

ARTIUM

QUAESTIONES



XXVIII

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

Artium Quaestiones XXVIII



POZNAŃ 2017

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

AGATA JAKUBOWSKA (redaktor / editor, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (sekretarz redakcji / editorial assistant, UAM)

Współpraca redakcyjna przy numerze XXVIII: DOROTA ŁUCZAK (UAM)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Moderna Galerija, Lublana)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

VOJTĚCH LAHODA (Akademie věd České Republiky)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

Przekład streszczeń / Translation of summaries: MAREK WILCZYŃSKI

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2017

Ilustracja na okładce:

William Henry Fox Talbot, *Widok paryskich bulwarów*, odbitka fotograficzna na papierze solnym, 1843, Metropolitan Museum of Art, bequest of Maurice B. Sendak, 2012

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

EWA WĄSOWSKA

Redaktor

ANNA RĄBAŁSKA

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

MARCIN TYMA

ISSN 0239-202X

SPIS TREŚCI

TEORETYCZNO-HISTORYCZNE PERSPEKTYWY FOTOGRAFII

Stanisław Czekalski, <i>Talbotowski paradygmat wizualności fotografii</i>	5
Dorota Łuczak, <i>Nowe widzenie – astrologiczny i astronomiczny wymiar wizji fotograficznej</i>	33
Maciej Szymanowicz, <i>W poszukiwaniu „narodowości w fotografice”</i>	65
Filip Pręgoswski, <i>W przestrzeni wymiany. Obrazy Jacka Goldsteina i fotografie Olivera Wasowa</i>	87
Witold Kanicki, <i>Blackfaced white: rasowe przypadki negatywu</i>	111
Marianna Michałowska, <i>Pamięć autobiograficzna w czasach cyfryzacji</i>	137

PRZEKŁADY

Geoffrey Batchen, <i>Pałając pragnieniem. Narodziny fotografii</i> (przeł. Filip Lipiński)	161
Hubertus von Amelunxen, <i>Fotografia po fotografii. Przerazenie ciała w przestrzeni cyfrowej</i> (przeł. Paweł Brożyński)	211

VARIA

Adam S. Labuda, <i>Polska i niemiecka historia sztuki w polemicznym dyskursie – symposium w Rogalinie w roku 1973</i>	227
Luiza Kempnińska, <i>Ślad i (nie)obecność w twórczości Ewy Kmentovej</i>	251

ARCHIWALIA

<i>List Tadeusza Kantora</i>	269
Andrzej Turowski, <i>List, który zaginął</i>	273
Biogramy	279

CONTENTS

THEORETICAL-HISTORICAL PERSPECTIVES OF PHOTOGRAPHY

Stanisław Czekalski, <i>The Talbotian Paradigm of Visuality of Photography</i>	5
Dorota Łuczak, <i>The New Vision – Astrological and Astronomical Aspects of the Photographic Vision</i>	33
Maciej Szymanowicz, <i>In Search of the “National Features in Photography”</i>	65
Filip Pręgowski, <i>In Space of Exchange. Jack Goldstein’s Paintings and Oliver Wasow’s Photos</i>	87
Witold Kanicki, <i>Blackfaced White. The Racial Vicissitudes of the Negative</i>	111
Marianna Michałowska, <i>Autobiographical Memory in Digital Times</i>	137

TRANSLATIONS

Geoffrey Batchen, <i>Burning with Desire. The Conception of Photography</i> (Translated by Filip Lipiński)	161
Hubertus von Amelunxen, <i>Photography after Photography. The Terror of the Body in Digital Space</i> (Translated by Paweł Brożyński)	211

VARIA

Adam Labuda, <i>Polish and German Art History in a Polemic. The Rogalin Symposium of 1973</i>	227
Luiza Kempnińska, <i>Trace and Absence/Presence in the Art of Eva Kmentova</i>	251

THE ARCHIVE

<i>Tadeusz Kantor’s Letter</i>	269
Andrzej Turowski, <i>A Letter That Was Lost</i>	273
Authors’ Bios	279

TEORETYCZNO-HISTORYCZNE PERSPEKTYWY FOTOGRAFII

STANISŁAW CZEKALSKI

TALBOTOWSKI PARADYGMAT WIZUALNOŚCI FOTOGRAFII

Wizualność określił Norman Bryson jako wytwór transformacji doznań wizualnych w zrozumiałą ich postać, powstały wskutek przechwycenia i przefiltrowania danych wzrokowych przez system pojęć i wiedzy o tym, co widoczne¹. System ten funkcjonuje w przestrzeni dyskursywnej, naznaczonej udziałem „innego”, rozciągającej się pomiędzy fizykalnym źródłem możliwości widzenia, jakim jest światło, a podmiotową, ale nie jednostkową, lecz językowo i kulturowo ukształtowaną świadomością widzenia. To, co widzimy jako znaczące, powstaje na styku jednego z drugim, stanowi efekt interakcji między tym, co potencjalnie dostrzegalne po stronie właściwości obrazu, a tym, co uchwytnie poprzez „kody rozpoznawcze”, co czytelne w ramach siatki pojęć, która stanowi układ odniesienia dla wrażeń wzrokowych i ukierunkowuje ogląd. Relacyjna struktura wizualności „w polu innego” tworzy się według Brysona nie tylko przez zestrojenie indywidualnych doświadczeń percepcji z dyskursem pojęciowych określeń dla nich, lecz także przez dialog z pamięcią i tradycją obrazową, filtrującą spostrzeżenia w kategoriach podobieństw i różnic względem już skądinąd znanych obrazów².

Jeśli kategoria wizualności opisuje widzenie kulturowo skonstruowane, zapośredniczone przez „ekran znaków”, „wizualny dyskurs”, to jej zakres znaczeniowy wyróżnia się w opozycji do idei widoczności bezpośredniej i obiektywnej, niezależnej od umysłu podmiotu i wytwarzającej obrazy skutkiem działania samego światła – widoczności o charakterze fotograficznym. W nawiązaniu do słynnej anegdoty Jacques’a Lacana o puszcze sardynek odbijającej blask słońca i uzmysławiającej światłoczułość oka jako podstawę zjawiania się w nim obrazów, Bryson pisze: „Gdy patrzę, tym, co widzę, nie

¹ N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, 19, s. 281–299.

² Zob. N. Bryson, *Tradition and Desire: from David to Delacroix*, Cambridge 1984, zwłaszcza s. 45, 46.

jest po prostu światło, ale rozumiała forma: promienie światła są chwywane w siatka, sieć znaczeń [...]”³. Gdzie indziej wizualność będącą udziałem człowieka w dyskursywnej sferze znaków badacz przeciwstawia „widzeniu aparatu fotograficznego”⁴. Antynomia ta jest echem nie tylko słów Lacana, lecz także całej stojącej za nimi tradycji dyskursu o fotografii, opartego na przypisaniu jej właściwości wytworu samego światła i odróżnieniu od praktyki percepcyjnej ludzkiego oka. Przyjmując jednak koncepcję wizualności w sposób konsekwentny, wypada uznać, iż tak samo jak każdy obraz i każdy przedmiot widzenia, fotografia również jawi nam się nie w jej własnej optyce, lecz tylko w perspektywie zapośredniczonej przez dyskursywny ekran, historycznie i kulturowo sformatowaną wiedzę czy pojęcia na jej temat. Berndt Stiegler zauważył, że historia fotograficznego obrazu jest nieodzielna od historii wytwarzania i funkcjonowania dyskursywnych, a przy tym w stopniu szczególnym metaforycznych, określeń jego specyfiki, których siłę wpływu na sposób recepcji zdjęć można uznać wręcz za istotny czynnik wyróżniający fotografię spośród innych mediów⁵.

To dyskursywne zapośredniczenie towarzyszyło fotografii od samego początku – przynajmniej odkąd wieści o wynalazku Louisa J. Daguerra’ a weszły w obieg publiczny, wyprzedzając możliwość bezpośredniego zetknięcia się z dagerotypami. Opisy charakteryzujące dagerotypowe obrazy rzuciły na nie swoje światło i ukierunkowały ich recepcję w kategoriach opisanych właściwości – swoim pierwszeństwem wyznaczyły dagerotypom podstawową rolę egzemplifikacji, unaocznienia i poświadczenia tego, co można było na ich temat wcześniej usłyszeć bądź przeczytać. Skądinąd zaś wiadomo, że gdy zasób pojęć określających przedmiot oglądu uprzedza sam ogląd i nastawia go pod kątem swoich podpowiedzi, wówczas projekcyjny charakter widzenia sprawia, iż podlega ono niezbywalnej zależności od tak ukształtowanych oczekiwań⁶. Na ścisły związek psychologicznej zasady projekcji z problematyką interpretacji obrazów wzrokowych zwracał uwagę Ernst H. Gombrich, tezę o sterowaniu odbiorem przedstawień wizualnych przez dyskurs, którego wpływ nawet „zmienia” widziane obrazy, spopularyzował John Berger, z cza-

³ Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, s. 285.

⁴ Bryson, *Tradition and Desire*, s. 46.

⁵ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 9–10.

⁶ Na gruncie historii sztuki wiedzę o projekcyjnej zależności widzenia od pojęć na temat widzianego skutecznie zaszczerpił Ernst H. Gombrich, przede wszystkim za sprawą książki *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego* z roku 1960 (polski przekład J. Zarańskiego, Warszawa 1981).

sem zaś przekonania te, poparte modelem pola wizualnego Jacques'a Lacana, legły u podstaw Brysonowskiej teorii wizualności⁷.

W jakich więc kluczowych kategoriach określona została wizualność dagerotypii? Pierwsze opisy eksponują w niej przede wszystkim niebywałą precyzję i nadzwyczaj szeroką skalę walorową obrazu oraz szczególny rodzaj perspektywy uzyskanej dzięki tym zaletom, dającej doskonałą i dalekosiężną widoczność sfotografowanych obiektów, którą można by określić najkrócej jako perspektywę odległego szczegółu, a nawiązując do słów Samuela Morse'a – jako perspektywę poniekąd teleskopową. Ważne osobistości świata polityki i nauki, orzekające o randze wynalazku Daguerre'a i pożytkach, jakie przynosi dla rozwoju naukowej wiedzy, celem uzasadnienia jego zakupu przez państwo francuskie oficjalnie stwierdzały, że pozwala on tworzyć obrazy, „w których obiekty zachowują swój matematycznie precyzyjny zarys w najdrobniejszych szczegółach i w których efekty perspektywy linearnej, redukcja cieni wynikających z perspektywy powietrznej, wytwarzane są z bezprecedensową finezją”, oraz że w dagerotypach „pejzażowa perspektywa każdego obiektu odtworzona jest z matematyczną dokładnością; żaden poboczny drobiazg ani żadna linia, jakkolwiek byłyby niedostrzegalne, nie umykają oku i ołówkowi tego nowego malarza”⁸. Książka szczegółowo opisująca wynalazek i zawierająca powyższą charakterystykę dagerotypowych obrazów, która większości czytelników początkowo musiała zastąpić ich bezpośredni ogląd, za sprawą błyskawicznie opracowanych różnorodnych wydań stała się podstawą międzynarodowej recepcji zjawiska dagerotypii już od września 1839 roku, zanim szeroka publiczność mogła zobaczyć na własne oczy konkretne przykłady⁹. Analogiczne i współbrzmiące określenia specyfiki obrazu dagerotypowego, które przynosiła francuska prasa jeszcze przed publikacją tej książki, zaraz po pierwszych oficjalnych pokazach, można by mnożyć, jednak to wspomniany Morse, pod wrażeniem rezultatów zaprezentowanych mu przez samego autora w marcu 1839 roku, ujął wielokrotnie podnoszone cechy chyba najdobitniej:

⁷ Zob. E.H. Gombrich, *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, red. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969; J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, zwłaszcza s. 8 i 27–28; por. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, 19, s. 300–333, zwłaszcza s. 304–306.

⁸ Opinie zawarte w książce prezentującej wynalazek Daguerre'a: *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, par Daguerre, Paris 1839, s. 1–2 i 33.

⁹ Na temat dynamiki i skali rozpowszechnienia przekładów książki zob. B. Newhall, *The History of Photography*, New York 2009, s. 23–25 i N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 18.

Wyborna drobiazgowość rysunku jest niewyobrażalna. Żaden obraz malowany czy graficzny nigdy się do niej nie zbliżył. Na przykład: w widoku z góry na ulicę można dostrzec odległy szyld, przy czym oko jest w stanie zauważyć tylko widniejące na nim rzędy liter, ale tak maleńkie, że gołym okiem nieczytelne. Przy pomocy potężnej lupy, dającej pięćdziesięciokrotne powiększenie, po zbliżeniu jej do rysunku, każda litera stawała się jasno i wyraźnie czytelna, podobnie jak najdrobniejsze ubytki i zarysowania w ścianach budynków; i również elementy nawierzchni. Działanie lupy na obraz w wielkim stopniu przypominało działanie teleskopu w naturze¹⁰.

Ta opublikowana w amerykańskiej prasie 19 kwietnia 1839 roku relacja Morse'a o wydobywaniu ze zdjęcia – dzięki lупie zastępującej użycie lunety w terenie – niewidocznych dla nieuzbrojonego oka szczegółów dalekiego planu wprowadziła do dyskursu o dagerotypii chwytliwy motyw, który od tej pory trwale się w nim zakorzenił, powracając wyraźnym echem w bliźniaczej niemal opowieści Francisa Weya z roku 1851 na temat doświadczeń Jeana Baptisty Louisa Grosa, związanych z jego fotografiami ateńskiego Akropolu, dopiero pod mocną lupą ukazującymi detale budowli niewidoczne dla niego na miejscu¹¹. Dagerotyp wyróżnia zatem ekstremalna perspektywiczność obrazu, który nie pozwala wzrokowo uchwycić swojej powierzchni, lecz wciąga spojrzenie w dal niczym teleskop, magnetyzując je i porywając ku krańcom sfotografowanej przestrzeni atrakcyjnością widoku najbardziej odległych i najdrobniejszych detali. Wzmoczeniu efektu optyki teleskopowej, doskonałej przezroczystości obrazu na szkliscie gładkiej metalowej płytce, wizualnej

¹⁰ Cyt. za: Newhall, *The History of Photography*, s. 16. Dziennikarz „The Literary Gazette”, obejrawszy wystawione latem 1839 roku dagerotypowe widoki paryskich ulic, również podkreślał wielką mnogość detali oddanych z nadzwyczajną dokładnością oraz uderzający efekt zwielokrotnienia drobnych szczegółów, niedostrzegalnych naturalnie, kiedy obraz ogląda się przez powiększające soczewki – artykuł przytacza Newhall, *ibidem*, s. 23. Podobne stwierdzenia poczynił John Robinson, pisząc o dagerotypii w artykule z lipca 1839: „Doskonałość i wierność tych obrazów są takie, że badając je z wykorzystaniem możliwości mikroskopowych, odkrywa się szczegóły nieuchwytnie gołym okiem w rzeczywistych obiektach”; J. Robinson, *Notes on Daguerre's Photography*, „Edinburgh New Philosophical Journal” 1839, 53. Zob. K. Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography*, Part 1, Stanford 2015, s. 38.

