, tak jak zawsze zamieszkiwała ją ta właśnie rzecz – cyfrowość – która miała wymierzyć jej śmiertelny cios. Innymi słowy, istotą obecnej dyskusji o cyfrowych obrazach jest nie tylko możliwa przyszłość fotografii, ale i natura jej przeszłości i teraźniejszości.

Przełożył Filip Lipiński