¹¹ Chodziło o dagerotypy wykonane przez Grosa w roku 1840. Zob. F. Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts*, „La Lumière” 1851, tekst cytowany przez A. Rouille, *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie – 1816–1871*, Paris 1989, s. 112. Por. J.C. Chirollet, *Esthétique du detail: peinture – photographie*, Paris 2016, s. 21–22. Ponadczasową trafność tej charakterystyki obrazu dagerotypowego potwierdza Rosenblum, konstatując, iż „ta niezrównana czytelność detalu [...] jest ciągle najbardziej pociągającą cechą dagerotypu”; Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 18.

iluzji nieistnienia powierzchni i podążania oka poza nią, daleko aż do kresu widoczności minimalnych szczegółów rzeczy przy punkcie zaniku perspektywy, służył niewątpliwie sposób prezentacji dagerotypów w oprawie z szybką, podyktowaną potrzebą ich zabezpieczenia, gdyż były bardzo delikatne i łatwo ścieralne, a warstewka światłoczułego jodku srebra na płytce utleniała się¹². Szkło nałożone na wypolerowaną metalową powierzchnię zdawało efekty połysku i lustrzanych odbić, uniemożliwiając oczom stabilne zlokalizowanie obrazu w płaszczyźnie jego materialnego podłoża i wywołując iluzję widoczności sfotografowanych obiektów w przestrzennym dystansie, w oderwaniu od powierzchni. Jeżeli dagerotyp oglądany był przez szkło powiększające, to iluzja ta jeszcze zyskiwała na sile, wywołując wrażenie, iż obraz rzeczy dostrzegalny przez lupę, dość chwiejny i trudny do ustabilizowania w swej maksymalnej ostrości, wyłania się nie z konkretnej płaszczyzny, a jedynie spoza gry refleksów w szklach zapośredniczających dostęp do rzeczywistego źródła obrazu – podobnie jak w lunecie.

Nieźrównane walory szczegółowej, quasi-teleskopowej optyki fotografii Daguerre'a podnosił również John Herschel, który pierwszy miał możliwość porównania jej z osiągnięciami Williama Henry'ego Foxa Talbota. W liście do niego z 9 maja 1839 roku, czyniąc zadość prośbie o opinię na temat dagerotypów obejrzanych w pracowni francuskiego wynalazcy, pisał:

Z pewnością przewyższają one wszystko, co mogłem sobie myśleć w granicach uzasadnionych oczekiwań. Najbardziej wypracowane grawiury dalece ustępują im pod względem bogactwa i delikatności wykonania każdej gradacji światła i cienia z taką miękkością i wiernością, która odsuwa na niezmierny dystans wszelkie malarstwo. [...] Rzeźby oddane są w swoich najdrobniejszych szczegółach i z pięknem całkiem niepojętym. W widokach z wielką ilością detali każda litera w odległych napisach – każde wyszczerbienie w narożu każdego kamienia każdego budynku jest zreprodukowane i wyraźnie rozpoznawalne przy użyciu mocnej lupy, wszystkie kostki brukowe w dalekich *chaussées* są wiernie uchwycone¹³.

Ewidentna zbieżność niezależnych od siebie relacji Morse'a i Herschela po wizytach u Daguerre'a, który demonstrował im swoje fotografie, świadczy o tym, że najpewniej to on sam za każdym razem wskazywał i podpowiadał

¹² Zob. Silverman, *The Miracle of Analogy...*, s. 59.

¹³ Pełną treść listu opublikował Larry J. Schaaf na stronie internetowej swojego projektu badawczego *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, <<http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=3875>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Por. Newhall, *The History of Photography*, s. 23 oraz M.W. Marien, *Photography. A Cultural History*, London 2010, s. 22.

oglądającym jego prace quasi-teleskopowe walory dagerotypii, a w efekcie – skutecznie ukształtował paradygmat rozumienia specyficznych cech dagerotypowego obrazu w kategoriach właściwej mu „dalekowzroczonej” i inwentaryzacyjnie drobiazgowej optyki, który zdominuje późniejszy dyskurs na temat jego wizualności. Jak zauważył Larry J. Schaaf w komentarzu do listu Herschela, analiza dagerotypów nastawiona na wypatrywanie najdrobniejszych detali jak najdalej widocznych obiektów, „liczenie podziałów okien, nadstawek kominowych, czy [...] kostek brukowych na ulicach”, stała się powszechną praktyką przy ich oglądzie¹⁴.

Talbot, po ogłoszeniu francuskiego wynalazku wstrząśnięty i zawiedziony w swoich nadziejach, że to jemu przypadnie oficjalne miano odkrywcy możliwości utrwalania obrazów powstających w camerze obskurze, mógł zaprezentować światu własną wersję fotografii już tylko z kłopotliwej pozycji kogoś, kto odpowiada na osiągnięcie Daguerre’a – od jesieni 1839 roku powszechnie znane na świecie i podziwiane najbardziej akurat właśnie za te walory „teleskopowej” wizualności, które dla jego alternatywnej techniki fotograficznej były nieosiągalne. Niewątpliwie sam musiał dobrze sobie zdawać sprawę z zasadniczej i nieprzekraczalnej różnicy, którą najprościej ujął Herschel w słowach skierowanych do Arago: „Muszę powiedzieć, że w porównaniu z tymi arcydziełami Daguerre’a, pan Talbot wykonuje jedynie niewyraźne, mgliste twory. Różnica między obydwojma wyrobami jest tak wielka, jak między księżycem a słońcem”¹⁵. Również w korespondencji z Talbotem angielski uczyony zaznaczał tę przewagę obrazów dagerotypowych, jeszcze w roku 1841¹⁶. Wobec powyższego wynalazcy z Lacock Abbey pozostawało tak artykułować swoją odpowiedź, by zminimalizować efekt nieudolnego wtórowania osiągnięciom dagerotypii pod względem tych cech jej wizualności, które uchodziły za najmocniejsze i niedoścignione atuty, natomiast wyeksponować nadrzędne znaczenie innych cech fotografii na papierze, które budowałyby przewagę jego „fotogenicznych rysunków” na zupełnie odmiennym gruncie.

Odmienność własnej techniki fotograficznej i ściśle z nią związanej koncepcji fotograficznego obrazu Talbot wyraźnie zaznaczył jednak wcześniej, odpowiadając niezwłocznie już na pierwsze doniesienia o wynalazku dagerotypii, które ukazały się w styczniu, zanim jeszcze jego szczegóły zostały ujawnione na posiedzeniu Francuskiej Akademii Nauk 19 sierpnia 1839

¹⁴ Schaaf, *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, przyp. 2.

¹⁵ Cyt. za: Newhall, *The History of Photography*, s. 23.

¹⁶ Zob. list Herschela do Talbota z 16 marca 1841, na stronie projektu *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*: <<http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcript-Date.php?month=3&year=1841&pageNumber=10&pageTotal=24&referringPage=0>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

roku¹⁷. Kilkanaście dni po tym, jak w londyńskiej prasie ukazał się przekład artykułu z „Gazette de France”, przynoszącego najwcześniejszą publikowaną charakterystykę obrazu dagerotypowego w kategoriach nadzwyczajnej szczegółowości i rozpiętości skali walorowej, i kilka dni po tym, jak na łamach „Literary Gazette” zamieszczono przekład oficjalnego ogłoszenia wynalazku Daguerre’a w biuletynie Francuskiej Akademii Nauk, Talbot napisał referat, w którym określił podstawy swojej koncepcji wizualności fotografii¹⁸. Opatrzony tytułem *Kilka uwag o sztuce fotogenicznego rysunku czy procesu, poprzez który można sprawić, by naturalne obiekty narysowały siebie bez pomocy ołówka artysty*, wygłoszony został na forum Royal Society w Londynie 31 stycznia, a następnie wydrukowany i w prasie, i w formie broszury¹⁹.

Miejsce centralne i kluczowe zajmuje w nim określenie „rysunku fotogenicznego” jako sztuki pozwalającej zatrzymywać i trwale mocować na papierze momentalne, ulotne cienie obiektów. Takie ujęcie zalet nowej techniki rysunkowej spina dwie pierwsze z podanych propozycji jej zastosowań: do wykonywania odrysów roślin naświetlanych bezpośrednio na podłożu pokrytym światłoczułą substancją i do wykonywania sylwetowych portretów, zdejmowanych z profilowego rzutu twarzy. W obu przypadkach obraz powstaje na skutek usytuowania obiektu pomiędzy źródłem światła skierowanego na papier a powierzchnią tego papieru, przez co przejmuje rolę cienia rzuconego na jakieś podłoże przez przedmioty, kiedy z przeciwnej strony padają na nie promienie słońca czy blask świecy. Przykłady te tyleż stanowią najprostsze ilustracje fizycznej zasady powstawania „fotogenicznych rysunków”, co i zarazem mają fundamentalne znaczenie określające istotę tak uzyskanego

¹⁷ Na temat historii ogłoszenia wynalazku Daguerre’a zob. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 16–18.

¹⁸ Artykuł w „Gazette de France”, który najwcześniej informował o wynalezieniu i o cechach dagerotypii, opublikowano 6 stycznia, zaś wersja angielska ukazała się na łamach „Literary Gazette” w Londynie 12 stycznia; zob. R.D. Wood, *Accounting W.H.F. Talbot’s „Photogenic Drawing” at the Royal Society in 1839*, artykuł nieopublikowany drukiem, zamieszczony na stronie internetowej www.midley.co.uk: <http://www.midley.co.uk/midley_pdfs/talbot1839.pdf> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Treść artykułu z „Gazette de France” przytacza Newhall w: *The History of Photography*, s. 18–19. Angielski przekład ogłoszenia wynalazku Daguerre’a w „Compte-rendu des Seances de l’Academie des Sciences” wydrukowano w „Literary Gazette” 19 stycznia, zob. Newhall, *ibidem*, s. 19.

¹⁹ Zob. Wood, *Accounting W.H.F. Talbot’s...*, s. 15 oraz L.J. Schaaf, „On the Art of Fixing a Shadow” – *Talbot’s First Publication on Photography*, wpis ze stycznia 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. Blog ten badacz prowadzi na stronie internetowej projektu: foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk. Wspomniany wpis dostępny jest pod adresem: <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/on-the-art-of-fixing-a-shadow-talbot-first-publication-on-photography/>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

obrazu w specyficznej dlań wizualności. Podstawową rolę odgrywa tu, podkreślana przez analogię z cieniem, przyległość – nie tylko w sensie materialnym, chemicznym i fizycznym, lecz także wizualnym – obrazu fotograficznego do papierowej powierzchni, na której rysuje się on i prezentuje jako efekt sprowadzenia trójwymiarowych kształtów obiektów, za pośrednictwem wywiązujących się w ich obrębie i między nimi a otoczeniem relacji obszarów rozświetlonych i nierozświetlonych, do dwuwymiarowego układu kontrastów walorowych. Odnosi się to również do „rysunków fotogenicznych” powstających na papierze umieszczonym w camerze obskurze, które Talbot omawia w dalszej kolejności na przykładzie zdjęć swojego domu, jakie wykonał latem roku 1835. Opisany pierwszy eksperyment na tej drodze przekonał go, że najwyraźniejszy obraz budynku tworzą jego partie silnie nasłonecznione, wyrazistość reprezentacji zaciera się w partiach słabiej objętych światłem, a w częściach zacienionych całkowicie znika. Na tej zasadzie przekładu gradacji słonecznego światła obejmującego różne partie budynku na gradację widoczności ich form poprzez kontrasty jaśniejszych i ciemniejszych walorów architektura jego domu stała się, jak stwierdził, „pierwszą, która narysowała swój własny obraz” na światłoczułym papierze²⁰.

Reasumując, wizualność fotografii została w referacie Talbota ściśle związana z właściwościami medium, z materialną i techniczną stroną uzyskiwania zdjęć na papierowym podłożu, a tym samym ukierunkowana odwrotnie niż wizualność dagerotypii, której dyskursywna charakterystyka odrywała się od poziomu techniki i podążała tropem iluzji przezroczystości nieuchwytej dla oka powierzchni obrazu. Podczas gdy kluczową metaforyczną figurą dagerotypu stał się więc teleskop prowadzący spojrzenie w dal, ku najdrobniejszym szczegółom najbardziej odległych obiektów, wizualne cechy zdjęć Talbota definiowały w sposób paradygmatyczny kategorie odnoszące się do ich materialnego podłoża – metafora pokrytej rysunkiem powierzchni papieru oraz metafora cienia rzuconego na płaszczyznę i w niej umocowanego. Ponadto w listach z pierwszych miesięcy 1839 roku powtarza się jeszcze inna wymowna figura płaszczyznowej struktury zdjęcia: stwierdzenie, iż światło wpadające przez obiektyw „stempluje” na światłoczułym papierze fotograficzny obraz rzeczy umieszczonych przed aparatem²¹. O ile zatem wizualność dagerotypii jawiła się jako radykalizacja modelu albertiańskiej perspektywy,

²⁰ Skan całej broszury Talbota opublikował Schaaf na stronie projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*, pod adresem: <<http://blogs.bodleian.ox.ac.uk/foxtalbot/wp-content/uploads/sites/2/2016/02/SomeAccount-booklet.pdf>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

²¹ Zob. listy Talbota do Williama Jerdana z dnia 30 stycznia 1839 i z dnia 8 kwietnia 1839, opublikowane na stronie internetowej *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*.

o tyle wizualność „fotograficznego rysunku” przeciwnie – prezentowała efekt odciśnięcia trójwymiarowej postaci obiektów na płaszczyźnie, zachodzący poprzez transpozycję przestrzennych stosunków światła i cienia na różnice walorowe.

Powiązane ze sobą figury rysunku i cienia przenosiły obraz fotograficzny poza tradycję perspektywicznego iluzjonizmu ku tradycji znacznie starszej, sięgającej legendarnych początków sztuki rysunku w przekazanej przez Pliniusza opowieści o korynckiej dziewczynie, „która dla zachowania obrazu odchodzącego ukochanego utrwaliła jego cień na ścianie w postaci narysowanego węglem konturu, tworząc w ten sposób pierwszy *skiagram*”²². Pamięć o tych mitycznych początkach historii obrazu ożywiła popularna od połowy XVIII wieku praktyka wykonywania portretów sylwetowych, która stała się polem poszukiwań zmierzających do mechanizacji sposobu uzyskiwania odrysu cienia twarzy na oświetlonej płaszczyźnie, aby dawał on doskonale precyzyjne odwzorowanie profilu²³. Talbot w swoim referacie odniósł „rysunek fotogeniczny” wprost do tej tradycji, a jego ujęcie wizualności technicznie udoskonalonej sztuki, której istotą pozostaje mocowanie cieni na płaszczyźnie, dobitnie podkreśla przyjęta dla niej nazwa „skiografii”²⁴. Odwołanie się poprzez tę nazwę właśnie do cienia, zamiast do światła jako kategorii nadrzędnej, tłumaczy się oczywiście faktem, że „fotogeniczny rysunek” dawał obraz negatywowo, ale nie mniej istotna jest tutaj rzecz inna: światło wszak ma to do siebie, że w widoczny sposób zawsze obejmuje przestrzeń, natomiast cień, powstały wskutek padania światła na jakiś obiekt, pokazuje się tylko jako rzucany przez jego sylwetę z przeciwległej strony na pewną powierzchnię i wytwarzający na niej dwuwymiarowe odbicie tegoż obiektu.

Przeciwieństwo między „albertiańską”, skrajnie perspektywiczną orientacją wizualności dagerotypu a „skiograficzną”, płaszczyznową orientacją wizualności zdjęć Talbota – zarówno na poziomie dyskursywnym, jak i na po-

²² E. Letkiewicz, „*Silhouette*” – XVIII-wieczny portret sylwetowy i źródła jego powstania, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*” 2010, 8(1), s. 12.

²³ Zob. ibidem, s. 15–17. Badacze dziejów fotografii zgodnie wiążą jej początki z tą tradycją, np. Newhall, *The History of Photography*, s. 10–11; Marien, *Photography*, s. 4–6; Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, s. 39–40.

²⁴ Na temat pojęcia skiografii w wypowiedziach Talbota zob. Newhall, *The History of Photography*, s. 20; Marien, *Photography*, s. 20 oraz obszerny komentarz L.J. Schaafa w przypisie 4 do listu Talbota z dnia 27 lutego 1839 (adresat: James D. Forbes) na stronie *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*. Związek między Talbotowską koncepcją „skiografii” a starożytną opowieścią o wynalezieniu rysunku uczynił przedmiotem pogłębionych rozważań Hagii Kenaan, *Photography and Its Shadow*, „*Critical Inquiry*” 2015, 41(3).

ziomie doświadczeń wzrokowych – dobitnie obrazuje porównanie najwcześniejszych znanych serii prac obu autorów, powstałych w efekcie diametralnie odmiennego ustawienia relacji między aparatem a oknem. Daguerre jak najbardziej dosłownie przyjął analogię wyznaczającą obrazowi rolę okna udostępniającego rzeczywistość widoczną poza nim: umieścił aparat w polu okiennej ramy i skierował obiektyw na zewnątrz, w dal, gdzie rysowała się perspektywa ulicy²⁵. Natomiast Talbot umieścił swoją skrzynkę optyczną ze światłoczułym papierem wewnątrz pokoju, naprzeciw okna, i uczynił przedmiotem fotografii jego rozświetlone szyby, obszar wyznaczony jego obramieniem, a nie widok przez nie dostępny²⁶. Tak jak Daguerre ukrył, tak on pokazał więc na zdjęciu okienny otwór w ścianie jako to, co warunkuje – na swój sposób daje i także na swój sposób ogranicza – widok świata zewnętrznego, czyli, innymi słowy – co określa, na własnych zasadach udostępniania, pewien jego obraz. Tym samym, ustawiając aparat we wnętrzu *vis-à-vis* okna, aby wykonać jego „fotogeniczny rysunek”, nawiązał do albertiańskiej metafory całkiem inaczej niż Daguerre w swoich widokach ulic: rozegrał ją nie na zasadzie identyfikacji aparatu z oknem pokoju, lecz na zasadzie znaczącego porównania między nimi. Zapewne, kiedy postanowił usytuować kamerę obscurę wewnątrz jednego z domowych pomieszczeń i skierować obiektyw na jego okienną ścianę, swoją rolę w tym pomysśle odegrała narzucająca się analogia zarówno językowa (zwłaszcza że Talbot miał zainteresowania językoznawcze), jak i fizyczna – wszak skrzynka z soczewką mieszcząca światłoczuły papier była odpowiednikiem, w mikroskali, oświetlonego okna pokoju²⁷. W każdym razie angielski wynalazca uchwycił i pokazał obraz okna w jego funkcji zapośredniczającej widok świata zewnętrznego, narzucającej widzeniu własne warunki – i pokazał je przy tym, *per analogiam*, na warunkach właściwych fotografii. Okno nie jest tu albertiańską figurą przezroczystości obrazu i nie służy wyprowadzeniu spojrzenia w perspektywiczną dal, lecz przeciwnie – prezentuje się jako źródło światła wlewającego się do wnętrza i biegnącego naprzeciw oku, by odbić w nim swój obraz, tak jak odciska się płaskim cieniem na światłoczułym podłożu. „Fotogeniczny rysunek” okna, uzyskany poprzez negatywowy cień jego rozświetlonych szyb, dobitnie zaznacza swoje umiejscowienie nie gdzie indziej, jak tylko na płaszczyźnie, której zewnętrzne granice, ujmujące

²⁵ Daguerre wykonał serię co najmniej trzech ujęć widoku na Boulevard du Temple z okna pracowni w budynku mieszczącym jego słynną dioramę. Zob. na ten temat G. Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge 2000, s. 12 oraz Silverman, *The Miracle of Analogy...*, s. 59–65.

²⁶ Talbot wykonał serię kilku, co najmniej pięciu, zdjęć okna południowej galerii swojej rezydencji w Lacock Abbey. Szerzej pisze o nich Batchen, *Each Wild Idea*, s. 7–10.

²⁷ Skojarzenie to zasugerował Batchen, *ibidem*, s. 9.

ów rysunek, stanowią analogię dla okiennej ramy. Zarys okna z jego charakterystycznymi podziałami ujawnia zarazem, w najbardziej esencjalnej formie, zasadę powstawania „skiagraficznego” obrazu przedmiotów w camerze obskurze, czyli fakt, iż stanowi on płaszczyznowy rzut miejsc zatrzymania i załamania strumieni światła – wpadających do wnętrza kamery „oknem” obiektywu, by ostatecznie zatrzymać się na powierzchni papieru – przez powierzchnie obiektów napotykanym po drodze. Reasumując, fotografia ta, zachowana do dziś w kilku wersjach, ów „stempel” światła schwytanego w okienną ramę i spoczywającego na papierze, pokazuje w sposób najbardziej elementarny, czym w istocie jest fotograficzny obraz, skąd się bierze i na czym polega specyficzna dla niego wizualność; jak zauważył Geoffrey Batchen, Talbot sfotografował tu samą fotografię, stworzył rodzaj jej „emblematu” czy symbolu²⁸. Pełnił on – za wskazaniem samego twórcy – rolę punktu wyjścia i wzoru dla kolejnych realizacji, które miały podążać jego śladem, rolę paradygmatycznego przykładu, wyznaczającego rozumienie każdego zdjęcia na poziomie podstawowej, autoreferencyjnej treści: obraz fotograficzny jest przede wszystkim o tym, jak rzeczywistość znajdująca się przed obiektywem aparatu rzuca swój „skiagraficzny” rysunek na powierzchnię papieru, jak formy obiektów zostają do niej sprowadzone i jak ujęte w jej ramach²⁹. Bezpośrednio dotyczy to oczywiście negatywów, które Talbot cenił jako autonomiczną formę fotografii, ale za ich pośrednictwem odnosi się także do pozytywowych odbitek, powstających metodą stykową przez nałożenie tych pierwszych na światłoczuły papier i naświetlenie, które skutkuje odwróceniem tonalnym pierwotnego obrazu. Odbitka pozytywowa znaczyła przede wszystkim swoją indeksalną przyległość do powierzchni negatywu, stanowiącego podłoże oryginalnego „skiagraficznego” rysunku.

²⁸ Ibidem, s. 9. Ciekawe uwagi na temat serii „okiennych” fotografii Talbota rozwinął Batchen, obierając kierunek nieco inny od proponowanego tutaj, w artykule *A Philosophical Window*, „History of Photography” 2002, 26(2) (za udostępnienie artykułu serdecznie dziękuję dr. Witoldowi Kanickiemu). Autotematyczne zdjęcia okna wpisują Talbotowski obraz fotograficzny w związaną z tym samym motywem tradycję obrazu „świadomego siebie”, prezentującego w porównaniu z otworem okiennym i jego obramieniem swoje fizyczne właściwości – tradycję, którą na gruncie nowożytnego „metamalarstwa” opisał V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

²⁹ W liście do Lady Mary Cole z 9 kwietnia 1839 Talbot proponował, aby wszelkie doświadczenia z fotografią zaczynać właśnie od takiego zdjęcia okna, wykonanego z wnętrza pokoju, gdyż to byłby właściwy punkt wyjścia. Moje wnioski stanowią rozwinięcie i uściślenie dość ogólnych sugestii Batchena, sformułowanych w związku ze zdjęciami okien Talbota i ze wspomnianym listem podkreślającym ich kluczowe znaczenie. Zob. Batchen, *Each Wild Idea*, s. 9–10.

Odpowiadając na wcześniejsze upowszechnienie się dagerotypii jako szeroko dostępnej techniki wykonywania unikatowych i niedających się powiełać fotografii, Talbot postanowił praktycznie wykorzystać i zademonstrować największą przewagę tkwiącą w jego technice negatywowo-pozytywowej, która pozwalała z jednego negatywu wytworzyć całą serię papierowych odbitek. Tajniki wynalezionej w roku 1840 kalotypii, znacznie usprawniającej proces wykonywania zdjęć, ochronił patentem, a tym samym – w przeciwieństwie do Daguerre’a – zamknął drogę swobodnego i powszechnego jej stosowania przed niewtajemniczonymi, zastrzegając sobie rolę nie tylko wynalazcy, ale też „prawodawcy” alternatywnej wobec dagerotypii odmiany fotografii, aby z tej pozycji – zamiast dzielić się szczegółami technicznej receptury, jak to uczynił wynalazca francuski – rozpropagować przede wszystkim własną, autorską wizję operowania techniką fotograficzną w praktyce. Służyła temu publikacja kolejnych części książki *Ołówek natury* (w latach 1844–1846 ukazało się ich sześć, chociaż planowanych było więcej), w której Talbot opisał historię swego wynalazku i jego podstawy techniczne, głównie jednak związał go z określoną koncepcją i charakterystyką obrazu fotograficznego, by właściwie mu cechy i możliwości zaprezentować na konkretnych, wzorcowych przykładach własnych zdjęć³⁰. Wykorzystując niedostępną dla dagerotypii możliwość zamieszczenia papierowych odbitek na kartach książki i opatrzenia ich autorskim komentarzem, w bezprecedensowy sposób związał fotograficzne obrazy z tekstem określającym ich znaczenie, czyli – innymi słowy – przez korelację dyskursu i obrazu skonstruował wizualność odbitkowej fotografii. Był więc nie tylko odkrywca i pierwszym praktykiem nowej techniki wizualnej reprezentacji, lecz także autorem pierwszej książki fotograficznej jako nowej formy szerokiego udostępniania zdjęć, przyjmujących rolę rezonatorów dla przypisanych im treści. Autokomentarze Talbota do zdjęć zamieszczonych w *Ołówku natury*, nadające im sens ilustracji i egzemplifikacji dyskursywnych stwierdzeń na temat fotografii, nadawały materialną postać efektowi za pośredniczenia doświadczeń oglądowych przez pojęcia określające ich przedmiot, który Bryson opiszę właśnie za pomocą kategorii „wizualności”. Za

³⁰ Szczegóły na temat publikacji książki Talbota podaje L.J. Schaaf, *Third Census of H. Fox Talbot's „The Pencil of Nature”, „History of Photography”* 2012, 36(1), s. 99–120. Zob. także uwagi tego badacza w tekście *Happy Birthday to The Pencil of Nature*, wpis z czerwca 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Całość książki w wersji cyfrowej, opracowana na podstawie wydania faksymilowego z roku 1989, dostępna jest w Internecie na stronie Alana Griffithsa *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis*: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_process_calotype_02/1/0/0/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

sprawą swojej książki Talbot przejmował inicjatywę w zakresie kształtowania pojęć o obrazie fotograficznym, zyskując możliwość odparcia, przynajmniej do pewnego stopnia, wpływu, jaki na ten proces wywarł dyskurs zapoczątkowany komentarzami do słynnych widoków paryskich Daguerre'a i charakteryzujący optyczne efekty jego wynalazku.

Talbotowi – stojącemu wobec konieczności przyjęcia za punkt odniesienia dagerotypii, wcześniej spopularyzowanej zarówno w fotograficznej praktyce, jak i w opisach jej wytworów – publikacja książki pozwalała przedstawić i wyłansować alternatywną wersję fotografii na zasadzie repliki, która oznaczałaby tyleż powtórzenie cenionych osiągnięć techniki dagerotypowej, co i ripostę manifestującą odrębne stanowisko w dyskusji i osłabiającą siłę argumentów drugiej strony. Po pierwsze zatem, autor *Ołówka natury* wykazywał, że potrafi w swoich zdjęciach uzyskać efekty porównywalne z tymi, które uchodziły za największe zalety dagerotypii, po drugie zaś – akcentował istotne znaczenie innych aspektów obrazu fotograficznego, które wyróżniają jego zdjęcia.

Najwyraźniej czytelnym nawiązaniem do utartych opinii o niedoścignionych walorach dagerotypów pod względem detaliczności widoku odległych elementów miejskiego pejzażu – którego szczegóły, przeoczone w chwili wykonywania zdjęcia, ujawniają się dopiero przy jego oglądzie pod lupą – jest komentarz Talbota do fotografii bramy Queen's College w Oxfordzie, otwierającej trzeci zeszyt *Ołówka natury* (plansza XIII)³¹:

Do badania obrazów fotograficznych o pewnym stopniu doskonałości zaleca się używanie dużej lupy [...]. Powiększa ona obiekty dwu- lub trzykrotnie i często ujawnia mnóstwo najdrobniejszych szczegółów, wcześniej niezauważonych i nieoczekiwanych. Co więcej, często się zdarza – i jest to jeden z uroków fotografii – że sam fotograf odkrywa przy badaniu, być może długo po fackie, iż zobrazował wiele rzeczy, z których nie zdawał sobie sprawy. Czasami na budynkach odnajduje się napisy i daty, albo odkrywa się na ich ścianach zupełnie nieistotne drukowane afisze; niekiedy widać odległą tarczę zegara, a na niej – nieświadomie zarejestrowaną – godzinę dnia, o której ten widok został zdjęty.

Talbot przechwycił tutaj ten najbardziej charakterystyczny rodzaj dyskursu o nadzwyczajności optyki dagerotypowych widoków ulic, zainicjowany przez samego Daguerre'a, aby w nim potwierdzić odpowiednie przymioty

³¹ Zdjęcie to, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/15/86752674186183307135052336/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

własnej fotografii, mimo że jej optyka była w istocie inna i odróżniała się od „teleskopowej” perspektywy, na której budował swoją sławę Francuz.

Zdjęcie Talbota obejmuje fragmentarycznie, z bliskiej odległości, frontową część Queen's College z monumentalną oprawą bramy pośrodku, zza której wylania się oddalony o kilkadziesiąt metrów znacznie wyższy gmach, mieszczący kaplicę, z centralną częścią zaakcentowaną wieżyczką zegarową. Symetria tego dwuplanowego układu budowli została przełamana lekkim przesunięciem kadru w taki sposób, że nadbudowa bramy na przedzie znalazła się nieco na lewo w stosunku do osi obrazu, odsłaniając większą część wieżyczki z zegarem, widoczną odpowiednio na prawo od osi, przy czym obie te formy architektoniczne, o analogicznej strukturze, przylegają do siebie w kompozycji zdjęcia i wizualnie zespolone, współtworzą centralny jej segment, wypiętrzony na tle nieba pośrodku płaszczyzny, symetrycznie względem obu pionowych brzegów pola obrazowego. Ten kompozycyjny porządek nie wygląda bynajmniej na dzieło przypadku, a raczej sugeruje celowość takiego ustawienia kadru, aby uwidocznić wieżyczkę zegarową na dalszym planie. Komentarz do zdjęcia zdecydowanie bardziej więc tłumaczy się jako próba przeniesienia na kalotypię mitu związanego wcześniej z dagerotypią niż jako adekwatna charakterystyka samego obrazu. Jedyne, co tutaj się zgadza, to fakt, że pozwala on dostrzec układ wskazówek na oddalonej tarczy zegara, ale raz, że dystans przestrzenny między nią a bramą na bliskim planie wcale nie jest duży na tyle, by można było mówić o szczególnej „dalekowzroczności” fotografii, która przekraczałaby zasięg widzenia gołym okiem, a dwa, że zwrócenie uwagi na ten detal prowadzi do zupełnie innego wniosku niż teza, jakoby fotograf nie panował swoim widzeniem i świadomością nad uzyskiwanym obrazem. Przeciwnie, ujawnia się tutaj raczej próba optymalnego uwidocznienia na zdjęciu wybranego motywu, stosownie do warunków, jakie dyktuje jego własna struktura i miejsce usytuowania aparatu, a zarazem, z drugiej strony, próba optymalnego zakomponowania widoku w ramach kadru, stosownie do porządku obrazowego pola, który dyktuje geometria jego prostokątnej płaszczyzny. Fotografia prezentuje się jako efekt przemyślnego zestrojenia obu tych czynników.

Wyrafinowane operowanie kadrem cechuje w jeszcze większym stopniu zdjęcie innego fragmentu Queen's College, które otwierało całą serię fotografii zamieszczonych w *Ołówku natury*, ukazując się na pierwszej planszy w pierwszym zeszycie³². Komentarz do niej również podejmował charaktery-

³² Później wydane egzemplarze zamiast niego zawierają inne, mniej udane, prawdopodobnie autorstwa Nicolaasa Hennemana, ponieważ oryginalny negatyw w procesie wykonywania kolejnych odbitek uległ częściowemu zniszczeniu. Zob. L.J. Schaaf, *The Mysterious*

styczny wątek narosłego wokół dagerotypii dyskursu o nadzwyczajnej precyzji obrazu, dotyczący zdolności odtwarzania „najdrobniejszych ubytków i zarysowań w ścianach budynków” (Morse), „każdego wyszczerbienia w narożu każdego kamienia” budowli (Herschel w liście do Talbota). Ekspozowanym w komentarzu tematem tego pierwszego zdjęcia na kartach książki jest właśnie ściana budynku prezentująca ślady zniszczenia swojej powierzchni. Znamienne jednak, że ów temat, w odniesieniu do dagerotypii ściśle kojarzony z jej quasi-teleskopowymi możliwościami dotarcia obrazem do najdrobniejszych szczegółów obiektów widocznych w oddali, tutaj przeniesiony został na najbliższy plan obrazu, na którym poszczerbiona ściana gmachu prezentuje się frontalnie, za sprawą organizacji kadru, w ścisłej wizualnej przyległości do powierzchni fotografii przy lewym jej brzegu. Z kolei perspektywiczny widok ulicy – temat tak bardzo kojarzący się z osławionymi Daguerre’owskimi zdjęciami Paryża – tutaj ujęty został w skrócie na tyle ostrym, że nie pozwala on przyrzeć się ścianie budynku prostopadłej do tej, którą widać na wprost, i ocenić, czy równie szczegółowo przedstawiałby się obraz jej powierzchni z większej odległości. Jak zauważył Larry J. Schaaf, perspektywa ulicy na fotografii Talbota prezentuje się głównie jako obszar gry efektów światła i cienia³³. Dodajmy, że owa gra przejmuje prymat nad detaliczną widocznością poddanych jej ścian budynków, a szczególną uwagę zwraca na siebie tam, gdzie cień zabudowań po prawej stronie rzuca się poszarpanym konturem na rozświetloną powierzchnię bruku, przypominając tym samym zasadę powstania fotografii jako rzutu wydobytych w podobny sposób zarysów architektury na płaszczyznę światłoczułego papieru. Jednocześnie optyczne odniesienie tej strefy obrazu do jego płaszczyzny buduje nienaruszony perspektywicznym ujęciem ściany biegnącej wzdłuż ulicy, lecz utrzymany dokładnie w horyzontalnej linii przebieg gzymsu nad pierwszą kondygnacją, który, co więcej, pokrywa się z poziomą osią pola obrazowego. W linii prostopadłej natomiast rysuje się symetria względem pionowej osi obrazu, ustanowiona między narożną krawędzią budynku na planie pierwszym a krawędzią zamykającą z drugiej strony perspektywiczny widok jego elewacji. Rysunek cieniem na powierzchni bruku, dialogujący z perspektywą ulicy, a kompozycyjnie ekspozowany w efekcie demonstracyjnego wręcz podporządkowania kadru nie funkcji możliwie re-

Agency of Natural Chemistry, wpis z maja 2016 na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/the-mysterious-agency-of-natural-chemistry/>> [dostęp: 30 stycznia 2017]. Omawiane tutaj zdjęcie oryginalne, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/3/87753080387183187210595165/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

³³ Ibidem.

prezentatywnego uwidocznienia budynku Queen's College, lecz prymatowi geometrycznego porządku płaszczyzny, nadaje temu pierwszemu zdjęciu na kartach *Ołówka natury* wyraźny rys tyleż dialogu z wizualnością dagerotypii, co zarazem polemicznej i autotematycznej wypowiedzi o istocie fotografii w pojęciu Talbota. Ten swego rodzaju wizualny manifest operowania przede wszystkim prostokątnym kadrem i formami cieni padających na powierzchnię jest bez wątpienia jedną z najbardziej pokazowo „fotograficznych” fotografii, jak ujął to Larry J. Schaaf, w Talbotowskim *oeuvre*, nabiera znaczenia symbolu czy metafory fotograficznej sztuki.

Porównanie już nie tylko z charakterystycznymi motywami samego dyskursu o dagerotypii, lecz wprost ze słynnymi fotografiami paryskich ulic Daguerre'a prowokuje niemal ostentacyjnie następną, druga plansza pierwszego zeszytu *Ołówka natury*, zatytułowana *Widok bulwarów w Paryżu*³⁴. Maksymalne zbliżenie się zarówno tematem, jak i sposobem ujęcia widoku ulicy z wysoko usytuowanego okna, służyło tyleż demonstracji podobieństwa efektów, które można uzyskać w konkurencyjnej technice kalotypii, co i tym wyraźniejszemu zaznaczeniu odmienności właściwego jej sposobu obrazowania fotograficznego. W komentarzu jednym krótkim zdaniem Talbot odnotowuje widoczność odległych obiektów w perspektywie bulwaru, ale chodzi tylko o zaparkowane powozy i dorożki, te zaś trudno zaliczyć do rzeczy drobnych rozmiarów, których wyraźne dostrzeżenie gołym okiem z okna mogłoby sprawić jakiś kłopot. Nie podejmuje on więc tropu „teleskopowej” optyki kojarzonej z ulicznymi fotografiami Daguerre'a, natomiast zwraca uwagę na zupełnie inne kwestie niż szczegółowość obrazu. Po pierwsze, opisuje kontrasty mas światła i cienia na elewacjach domów, po drugie, wskazuje znacznie podniesioną linię horyzontu, wyraźnie zaznaczającą się na tej wysokości, gdzie ukazane w perspektywie podziały poziome architektury kamienic zyskują horyzontalny kierunek i przebiegają równoległe do górnego brzegu fotografii. Skupienie uwagi na strefie horyzontu, w której rysują się poziome linie dachów zabudowań po lewej stronie ulicy, wiąże się w komentarzu Talbota ze skierowaniem oglądu na charakterystyczny efekt wizualny: „Z horyzontem sąsiaduje cały las kominów; aparat bowiem rejestruje wszystko, cokolwiek widzi i na pewno zarysuje nadstawkę kominową czy osprzęt kominiarski z taką samą bezstronnością, jakby to był Apollo Belwederski”. Zatem optyka fotograficzna określona została jako równomiernie skrupulatna w tym sensie, że

³⁴ Zdjęcie to, wraz z komentarzem Talbota, dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/4/8965941538183192376830416/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

nie pomija niczego, co znajduje się w polu widzenia obiektywu, jest nieselektywna, jednakże nie oznacza to wcale tej drobiazgowej precyzji w oddawaniu każdego detalu każdego uchwyconego z daleka przedmiotu, którą podkreślano, charakteryzując quasi-teleskopową optykę dagerotypii. Przeciwnie, obraz w opisie Talbota, zamiast absorbować wzrok różnaitością precyzyjnie wyodrębnionych form poszczególnych konstrukcji kominowych (co odpowiadałoby podkreślanym cechom dagerotypu), prezentuje oczom zasadniczo inne, bo sumaryczne wrażenie ogólnego zarysu ich konturów w płaszczyźnie; w tym zaś płaszczyznowym, niewyraźnym, syntetycznym zarysie poziomy szereg kominów, wyrastający na horyzoncie i odcinający się na tle nieba, przypomina coś innego niż to, czym konstrukcje na dachach faktycznie są – zyskuje podobieństwo do sylwety lasu. Fotografia paryskiego bulwaru ujawnia w ten sposób potencjał wytwarzania przez obraz fotograficzny znaczeń przekraczających poziom rzeczowej konstatacji uchwyconego przedmiotu i zdolność generowania efektów wizualnej metafory.

Komentarz na temat uwidocznienia zegara i wskazywanej przezeń godziny na zdjęciu budynku Queen's College łączył się z dyskursem o właściwościach optyki dagerotypu w generalnej tezie, iż fotografia pozwala zobaczyć różne szczegóły obiektów niezarejestrowane przez świadomość osoby wykonującej ich zdjęcie. Ten pozaświadomy, nieintencjonalny wymiar rejestracji, który odróżnia optykę fotografii od świadomie działającego spojrzenia podmiotu, Wolfgang Kemp określił zaczerpniętym od Waltera Benjamina mianem „optycznej nieświadomości”³⁵. Natomiast obserwacje Talbota związane z efektem upodobnienia widoku kominów do widoku lasu na zdjęciu paryskiego bulwaru zwracają uwagę na inny jeszcze wymiar wizualności fotografii, który pozostaje ukryty przed spojrzeniem świadomym, rozróżniającym poszczególne przedmioty w polu widzenia i rozpoznającym ich realne stosunki przestrzenne, ujawnia się natomiast w oglądzie zdjęcia, kiedy miejsce trójwymiarowej rzeczywistości obiektów zajmuje układ ich konturów w płaszczyźnie obrazowego pola. Wskutek tej transformacji powstają przeobrażenia wizualne, które wytwarzają znaczące efekty czy to analogii, czy antynomii, czy też metaforyki form uzyskanych przez wzajemne relacje przedmiotów w płaszczyznowym porządku – powstaje tu pewna sensotwórcza „nadwyżka dostrzegalnego”, która wykracza poza oczywistość zwykłego porządku rzeczy. Znamienne więc, że o ile dyskurs spowijający słynne zdjęcia paryskich ulic Daguerre'a wyłonił z nich wymiar „optycznej nieświadomości” w sensie nadatku szczegółów sfotografowanego widoku, o tyle sposób poprowadze-

³⁵ W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, przeł. M. Bryl, Kraków 2014, s. 20–22.

nia oglądu na pozór wtórującego Daguerre'owi zdjęcia paryskiej ulicy przez komentarz Talbota przywodzi do odkrycia zupełnie innego rodzaju naddatku tego, co widoczne w płaszczyźnie fotograficznej odbitki.

Powyższe analizy prowadzą do wniosku, iż dialog z wizualnością dagerotypii, nawiązany w książce *Ołówek natury*, służył podjęciu jej kluczowych aspektów i przepracowaniu ich pod kątem odrębnych zasad kształtowania obrazu, związanych ze specyfiką medium, jakim była fotografia na papierze. Na dyskurs akcentujący brak kontroli świadomości nad szczegółami, które niepostrzeżenie wkradają się do obrazu fotograficznego, odpowiada fotografia prezentująca zabieg celowego odsłonięcia szczegółu dalekiego planu w sposób uzasadniony logiką płaszczyznowej kompozycji kadru. Na dyskurs akcentujący nadzwyczajną dalekosiężność optyki fotograficznej i drobiazgową precyzję w ujmowaniu każdego najodleglejszego detalu odpowiada fotografia skupiająca szczegółowość rejestracji w niewielkim dystansie, a zarazem wydobywająca efekty rozłożenia światła i cieni na obiektach jako nadrzędne wobec widoczności wszystkich niuansów ich własnej formy, eksponująca porządek płaszczyznowy obrazu i wytworzone w nim wizualne, a przy tym produktywne znaczeniowo powiązania elementów kompozycji bardziej niż daleki bieg perspektywy i oczywistą tożsamość przedmiotów. Precyzyjny kadraż, optycznie wiążący strukturę kompozycyjną zdjęcia z granicami i płaszczyzną prostokątnego arkusza papieru – to główny wyróżnik tych fotografii, w którym ujawnia się wyraźne odniesienie do właściwości papierowego podłoża jako podstawowa cecha przeciwstawna wobec dagerotypii, ponieważ dagerotypia właśnie (a wcześniej, choć w inny sposób, poprzedni wynalazek Daguerre'a, czyli diorama) pozbawiała obrazy tego rodzaju wizualnego związku z granicami i strukturą pola obrazowej powierzchni, podczas gdy charakteryzował on tradycyjne media obrazowe, jak malarstwo czy rysunek. Tak też rozumiem istotny sens podkreślanego przez Talbota – za pomocą określeń „rysunek fotogeniczny” i „ołówek natury” – pokrewieństwa między fotografią a rysunkiem jako formą, która nie zaciera obecności powierzchni papieru, stanowiącej jego materialną podstawę, lecz otwarcie prezentuje fakt swego naniesienia na tę powierzchnię. O ile w formie fotograficznej to sama natura zarysowuje swoje ślady na papierze, zastępując rękę artysty, o tyle twórczy udział fotografa w jej kształtowaniu przenosi się na kompozycję tego „rysunku” w ramach wybranego kadru i w płaszczyznowej strukturze wyznaczonego nim pola obrazu.

Autoreferencyjny wymiar wizualności omówionych fotografii znajduje podstawę w opisie koncepcji, która przyświecała pracy Talbota nad wynalazkiem quasi-rysunkowej techniki, mającej umożliwić nadanie trwałej formy obrazom powstałym w camerze obskurze. Ową źródłową koncepcję, wyraża-

jąca sposób myślenia wynalazcy o obrazie fotograficznym, wyłożył on w kluczowym fragmencie *Krótkiego zarysu historii wynalezienia tej sztuki* – tekstu poprzedzającego prezentację przykładowych fotografii w książce *Ołówki natury* i zarazem wyznaczającego im autoreferencyjną funkcję potwierdzania, że wyjściowa idea została spełniona w konkretnych realizacjach:

Obraz – jeśli pominąć idee, które mu towarzyszą, a wziąć pod uwagę tylko jego ostateczną naturę – jest jedynie szeregiem czy różnaitością silniejszych światel rzuconych na jedną część papieru i głębszych cieni rzuconych na inną. Światło zaś, tam, gdzie się znajduje, może wzbudzać pewne działanie, a w pewnych okolicznościach działanie wystarczające, aby spowodować zmiany w ciałach materialnych. Załóżmy więc, że takie działanie można by wzbudzić na papierze i że papier mógłby zostać przez nie zmieniony w widoczny sposób. W takim przypadku na pewno wytworzony efekt musiałby wykazywać ogólne podobieństwo do przyczyny jego powstania: takie oto, że urozmaicony spektakl światła i cienia zostawiłby po sobie swój obraz czy odcisk, mocniejszy lub słabszy w różnych partiach, zależnie od stopnia siły czy słabości, z jaką światło tam oddziaływało³⁶.

Znów zatem potwierdza się tutaj, iż Talbot rozumiał obraz fotograficzny nie w kategoriach albertiańskiej iluzji optycznego „zniknięcia” jego powierzchni na rzecz wrażenia obecności przed oczyma widza trójwymiarowych przedmiotów w jakimś przestrzennym oddaleniu, lecz odwrotnie: w kategoriach powierzchni papieru przechwytyjącej efekty gry światła i cieni z przestrzeni przed obiektywem, poprzez ich przekład na płaszczyznowy system zróżnicowanych walorów. Założenie, iż wytwór w postaci fotograficznego obrazu na papierze powinien wykazywać „podobieństwo do przyczyny jego powstania”, znalazło realizację nie tylko na poziomie przyczynowo-skutkowych procesów fizycznych i chemicznych, lecz także na poziomie struktury wizualnej zdjęcia, która prezentowała obraz jako rezultat uchwycenia ulotnego spektaklu promieni słońca w skontrastowanych walorowo formach i stabilnego umocowania porządku tych form w granicach powierzchni światłoczułego papieru. W taki oto sposób obraz fotograficzny przypomina własną postacią o tym, na jakiej zasadzie i na jakiej materialnej podstawie powstał – reprezentuje więc swoje medium. Prowadząc wzrok od rozpoznania realnego przedmiotu fotografii, poprzez sposób jego ujęcia w ramy kadru i w system relacji walorów, ku powierzchni odbitki absorbującej ten system, pokazuje on widzowi drogę, na której faktycznie został wytworzony.

³⁶ Tekst w oryginalnym brzmieniu dostępny jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/2/0/0/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

Nie wydaje się przypadkiem fakt, że autoreferencyjny rys wizualności kalotypii z książki *Ołówek natury* manifestuje się najdobitniej w zdjęciach utrwalających sytuacje prowizoryczne, przejściowe i nietrwałe. *Stóg siana* ukazany na planszy dziesiątej prezentuje się jako konstrukcja tymczasowa, stopniowo uszczuplana przez odcinanie kolejnych partii, o czym świadczą uskokowo wycięte segmenty stogu po lewej stronie, stanowiące pozostałość po jego poprzedniej ścianie analogicznej do tej, w którą teraz wbity jest nóż³⁷. Drabina wiąże ze sobą oba te elementy, znaczące nietrwałość obecnej postaci stogu, i sugeruje zbliżanie się chwili kolejnego cięcia. Efekt tymczasowości aktualnego stanu rzeczy zostaje sprowadzony do jednego momentu, w którym wykonano zdjęcie, za sprawą ostro zarysowanego cienia drabiny. Jest to znak powstania fotografii w minimalnym przedziale czasu, kiedy słońce oświetlało drabinę pod ściśle określonym kątem. Ten momentalny wymiar rejestracji ulotnego układu światła i cieni podkreślony został w komentarzu do zdjęcia, zwracającym uwagę na drobiazgowość oddania wszystkich szczegółów motywu od razu jako na niezrównaną zaletę fotografii, nieosiągalną dla ręki artysty, gdyż żaden artysta nie byłby w stanie uchwycić takiej masy detali i całej sumy tyleż złożonych, co jedynie chwilowych stosunków światłocieniowych w obrębie przedstawianego obiektu. Jeśli więc zdjęcie stogu demonstruje nadzwyczajną zdolność fotografii do utrwalania najbardziej nietrwałych i ulotnych sytuacji, to właśnie cień drabiny jest jej najdobitniejszą synekdochą, z trzech ściśle powiązanych ze sobą względów. Po pierwsze dlatego, że wyraźnie punktuje on, na zasadzie słonecznego zegara, ten jedyny moment, w którym zaistniał widoczny na zdjęciu stan rzeczy jako motyw fotografii. Po drugie dlatego, że zaznacza jego szczególność, ujawniającą się w tym, że cień ów, skontrastowany ze skośnym ustawieniem nasłonecznionej drabiny, „akurat teraz” kładzie się dokładnie pionowo na ścianie z siana, zarazem zaś ukazuje swój geometryczny związek z poziomym pasmem cienia spowijającego dolną partię stogu, której ukośnie ścięta krawędź biegnie równoległe do skosu wyznaczonego przez drabinę; cień drabiny styka się u dołu z tym szerokim pasmem cienia dokładnie pod kątem prostym. Po trzecie, ten geometryczny układ stosunków równoległości i prostopadłości, którego kluczowym elementem jest cień drabiny, rysuje się w płaszczyznowym porządku obrazu i w wyraźnym odniesieniu do prostokątnych granic powierzchni zdjęcia, przez to zaś najbardziej chwilowy i przemijający aspekt całej sytuacji przekracza swą

³⁷ Zdjęcie wraz z komentarzem Talbota dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/12/762580183271376533261/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

skrajną niestałość, wchodząc w najściślejszy strukturalny związek z podłożem, na którym został fotograficznie utrwalony, i optycznie ściągając do niego cały obraz. Tym sposobem zdjęcie w swojej wizualnej strukturze przedstawia i tematyzuje to, co Talbot już w referacie na temat „rysunku fotogenicznego” z roku 1839 określił jako istotę fotografii, czyli zjawisko trwałego mocowania cieni na powierzchni papieru. Dzięki dobitnej korelacji z płaszczyzną obrazowego pola układ cieni znaczący ulotną momentalność sfotografowanego stanu rzeczy tworzy efekt swojej definitywnej, koniecznej i nienaruszalnej zależności już nie od bezustannych zmian słonecznego światła, lecz od autonomicznego, niezmiennego rygoru logiki kompozycyjnej obrazu. Wizualne odniesienie zdjęcia do powierzchni i granic prostokąta odbitki jawi się jako przywołanie wymiaru transcendentnego wobec upływu czasu, który zaznaczają cienie uchwycone w momencie wykonania fotografii. Cięż drabiny rzucony na ścianę stogu, prezentujący się niczym jej negatyw, stanowi metaforę obrazu fotograficznego i fizycznej zasady jego powstania skutkiem „skiagraficznego” zapisu momentalnej sytuacji w danych warunkach oświetleniowych. Jednakże ów cień sytuuje się ambiwalentnie, tyleż w głębi zarejestrowanej przestrzeni na widocznej w perspektywicznym skrócie ścianie siana, o którą oparto drabinę, co i – z racji swego ustawienia w pionie, równoległe do lewego brzegu zdjęcia – w bezpośredniej wizualnej przyległości do powierzchni odbitki, zaznaczając tym samym swoje utwalenie na niej i transcendowanie momentalności w ponadczasowy porządek obrazowej struktury.

Związek linii cienia z płaszczyzną strukturą kompozycji stanowi również dominujący rys słynnego zdjęcia *Otwartych drzwi* (plansza VI)³⁸. Utrwała ono sytuację poniekąd analogiczną, ale jeszcze bardziej doraźną i krótkotrwałą niż przystawienie drabiny do stogu siana: oparcie miotły o kamienne odrzwia w taki sposób, że stoi ona na progu w połowie jego szerokości, jako zawada na wejściu do otwartego pomieszczenia, w każdej chwili możliwa do usunięcia jednym ruchem. Jej ewidentnie tymczasowe odstawienie w niewłaściwe z funkcjonalnego punktu widzenia miejsce zyskuje jednak jako motyw zdjęcia wymiar ostateczny, przez co staje się – podobnie jak drabina przy stogu – figurą paradoksalnej czasowości fotografii, rozpiętej między jedynie chwilowym trwaniem sytuacji, w której powstało zdjęcie, a niezmiennym jej pozostawieniem w obrazie.

³⁸ Zdjęcie wraz z komentarzem Talbota dostępne jest na stronie internetowej *Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis* pod adresem: <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PROCESS_Calotype_02/6/8/8065546258183234351382717/> [dostęp: 30 stycznia 2017].

Autoteliczny sens *Otwartych drzwi* jako fotografii na temat fotografii został ugruntowany i w towarzyszącym jej komentarzu, i w strukturze wizualnej zdjęcia. Komentarz określa tę pracę jako świadectwo początków nowej, fotograficznej sztuki, dokument jej „dziecięcej” fazy, przez co podsuwa możliwość przyjęcia metaforycznego kodu również do odczytania tytułu planszy: oto pionierskie osiągnięcie „otwierające drzwi” ku dalszym etapom rozwoju fotografii. Następnie tekst przywołuje tradycję sztuki holenderskiej jako tę, która wyznaczyła podjęty na nowo przez fotografię kierunek zainteresowania sytuacjami spotykanymi na co dzień, a jedynie oczom artystów ukazującymi malowniczą atrakcyjność takich motywów, jak „przypadkowy promień słońca lub cień rzucony na jego drodze, uschnięty ze starości dąb czy omszały kamień”. Skupiający uwagę na podstawach sztuki fotograficznej komentarz do *Otwartych drzwi* pozwala skojarzyć je z wcześniejszym zdjęciem okna widzianego z wnętrza Lacock Abbey, tym pierwszym Talbotowskim symbolem fotografii, i podobnie jak tam w okiennej ramie, tak tutaj w portalu usytuowanym naprzeciw obiektywu dostrzec wymowną analogię z aparatem i procesem fotograficznym. O ile w tamtym przypadku pomieszczenie oświetlone oknem było odpowiednikiem wnętrza camery obskury, w którym promienie słońca odciskają obraz na światłoczułym papierze, o tyle na tej planszy „ciemna izba” znajduje się przed nami, a promienie słońca dostają się do środka przez otwór drzwiowy. Ustawiona na progu i zagrządzająca wejście miotła pokazuje, że tylko dla nich właśnie dostępne jest wnętrze. Cienie trzonka miotły i końskiej uzdy, która wisi powyżej, kładą się na uchylonych drzwiach, znacząc „skiagraficzny” obraz tych obiektów, a zatem skrzydło drzwi symbolizowałoby powierzchnię światłoczułego papieru jako nośnik fotografii. Te nasuwające się paralele prowadzą w końcu do stwierdzenia przeciwstawności między prostokątem ościeży, „kadrującym” widok miotły od strony wnętrza, a prostokątem kadru rzeczywistego zdjęcia: oba są podobne w proporcjach, ale podczas gdy ten pierwszy jest węższy od swej wysokości, drugi odwrotnie, przy czym poszerza on ujęcie asymetrycznie w stosunku do osi wejścia. W ten sposób sproblematyzowany kadr fotografii kieruje uwagę na motyw, którego włączenie w ramy obrazu uzasadnia przesunięcie arbitralnie zaburzające symetrię, czyli na lampę zawieszoną przy portalu po prawej stronie. Lampa, swą obudową odbijająca blask słońca, rzuca na rozświetloną ścianę cień, jakby jej użytkowa funkcja uległa odwróceniu, co stanowi paradoks czytelny znów w kategoriach symbolu fotografii, a ściślej – dokonywanej za sprawą światła transpozycji obiektów w ich negatywowe, „skiagraficzne” sylwety na powierzchni papieru. Tak jak organizacja kadru, przeciwstawna wobec szerokości ościeży, zaznaczała swobodny, arbitralny wybór sposobu ujęcia motywu w granicach

fotograficznego obrazu i eksponowała jego prostokątne pole, tak z kolei ów motyw cienia lampy padającego w dół na ścianę akcentuje płaszczyznę tego pola. Związek między oświetlonym obiektem a sylwetowo odpowiadającym mu cieniem poniżej, zaprezentowany tutaj, wchodzi w wizualny dialog z odwrotną relacją, która na lewo od osi kompozycji łączy trzonek miotły z dokładnie równoległą do niego i zachowującą tę samą długość linią cienia widoczną na uchylonych drzwiach powyżej. Paradoksalna gra cieni zawiązująca się w obrazowej płaszczyźnie stanowi główny, *stricte* fotograficzny, temat *Otwartych drzwi* jako zdjęcia, którego nadrzędną treścią jest sztuka „skiagrafii”. Ponieważ cień rzeczywiście rzucony przez miotłę załamuje się na progu i na skrzydle drzwi, tyleż zaznaczając przestrzenne relacje obiektów, co zarazem gubiąc w swej niewyraźnej formie wizualne podobieństwo do jej przedmiotowego źródła, tym bardziej nieodparcie cień na deskach powyżej, rysujący się znacznie ostrzej i wiernie powtarzający skos wyznaczony przez trzonek miotły, narzuca oczom własne z nim powiązanie – mimo że nie ma ono żadnego źródła w pozaobrazowej rzeczywistości. W płaszczyznowym porządku kompozycji oba elementy zespolone wizualnie ewidentną relacją linii równoległych i przez to nierozzerwalnie współzależnych, odpowiadających jedna drugiej, stają się dla siebie nawzajem obowiązującymi. Dopiero wtórnie wobec dostrzeżenia tego wewnątrzobrazowego związku między miotłą a cieniem na drzwiach ponad nią zreflektować się można, że ów cień faktycznie pochodzi skądinąd, bo rzucony został przez nieujęte na zdjęciu nadproże. W tym punkcie znów daje o sobie znać zabieg arbitralnego ujęcia kadrem rzeczywistości obecnej przed obiektywem, podporządkowany autonomicznej logice konstrukcji obrazu: wyeliminowaną z jego granic górną część obramienia drzwi zastępuje krawędź zamykająca od góry pole obrazowe. Na zdjęciu to ku niej skierowany jest bieg cienia i z nią wiąże go w kompozycji kształt zawieszony na drzwiach uprząży. W ten sposób zobrazowana została z całą dobitnością przyświecająca Talbotowi idea fotografii jako sztuki trwałego „mocowania” cieni na powierzchni papieru. Autor *Ołówka natury* tak przemyślnie skonstruował zdjęcie, dopasowując kąt cienia rzuconego z góry przez nadproże (a zatem porę dnia dla wykonania fotografii), kąt otwarcia drzwi, na których skrzydło ów cień padał, kąt ustawienia miotły, a wreszcie kąt ustawienia aparatu w stosunku do niej i do portalu, że w efekcie precyzyjnego zestrojenia ze sobą tych wszystkich zmiennych kierunkowych w porządku planimetrycznym wytworzył ich niezwykle ściśłą i klarowną korelację. Zbudował z nich strukturalną całość, której poszczególne elementy wzajemnie się uzasadniają jako konieczne, a tym samym nieprzypadkowe i niezmiennie. Na tej zasadzie cień nadproża na uchylonych drzwiach – w rzeczywistości skrajnie niestabilne zjawisko

optyczne, którego porównanie z narowistym koniem, prowokowane motywem zwieszanej uzdy, nie jest tu od rzeczy – mocą powiązania z powierzchnią fotograficznego obrazu przez kształt uprząży przywierający do granicy pola i przez swoją równoległość do trzonka miotły prezentuje się w formie nienaruszalnie trwałej, w konsekwencji zaś znaczy zdolność przewycięzania przez fotografię ulotności chwil mijającego czasu.

Kompozycyjna integralność *Otwartych drzwi* prezentuje się najlepiej w porównaniu z kilkoma innymi wersjami ujęcia tego samego motywu, które są świadectwem kolejnych przymiarek i poszukiwań optymalnej korelacji – w porządku bądź równoległości, bądź prostopadłości linii – między kątem ustawienia miotły na progu a kątem przebiegu cienia nadproża na drzwiach³⁹. Porównanie to ujawnia również stosowane manipulacje kadrem, jego drobne przesunięcia w lewo i w prawo, w górę i w dół, a wreszcie ostateczną korektę kadru przez przycięcie wybranego negatywu, zatem cały szereg zabiegów zmierzających ku maksymalnemu wizualnemu powiązaniu elementów kompozycji z granicami pola obrazowego, a tym samym ku wzmożeniu efektu konieczności wiążącej całość struktury.

Podsumujmy. Namysł Talbota nad specyfiką wynalezionej przez niego odmiany fotografii na papierze – zwłaszcza odkąd dowiedział się o technice dagerotypowej i musiał do niej się ustosunkować – skupiony był na kwestii związku fotograficznego obrazu z powierzchnią, na której powstawał i zyskiwał utrwalenie. Kwestia ta nie tylko stanowiła podstawowy wyróżnik jego fotografii na poziomie samej techniki, ale zarazem też decydowała o zasadniczej odmienności uzyskiwanych efektów wizualnych. Drugą stroną ustawicznie podkreślanej w komentarzach przewagi dagerotypii pod względem detalicznej precyzji obrazu – ujawniającej się zwłaszcza w detalach ujętych na zdjęciu mimochodem, w sposób niekontrolowany spojrzeniem fotografa, ponieważ znajdowały się poza zasięgiem jego wzroku – była niedostrzegalność powierzchni zawierającej obraz w swoich granicach. Tak jak płaszczyznowy wymiar zdjęcia umykał w doznaniu wzrokowym, pochłanianym przestrzenną iluzją, tak też nie był obecny w dyskursie charakteryzującym fotografię Daguerre'owską. Tymczasem Talbot, odpowiadając na perspektywicznie zorientowaną wizualność dagerotypii, która tworzyła iluzję przenikania wzrokiem przez szybkę i sięgania poza nią w przestrzeń oddalonych obiektów, a jednocześnie nie pozwalała oczom spocząć na płaszczyźnie obrazu, właśnie w tym płaszczyznowym wymiarze sadowił zarówno dyskursywną charakterystykę swojej fotografii, jak i kompozy-

³⁹ Kilka wersji ujęć motywu zestawił L.J. Schaaf na blogu projektu *William Henry Fox Talbot Catalogue...*, <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/09/>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

cję wzorcowych zdjęć z *Ołówka natury*. Techniczną stronę wykonywania fotografii opisywał jako proces „mocowania” na powierzchni papieru dwuwymiarowego systemu różnic walorowych, transponującego efekty kontrastów światła i cienia na powierzchniach rzeczy, i odpowiednio do tej zasady komponował zdjęcia, wiążąc wizualne elementy obrazu między sobą i w odniesieniu do podłoża „mocnym” i przykuwającym wzrok porządkiem płaszczyznowej struktury. Walor precyzji fotograficznego obrazu, w przypadku dagerotypu dotyczący jego szczegółowości a zarazem przypadkowości „wkradania się” detali, Talbot przeniósł – obracając to, co na tle tamtej techniki uchodziło za słabszą stronę fotografii na papierze, w jej unikatową siłę – właśnie na kompozycję zdjęcia, budowaną kadrem, który precyzyjnie zespalał osie perspektywy, zarysy fotografowanych obiektów oraz układ elementów oświetlonych i cieni z powierzchnią, granicami i proporcjami obrazowego pola. Wizualny efekt ścisłej przyległości obrazu, rejestrującego momentalną i ulotną sytuację optyczną, do płaszczyzny papieru, prezentował tym samym medium fotograficzne w jego zdolności utrwalania chwili, przenoszenia form najbardziej nietrwałych i podlegających zmianom, maksymalnie kontyngentnych w porządku świata rzeczywistego, naznaczonego niepowstrzymanym upływem czasu – jak układ cieni – w porządek wobec tego świata transcendentny i autonomiczny, porządek niezmiennej, stale aktualnej obecności i konieczności. Na gruncie tej podstawowej, autoreferencyjnej semantyki fotografii, między odniesieniem do rozpoznawalnej tożsamości obiektów a odniesieniem ich fotograficznej formy do porządku płaszczyznowego, otwierał się wymiar wizualnej „nadmiarowości” i zarazem znaczeniowej produktywności zdjęcia, wpisany w kompozycję jego elementów.

Jest swego rodzaju paradoksem, że choć technika dagerotypii dość szybko ostatecznie ustąpiła pola technice negatywowo-pozytywowej, wynalezionej przez Talbota, to jednak w sferze dyskursu charakteryzującego wizualność fotografii dominację zachował mimo wszystko paradygmat ustalony w pierwszych komentarzach do zdjęć Daguerre’a. Roland Barthes oddał jego esencję zestawieniem słów *le Particulier* i *la Contingence*: stwierdził, że fotografię określa szczegół i kontyngencja, przy czym to drugie słowo obejmuje dwa znaczenia, przypadkowości i przyległości⁴⁰. Zwykle więc specyfiki obrazu

⁴⁰ Kluczowy fragment książki R. Barthes’a *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris 1980, s. 15) brzmi: „elle [la Photographie – przyp. S.C.] est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l’Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable”. Zestawienie określeń *le Particulier* i *la Contingence* powraca potem w dalszych partiach tekstu. Na powiązanie znaczeń przyległości i przypadkowości w sposobie użycia przez Barthes’a słowa

fotograficznego upatrywano w nieselektywnej i nieskończonej szczegółowej optyce aparatu, pochwytywanej ukradkiem, poza kontrolą spojrzenia fotografa, wszystkie detale mimowolnie i przypadkowo objęte kadrem. Niezależność fotografii od natury ludzkiego widzenia, intencji skierowania aparatu na wybrany motyw oraz zasad kompozycyjnej organizacji obrazu wiązano z jej bezwzględnym podporządkowaniem rzeczywistości zjawisk obecnych przed obiektywem w chwili naciśnięcia spustu migawki – zjawisk momentalnych, nieustannie zmiennych i przygodnych, umykających spojrzeniu. Bezpośredni, mechaniczny, przyczynowo-skutkowy związek między nimi a ich spełnionym szczegółami zdjęciem rozumiano na zasadzie indeksalnej styczności – tak jakby obraz fotograficzny całkowicie przylegał do swego realnego odniesienia i znaczył tylko jego wskazanie, a więc pozostawał idealnie przezroczysty: w tym układzie niewidzialna była powierzchnia fotografii, niczym znikająca za szkłem powierzchnia dagerotypu. Nie ma tu miejsca na to, co stanowiło istotę wizualności fotografii według Talbota, czyli na przyległość „skiograficznego” obrazu chwytanym obiektywem zjawisk optycznych do powierzchni i na współwidzenie płaszczyzny z formami, które te zjawiska w jej ramach przyjmują.

Kategorię kontyngencji za kluczową dla określenia specyfiki obrazu fotograficznego przyjął również Max Imdahl, by przeciwstawić ją kluczowej dla malarstwa kategorii kompozycji⁴¹. Kontyngencję łączył on z koniecznym, bo nieuniknionym, podporządkowaniem formy fotografii momentalności czasu jej wykonania, która to momentalność uwidacznia się w niesubordynacji obrazu wobec zasad budowy uporządkowanych struktur kompozycyjnych. Błyskawiczna rejestracja chwilowego stanu rzeczy, o ile może przynieść atrakcyjne ujęcie motywu przyciągającego wzrok fotografa, o tyle nie pozwala zapanować nad całością uchwyconego widoku dyscypliną przemysłanej kompozycji i mimowolnie włącza w kadr elementy przygodne, nieuporządkowane, kontyngentne, które dezintegrują obraz. Niedostępna dla fotografii właściwością malarstwa jest przeciwieństwo kontyngencji – operowanie kompozycją zespalającą wszystkie elementy obrazu w uporządkowaną strukturę, której sensowna całość stanowi o konieczności nadanej im wizualnej postaci. Uzyskanie takiej struktury wymaga jej planowego opracowania, a więc procesu twórczego, który z istoty rzeczy jest obcy fotografii nastawionej na dokumentację sytuacji faktycznych. Zdjęcie

la Contingence słusznie zwrócił uwagę autor polskiego przekładu książki, zob. idem, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 9.

⁴¹ Zob. M. Imdahl, *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, red. A. Janhsen-Vukićević, Frankfurt am Main 1996, s. 181–192 i 502–508.

może co najwyżej wykazywać pewne cechy obrazu skomponowanego, jeżeli w „szczęśliwym momencie” uda się na nim uchwycić takie korelacje motywów, które w ramach kadru nawiązują relacje wzajemnej odpowiedniości, jednak efekt ten jest tylko częściowy, a nie wynika ze strukturalnego rozplanowania i porządku całego dzieła. Trzeba wszakże podkreślić, że budując to przeciwstawienie między kontyngentnym z zasady obrazem fotograficznym a planowo komponowanym z zasady obrazem malarskim, Imdahl wyznaczał ekstrema, które w jego wywodzie pełniły funkcję perswazyjną – rozpatrywał przykłady „momentalnej fotografii”, rejestrujące rozproszony ruch na ulicach Paryża lat 60. i 70. XIX wieku, by na ich tle wydobyć kompozycyjny porządek obrazu *Place de la Concorde* Edgara Degas. Tak jak w ramach tego przeciwstawienia badacz dostrzegał mimo wszystko pewne elementy kompozycyjnego uporządkowania widoku ulicznej sceny w polu obrazowym zdjęcia, tak też z drugiej strony analizy Imdahla nie wykazują równego udziału wszystkich wizualnych szczegółów przedstawień malarskich w budowaniu rygoru kompozycyjnego całości obrazu. W stosunku do form najbardziej ewidentnie konstytuujących płaszczyznowy porządek kompozycji drugorzędne detale motywów jawią się jako relatywnie kontyngentne, przez co „naturalizują” przedstawienie. Zarówno więc fotografię, jak i malarstwo znamionuje – w stopniu różnym nie tyle dla tych mediów obrazowych generalnie, ile dla poszczególnych obrazów – dialektyka kompozycji i kontyngencji. Wizualność fotografii odbitkowej, określona u jej źródeł w dialogu Talbota z wizualnością dagerotypii, daje asumpt do rewizji pojęć na temat obrazu fotograficznego, trwale zdominowanych przez jego dagerotypowy w gruncie rzeczy model, i do podważenia korespondującego z tym modelem „kontyngentnego” paradygmatu, aby przywrócić namysłowi – ale przede wszystkim widzeniu – istotność i semantyczną wartość kompozycji, wiążącej formę wizualną zdjęć z porządkiem płaszczyzny. Jeśli płaszczyznowa struktura konstytuuje, według Imdahla, właściwy dla obrazu ikoniczny sens, uchwytany w powiązaniu widzenia „rozpoznającego” z „widzącym”, to prace Talbota wykazują u samych podstaw fotografii jej zdolność do tworzenia obrazów pod tym względem równorzędnych w stosunku do malarstwa, ikonicznie pełnowartościowych, które czekają na swoją hermeneutykę⁴².

⁴² Znakomite omówienie założeń ikoniki M. Imdahla jako metody hermeneutycznej analizy obrazu znajduje się w książce M. Bryła *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 433–445. Zob. także idem, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 1993, 6, s. 55–82.

Stanisław Czekalski

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

THE TALBOTIAN PARADIGM OF VISUALITY OF PHOTOGRAPHY

Summary

The concept of visuality proposed by Norman Bryson, which refers to conscious perception determined by a system of concepts and knowledge of the visible, is related in the paper to the relationship between two kinds and ideas of photography, introduced respectively by Louis J. Daguerre and William H. Fox Talbot. The discourse about daguerrotypy stresses the quasi-telescopic properties of the picture whose visually ungraspable surface triggers an effect of reaching with the eye far beyond it toward even the farthest details, invisible without a looking glass but still clearly visible in the picture. In response to this feature, Talbot connected the photographic picture primarily with the effects of transferring the relations of shadow and light to contrast on the surface of photosensitive paper. He referred the “photogenic drawing” to a tradition older than the Albertian paradigm of the illusion of perspective adopted by Daguerre in his famous views of the streets of Paris from the window. His technique, called “skiagraphy,” Talbot associated with an ancient legend about the origin of drawing as the art of fixing shadows on a flat surface. His photographs of Lacock Abbey windows were a paradigmatic example that determined the understanding of each photo on the level of its basic self-reflexive content: in the first place, the photographic picture shows how reality before the camera lens projects its “skiagraphic” drawing – a “stamp,” as it were – on the paper surface, and how the forms of objects are reduced to that surface and grasped on it. In his *Pencil of Nature*, Talbot connected photographic pictures with text, determining the visual status of print photography as replica – both repetition of the highly appreciated daguerrotypy, and a rival response to it, showing the advantages of Calotypy based on the visible proximity of the picture and the surface. Thanks to the properties of Calotypy, precise “fixing of shadows” allows one to arrest despite the flow of time and fix in a visual structure what is the most volatile and changeable.

Keywords:

visuality, photography, Daguerre, Talbot, hermeneutics

DOROTA ŁUCZAK

NOWE WIDZENIE – ASTROLOGICZNY I ASTRONOMICZNY WYMIAR WIZJI FOTOGRAFICZNEJ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WIZJA FOTOGRAFICZNA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOWE WIDZENIE

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

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

¹³ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Ibidem, s. 32.

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

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

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

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

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

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

²³ Ibidem, s. 130, 134.

²⁴ Ibidem, s. 128–129.

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

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

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

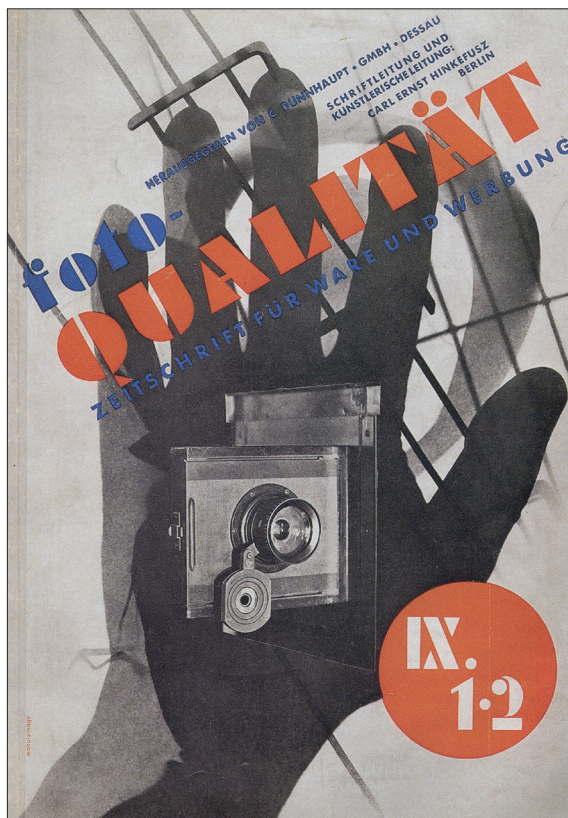
repcji tekstów o charakterze popularnym. Tezę tę potwierdza charakter uwag Moholy-Nagya, który przywołuje jedynie nazwisko Newtona. E.M. Hight, *Picturing modernism: Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, s. 72–74, 182–186.

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

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

²⁹ Ibidem.

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



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

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

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

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

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

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

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

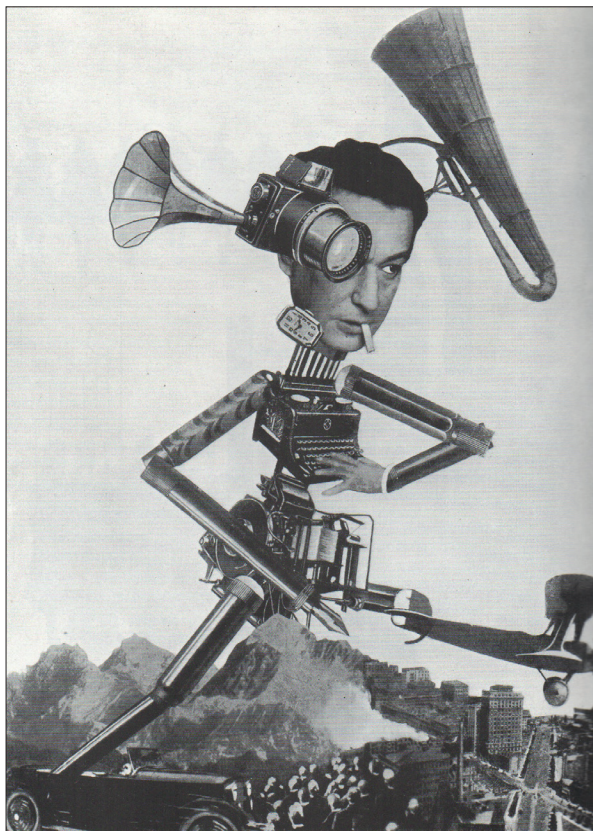
³³ Patrz: L. Kaplan, *Lászlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Durham & London 1995, s. 32.

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

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

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

³⁷ Jay, *Downcast Eyes*.



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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

ASTRONOMICZNY WYMIAR WIZJI FOTOGRAFICZNEJ

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

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

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

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

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

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

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

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

kosmosu oraz ich funkcja stały się jednym z najważniejszych tematów niedokończonego projektu Aby Warburga – *Atlasu obrazów Mnemosyne*, realizowanego do śmierci badacza w roku 1929. Obrazy te wpisywały się w interesujący niemieckiego historyka sztuki kulturowy ruch „pomiędzy religijnym a matematycznym oglądem świata”⁵⁰, a ich wagę w całym założeniu podkreśla chociażby fakt, że pojawiają się one na trzech wprowadzających tablicach A, B, C oraz (między innymi) na trzech pierwszych numerowanych planszach. Jak podkreśla Matthew Rampley, zestawienia te, obejmujące wyobrażenia od antyku do nowoczesności, wyrażały trajektorię „przemiany kosmosu zodiakalnej astrologii w nowoczesne uniwersum spod znaku astronomii [...]”. Warburg podążał tu za powszechnym przekonaniem o przyroście oświeceniowej racjonalności, zgodnie z którym uosobiony, mityczny porządek świata ustępował rządcom abstrakcyjnej myśli logicznej”⁵¹. *Atlas obrazów Mnemosyne*, nazwany przez Didi-Hubermana „obiektem awangardowym”, koresponduje z omawianym tutaj zjawiskiem fotograficznym także na poziomie dokonującej się wówczas przemiany epistemologicznej, która poprzez zestawienia obrazów o różnorodnym pochodzeniu temporalnym i przestrzennym zakłada – kluczową również dla Nowego widzenia – „deteritorializację przedmiotów poznania”⁵².

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

⁵⁶ Rampley, *Archiwa pamięci*.

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

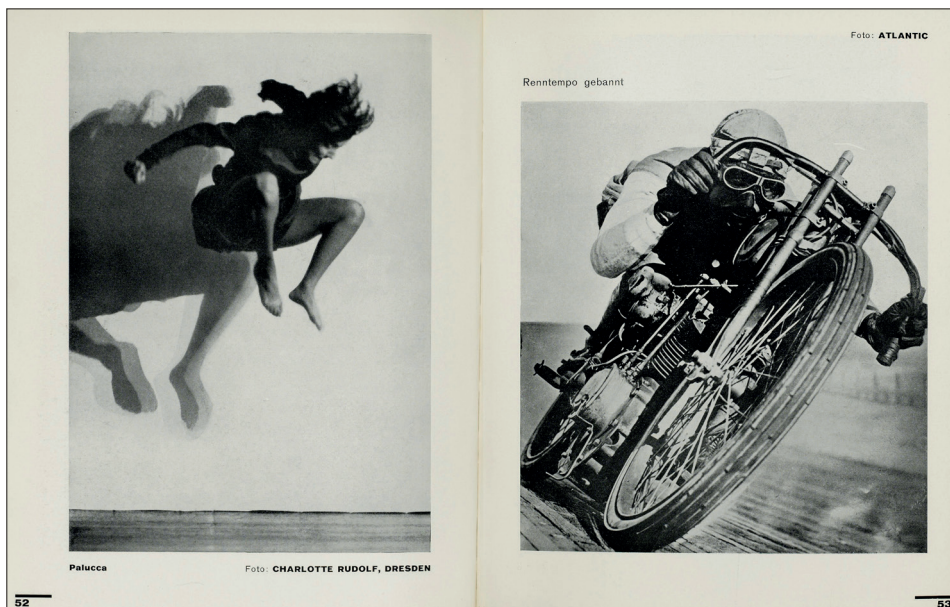
Podobna dynamika międzyobrazowych spotkań wpisana jest w album *fotografie*. W tym przypadku interpretacyjny potencjał zarówno linearnych zestawień, jak i tych odstających od tego porządku, a także poszczególnych obrazów pozostaje tak niezwykle bogaty znaczeniowo, że mogłyby one stać się przedmiotem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

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

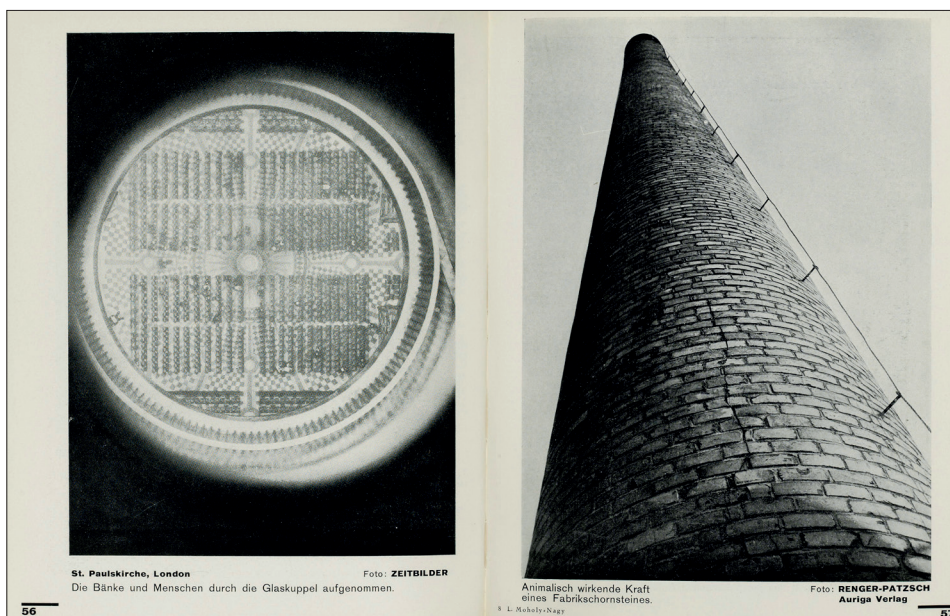
⁵⁸ W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016, s. 90–95.



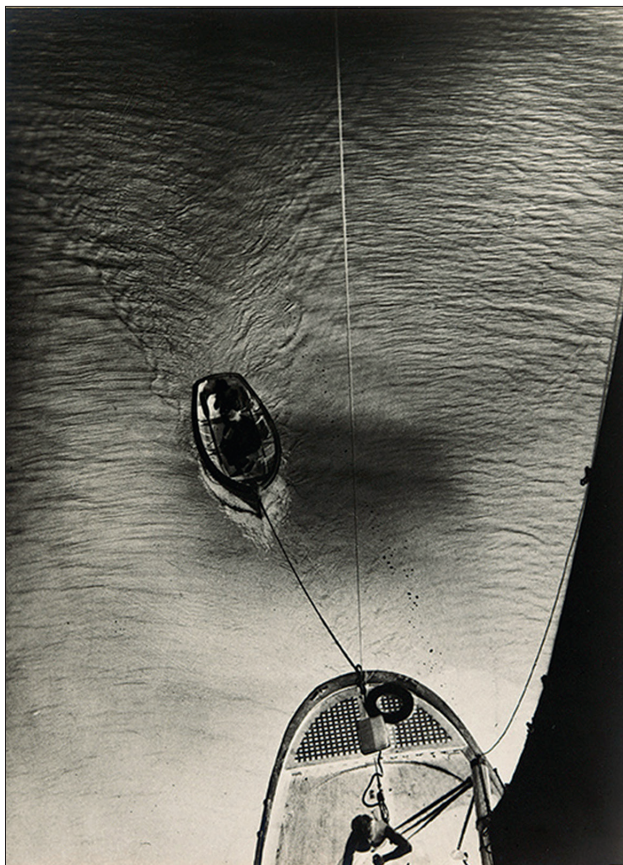
5. Ilustracja z publikacji László Moholy-Nagya *Malerei, Fotografie, Film*, wyd. 2, München 1927; zdjęcie na górze: *Stado żurawi w locie*; zdjęcie na dole: *Lot nad Morzem Arktycznym*



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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ Benjamin, *Nauka o podobieństwie*.

⁶⁴ Ibidem, s. 216–217.

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

⁶⁶ Ibidem, s. 199.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dorota Łuczak

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

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

Summary

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

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

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

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

Keywords:

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

MACIEJ SZYMANOWICZ

W POSZUKIWANIU „NARODOWOŚCI W FOTOGRAFICE”

WPROWADZENIE

W styczniu 1931 roku na łamach „Miesięcznika Fotograficznego” ukazał się tekst Antoniego Wieczorka pt. *Narodowość a fotografia*, po którym rozgorzała jedna z najdłuższych i najbardziej brzemiennej w skutki dyskusji w historii polskiej fotografii. Autor swoje dociekania rozpoczął od znamienego stwierdzenia:

Wzdłuż i wszerek Europy rozbrzmiewają dziś hasła unarodowienia sztuki, czyli uczynienia jej taką, aby, mając w sobie zaklęte pierwiastki rasowo-narodowe, niosła je w świat szeroki. Każdy naród pragnie mieć własną narodową sztukę i szuka jej też chętnie w przeszłości, aby się potem móc wykazać odpowiednią tradycją i dokopać się do źródeł, które by pozwoliły pięknie powiązać przeszłość z teraźniejszością¹.

Pytanie, które postawił w artykule, nie dotyczyło jednak ogólnej natury nacjonalizmów oraz ich powiązania ze sferą kultury, lecz możliwości nacechowania pierwiastkami narodowymi zdjęć, co rozpatrywał przez pryzmat właściwości technicznych fotografii². Wieczorek, określając charakter fotografii jako sztuki *stricte* odtwarzającej, uznał, że jej potencjał kreacyjny zawarty jest w sposobach komponowania motywu i doborze tematów, a jakość formalna poszczególnych obrazów jest zależna od „stereotypowej indywidualności soczewki”³. Dlatego dowodził, że to, co powszechnie uchodzi za „objaw rasy czy narodowości”, w fotografii jest skutkiem zaledwie wyboru tematu, uznając ją za sztukę kosmopolityczną: „[...] artysta wobec rysunku soczewki o tyle

¹ A. Wieczorek, *Narodowość a fotografia*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 133, s. 4.

² Ibidem, s. 5.

³ Ibidem.

jest bezsilny, że [...] nie jest w stanie zmienić, zindywidualizować jądra rysunku fotograficznego"⁴. Wreszcie, aby dopełnić swojego wywodu, odniósł się do przekonania o konieczności wyrastania z pnia sztuki ludowej tych dzieł, które mają ambicją autorów posiadać pierwiastki narodowe, co, jak podkreślał, z uwagi na specyfikę techniki fotograficznej jest niemożliwe⁵: „wszystko to, co się mówi na temat rasowości i narodowości w fotografii, jest naciągniętym pustym frazesem”⁶. Odrzucenie przez Wieczorka możliwości wprowadzenia pierwiastków narodowych do fotografii nie wynikało bynajmniej z bagatelizowania przez niego problemu, lecz z analizy cech medialnych fotografii.

Podkreślmy jednak, że jego argumentacja zaciążyła na dalszym kształcie debaty, nakierowując ją na problematykę warsztatową. Adwersarze Wieczorka, przyjmując odmienny punkt widzenia, skupią się na obronie tezy o kreatywnym charakterze procesu pozytywowego w fotografii oraz na możliwości jego pełnej kontroli, co w konsekwencji miało potwierdzać zdolność tworzenia zdjęć o cechach narodowych.

W tekście tym zmierzmy się z pytaniami dotyczącymi miejsca owej dyskusji w odniesieniu do logiki rozwoju polskiej fotografii w XX wieku, a także jak sytuowała się ona wobec ewoluującej sytuacji politycznej. Debata nie tyle koncentrowała się na próbie wygenerowania stylu narodowego w fotografii, ile odnosiła się do ogólnego wyobrażenia o „immanentnym charakterze narodowym kultury i sztuki”⁷, przeniesionego do niej za sprawą rozpropagowanych poglądów Johanna G. Herdera czy Jeana J. Rousseau i późniejszej myśli romantycznej przekonania o tym, że każdy naród ma swój osobny charakter – geniusz narodowy⁸. Stąd głównie odnoszono się do ogólnych stwierdzeń dotyczących pierwiastków i wartości narodowych, a często przywoływane pojęcie narodowości w fotografice nie obliżowało do poszukiwań nowych formuł stylistycznych.

⁴ Ibidem, s. 6.

⁵ Wieczorek w kolejnym tekście dotyczącym tej tematyki doprecyzowywał swoje stanowisko: „[...] narodowa sztuka zasadza się na tym, że artysta, opierając się na tworzywie ludowym, przetwarza je zupełnie na własny styl, i to w ten sposób, że zatracają się podobieństwa fizyczne, a pozostaje tylko łączność ideowa, łatwo odznaczalna dla ludzi, należących do danej narodowości, a nadzwyczaj oryginalna dla wszystkich innych. Jest to więc najgórniej pojęta stylizacja artystyczna, jest to artyzm najwyższego gatunku, tkwiący korzeniami w narodzie i o tym właśnie myślałem, powątpiewając w podobne możliwości fotografiki przy dzisiejszym stanie jej rozwoju”. Cyt. za: A. Wieczorek, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 140, s. 125.

⁶ A. Wieczorek, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 133, s. 6.

⁷ A. Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestolecu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006, s. 174.

⁸ Ibidem.

TŁO DYSKUSJI

Dyskusja o narodowości w fotografii została sformułowana w kręgu twórców skupionych wokół estetyki piktorializmu. Nurt ten powstał w końcu XIX wieku i za naczelny cel obrał wynegocjowanie dla fotografii równoprawnego miejsca pośród innych dyscyplin artystycznych. Kluczem do tego miała być umiejętność czerpania z malarstwa wzorów w zakresie kompozycyjno-tematycznym. Dodatkowo piktorialiści, na drodze poszukiwań obrazów spełniających wymogi sztuki, posługiwali się tzw. technikami szlachetnymi, umożliwiającymi wprowadzenie daleko idących ingerencji manualnych w obraz (np. retusze i barwniki), zaświadczały one o – jak górnolotnie podkreślano – wyzwoleniu się fotografów spod dyktatu maszyny. Zatem w praktyce fotografa szczególnie ceniono czynności rzemieślniczo-manualne, na takim postępowaniu zaciążył m.in. późnoromantyczny i tworzony jako kontra do postępujących w XIX wieku procesów industrializacyjnych sposób myślenia Johna Ruskina, filozofa, którego poglądy legły u podstaw piktorializmu. Podkreślmy, że jego apologetą był Robert de la Sizeranne, autor eseju pt. *Czy fotografia jest sztuką?*, który stał się „biblią” piktorializmu⁹. Tak rozumiana fotografia piktorialna była określana w Polsce mianem fotografiki od roku 1927.

Na tak zarysowanym tle należy rozważyć co najmniej dwa podstawowe problemy warunkujące kontekst omawianej dyskusji. Pierwszy z nich jest związany z ówczesną sytuacją piktorializmu, który w tym okresie – pomimo dominacji w polskim środowisku – był już wyraźnie anachroniczną tendencją wobec rozwijających się nowoczesnych kierunków fotografii, a także zmian zachodzących na rynku wydawniczym. Początek lat 30. dla polskich piktorialistów to okres z jednej strony stabilizacji wypracowanych wcześniej formuł instytucjonalnych i wystawienniczych, z drugiej – fermentu teoretycznego wywołanego dokonującymi się przewartościowaniami w sztuce. Jeśli zatem przyjmiemy, że kategoria narodowości w fotografii została wprowadzona jako jedno z centralnych pojęć do polskiej teorii fotografii właśnie na początku lat 30., to rozpatrując ją należy uwzględnić kontekst dyskusji z tendencjami nowoczesnymi w sztuce i kulturze. Zresztą taka była podstawa wypowiedzi Antoniego Wieczorka, jednego z propagatorów nowoczesnej techniki fotograficznej. Autor ten, sam będący czynnym fotografem, zasłynął w latach 30. jako aktywny publicysta i popularyzator fotografii małoobrazkowej oraz zdecydowany zwolennik partycypacji środowiska artystycznego w masowym rynku wydawniczym. Zauważmy zatem, że Wieczorek nie bez przyczyny pominął w swojej wypowiedzi możliwości stojące za instrumentarium piktorializmu.

⁹ Polska edycja tekstu ukazała się w roku 1907.

Wypowiedź ta sprowokowała kolejnych dyskutantów do ataku na tendencje nowoczesne w fotografii. Sama zaś kategoria narodowości w fotografii stanie się dla piktorialistów ważnym narzędziem do przyjęcia antymodernistycznej perspektywy oraz posłuży do przesunięcia wewnątrzśrodowiskowej dyskusji dotyczącej przyszłych dróg rozwojowych fotografii na tradycjonalistyczne tory, pozwalające ominąć dynamikę zmian dokonujących się w światowej fotografii.

Drugim problemem, który należy uwzględnić, analizując zagadnienie narodowości w fotografii, był istniejący w środowisku fotograficznym entuzjazm dla zachowań i działań mających na celu wzmacnianie autorytetu restytuowanego państwa. Konieczność służby państwu uznawano za oczywisty obowiązek wynikający z ówczesnej sytuacji politycznej. Szczególnie akcentowano postulat stworzenia kultury ogólnonarodowej, znoszący dawne podziały dzielnicowe, oraz konieczność propagowania polskiej sztuki poza granicami kraju¹⁰. W tym zakresie postulaty pokrywały się z tymi szerzonymi przez Mieczysława Tretera – dyrektora powstałego w roku 1926 rządowego Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Zatem można przyjąć, że postawa definiująca rolę sztuki, według określenia Władysława Skoczylasa¹¹, jako czynnika państwowotwórczego była silnie obecna w środowisku fotograficznym, czego potwierdzeniem są słowa jego niekwestionowanego przywódcy Jana Bułhaka, który w roku 1928 podkreślał konieczność „ekspansji zagranicznej”¹² oraz uświadomienia zakresu obowiązków spoczywających na twórcy: „[...] nasza rola nie ogranicza się do izolowanej pracy naukowej czy artystycznej, [...] imię polskiego artysty obowiązuje już w fotografii, podobnie jak w innych odłamach sztuki, do pewnych przymusów i danin społecznych”¹³. Taki propaństwowy sposób myślenia niebawem zostanie zakodowany w statucie powołanego do życia w roku 1929 Fotoklubu Polskiego, organizacji zrzeszającej elitę polskich twórców¹⁴. Na takiej postawie zaciążyły również bezpośrednie kontakty ze środowiskiem plastycznym, szczególnie z takimi twórcami, jak choćby Tadeusz Pruszkowski, z którym Bułhak współpracował w trakcie przygotowywania ekspozycji fotografii na Powszechniej

¹⁰ Państwowotwórcze motywacje polskich twórców zostały omówione w: Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej...*, s. 171–174.

¹¹ Ibidem, s. 173.

¹² J. Bułhak, *Powinności społeczne polskiej foto-grafiki*, „Fotograf Polski” 1928, 10, s. 229.

¹³ J. Bułhak, *Powinności społeczne polskiej foto-grafiki (dokończenie)*, „Fotograf Polski” 1928, 11, s. 253.

¹⁴ Informacje dotyczące organizacji i jej statutu zostały opublikowane m.in. w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 62–65.

Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929. Dodajmy wreszcie, że tocząca się w Polsce dyskusja na temat narodowej fotografii łączy się z powszechnym wówczas w Europie zjawiskiem kreowania stylów narodowych w sztuce i kulturze, które rozkwitało od przełomu XIX i XX wieku.

WARTOŚCI NARODOWE W OBRONIE PIKTORIALNEGO PARADYGMATU

Pierwszy etap dyskusji nad zagadnieniem narodowości w fotografii, będący następstwem też Antoniego Wieczorka, zawiera się w dwóch artykułach z roku 1931: Jana Bułhaka pt. *Narodowość w fotografii* został opublikowany w *Almanachu fotografiki wileńskiej*, drugi – Józefa Świtkowskiego pt. *Narodowość a fotografika* – na łamach „Miesięcznika Fotograficznego”¹⁵. Bułhak, otwierając swoje rozważania, sformułował charakterystyczne w kontekście teorii piktorializmu pytanie: „Czy fotografika rozporządza dość szerokimi środkami, by nadać swym dziełom odrębne piętno narodowe?”¹⁶. Nawiązując tym do słynnego pytania Sizeranne’a „Czy fotografia jest sztuką?”, jednocześnie przejął od klasyka argumentację uprawniającą do pozytywnej na nie odpowiedzi. Jeśli bowiem, jak wnioskował, fotografia dysponuje zbliżonymi do innych dyscyplin artystycznych metodami, to również ma środki do oddania w dziele pierwiastków narodowych.

Na podobnej tezie oparł swoją wypowiedź Józef Świtkowski, którego intencją było ukazanie fotografii (odnosił się tylko do praktyki piktorialnej) jako medium dającego pełnię możliwości twórczych. Zatem główną motywacją do dyskusji z Wieczorkiem była nie tyle chęć udowodnienia tezy o narodowym potencjale sztuki fotograficznej, ile obrona tradycyjnego paradygmatu fotografii piktorialnej. Zresztą te dwie sprawy płynnie łączyły się w wywodzie Świtkowskiego, który dodał do argumentacji gruntowną krytykę m.in. twórczości László Moholy-Nagya, podając go za przykład „buntu nowych kierunków w sztuce”, upatrywanego – posługując się rozważaniami Aleksandra Niklitscheka – w „nieudolności technicznej nowatorów”¹⁷. Świtkowski uznał, że tam, gdzie dla Wieczorka (i jemu podobnych zagranicznych nowatorów) kończy się proces twórczy, czyli w momencie naświetlenia negatywu, tak na-

¹⁵ Zamknięciem pierwszego etapu dyskusji był drugi tekst Antoniego Wieczorka pt. *Narodowość a fotografika* („Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 140). W artykule Wieczorek podtrzymał swoje stanowisko oraz omówił tezy adwersarzy.

¹⁶ J. Bułhak, *Narodowość w fotografii*. *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 11.

¹⁷ J. Świtkowski, *Narodowość a fotografika*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1931, 134, s. 18.

prawdę rozpoczyna się dopiero droga prawdziwego twórcy, w myśl zasady, że: „Negatyw jest dla fotografa tym, czym wrażenie wzrokowe dla malarza, a dopiero to wrażenie może być punktem wyjściowym obrazu”¹⁸. Natomiast: „Indywidualność twórcy zaczyna się [...] dopiero na pozytywie”¹⁹. Tym samym Świtkowski, odwołując się do teorii piktorializmu, zakwestionował pogląd o niemożności stworzenia stylu narodowego w fotografii.

Powróćmy jeszcze do końcowych partii tekstu Bułhaka, w których zawarł on kilka bardzo interesujących stwierdzeń wyprowadzających dyskusję z modernizmem poza argumentację *stricte* warsztatową. Podjął mianowicie problem „psychiki narodowej”²⁰, którą eksplorował na poziomie analizy podejmowanych przez polskich twórców tematów, jak pisał:

Więc czyż ten wybór nie podkreśla w sposób charakterystyczny naszej narodowej odrębności, naszego odczucia przyrody i człowieka, naszego przeciwstawiania się światu pospolitych i nudnych tworów miejskiego kramarstwa – naszego szerokiego gestu i szlachetniejszego pojmowania życia, zaczerpniętego z soków ziemi, z jej najlepszych pierwiastków rolnych i polnych? Jeśli już polska nie jest „narodem szlacheckim”, jak nim była w wieku XVII, to jednak przez to nie stała się i nie stanie się nigdy narodem mieszczańskim²¹.

To uproszczone charakterologiczne studium zbiorowej świadomości Polaków odsłania jeszcze jeden element dyskusji. Wyrażona w cytowanym tekście, wywodząca się z romantyzmu, opinia Bułhaka o życiu w wielkim mieście ukazuje, że traktował je jako symbol antykultury. Urbanizm, będący dla niego antytezą tradycyjnych wartości, prowadził do utraty kontaktu człowieka z przyrodą, ale również był pojęciem, przez które definiował nowoczesne tendencje w fotografii zagrażające pozycji piktorializmu. Bułhak swoje opinie o mieście rozumianym jako symbol kosmopolityzmu i umasowienia kultury przekładał na nieakceptowaną przez niego fotografię modernistyczną, eksplorującą tematykę urbanizacji i nowoczesnego życia, której symbolem w jego pismach stała się niemiecka nowa rzeczowość (*Neue Sachlichkeit*). Zatem skonstatujmy, że pierwszy etap dyskusji z roku 1931 dotyczył nie tyle prób sformułowania programu fotografii narodowej, ile obrony tradycyjnego paradygmatu piktorializmu²².

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Bułhak, *Narodowość w fotografice...*, s. 12.

²¹ Ibidem, s. 13.

²² Na temat dyskusji Bułhaka z modernistyczną fotografią zob. M. Szymanowicz, *Polski piktorializm pomiędzy estetyką Fotoklubu Paryskiego a językiem Nowej Fotografii*, w: *Fotografia od dagerotypu do galerii Hybrydy*, red. D. Jackiewicz, Warszawa 2008.

PSYCHOSOCJOLOGICZNE PODSTAWY NARODOWOŚCI W FOTOGRAFII

Inaczej prezentują się dociekania Jana Sunderlanda, przedstawione w dwóch następujących tekstach: *Cechy narodowe w fotografice*²³, opublikowanym na łamach „Ziemi” w roku 1932, oraz *Formy geometryczne w sztukach plastycznych* – w „Przeglądzie Współczesnym” w roku 1937.

Wypowiedzi Sunderlanda na tle trwającej na początku lat 30. dyskusji mają charakter niezwykle, będąc *de facto* jedyną kompleksową propozycją intelektualną objaśniającą zagadnienie narodowości w fotografii. Unikatowość dociekań Sunderlanda wynikała z faktu, że zbudował je w odniesieniu do psychologicznych koncepcji Leona Petrażyckiego dotyczących teorii prawa i socjologii. Zainteresowanie Sunderlanda dorobkiem tego cieszącego się na początku XX wieku ogólnoeuropejską sławą uczonego nie było przypadkowe, gdyż jako praktykujący adwokat był wyjątkowo uwrażliwiony na tego rodzaju dyskurs²⁴. Szczególnie istotne dla niego okazały się poglądy Petrażyckiego zawarte w jego fundamentalnym dziele *Wstęp do nauki prawa i moralności. Podstawy psychologii emocjonalnej*²⁵ oraz jego przemyślenia dotyczące socjologii. Sunderland w tekście pt. *Cechy narodowe w fotografice* (odnoszącym się do wcześniejszych stwierdzeń Jana Bułhaka i Antoniego Wieczorka) sformułował pytania o genezę indywidualnych upodobań estetycznych, na które odpowiedzi poszukiwał w „psychologii etniczno-narodowej”²⁶. Sunderland, starając się określić zespół cech charakteryzujących postawy twórcze poszczególnych nacji, odwołał się do rozwiązań proponowanych przez Petrażyckiego, który na gruncie socjologii rozważał genezę przepisów prawnych, odnosząc się do zbiorowych zachowań podlegających „«nieświadomie genialnym» przystosowaniom”²⁷. Petrażycki w swoich dociekaniaх akcentował procesy przystosowawcze, w których wyróżniał czynnik wzajemnego oddziaływania psychicznego i emocjonalnego, rozpatrując je w odniesieniu do członków poszczególnych społeczności²⁸. Na bazie analizy zbiorowych zachowań sformu-

²³ Tezy Sunderlanda omówił Józef Świtkowski (podpisany inicjałami A.S.) w tekście pt. *Cechy narodowe w fotografice*, który został opublikowany na łamach „Kamery Polskiej” (1933, 1, 3).

²⁴ Sunderland zaznajomił się z myślą Petrażyckiego przez poznanego w roku 1919 znanego prawnika Jerzego Landego, który był profesorem teorii prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie.

²⁵ Książka pierwotnie wydana po rosyjsku w roku 1905, po polsku – w 1930.

²⁶ J. Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, „Ziemia” 1932, 10–11–12, s. 258.

²⁷ H. Leszczyńska, *Petrażycki*, Warszawa 1974, s. 25.

²⁸ J. Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, „Przegląd Socjologiczny” 1958, 12, s. 261.

mułował teorię postępu społecznego, którą przekładał na rozumienie i logikę rozwoju prawa. Uważał, że istniejące systemy prawne powstawały w wyniku długotrwałych procesów przystosowawczych poszczególnych społeczności, które rozwijały i udoskonalały je dla własnych potrzeb i interesów²⁹. Charakterystyczne, że w teorii rozwoju społecznego Petrażycki operuje „tylko kryteriami celowości, działającymi obiektywnie, choć nieświadomie dla ludzi, w samym procesie rozwoju”³⁰. Owa cechująca ludzkie działania celowość wpływa na mechanizmy obiegu emocji czy ocen wydawanych wewnątrz poszczególnych grup społecznych, jednocześnie filtruje je, przez co pozostają w obiegu jedynie te (według koncepcji doboru naturalnego), które są korzystne dla danej zbiorowości. Swój system myślenia Petrażycki zbudował na kryteriach zaczerpniętych z darwinizmu i dlatego można go lokować w nurcie socjologii ewolucjonistycznej³¹. Innym kluczowym aspektem koncepcji Petrażyckiego było uznanie psychologizmu za podstawę badań w naukach humanistycznych. Jak pisał Henryk Leszczyzna: „Petrażycki zjawiska prawne także uważał za procesy psychiczne. Ten sam charakter – według niego – mają również zjawiska moralne, estetyczne i religijne”³². Dlatego zakładał, że procesy prawne należy badać „metodami psychologicznymi, a więc metodą introspekcji oraz metodą obserwacji zewnętrznej przeżyć cudzych”³³.

Dla Sunderlanda ujmowana w kategoriach ewolucjonistycznych teoria rozwoju społecznego stanie się punktem wyjścia do nakreślenia psychologicznych podstaw twórczości fotograficznej odznaczającej się cechami narodowymi. Sztuka była dla niego wytworem i czynnikiem życia społecznego, które należy rozpatrywać m.in. na bazie charakterystycznego dla danej nacji doświadczenia oraz świadomości zbiorowej. W odniesieniu do polskiej sztuki zakreślił zbiór artystów, których dzieła nacechowane są typowo polskimi wartościami, wskazując malarzy: Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego, Artura Grottgera, Stanisława Masłowskiego, Józefa Chełmońskiego oraz fotografów: Jana Bułhaka i Stefana Plater-Zyberka³⁴. Sunderland wizję wspólnot artystycznych tworzył na podstawie przekonania, że w każdej społeczności istnieje określony obieg emocji. Dlatego sztuka, będąca wytworem konkretnego społeczeństwa, opiera się na emocjach decydujących o zbioro-

²⁹ Ibidem, s. 254.

³⁰ Ibidem, s. 258.

³¹ A. Kojder, *Idee społeczno-prawne Leona Petrażyckiego i ich współczesne kontynuacje*, w: *Klasyczna socjologia polska i jej współczesna recepcja*, red. J. Mucha, W. Winławski, Toruń 2006, s. 78.

³² Leszczyzna, *Petrażycki*, s. 14.

³³ Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, s. 235.

³⁴ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, s. 260.

wych zachowaniach, które wpływają na proces twórczy i odbiorczy, stanowiąc o jej swojskości i duchu narodowym³⁵. Za decyzjami artystycznymi i sędami estetycznymi stoi zawsze psychika konkretnego człowieka, będąca ewokacją zbiorowej świadomości danej grupy narodowej³⁶. Prowadząc rozważania z takiej perspektywy, stawia pytanie o możliwość świadomego tworzenia sztuki narodowej. Odpowiadając, uznał, że tylko w znikomej mierze można to osiągnąć, gdyż:

Charakter narodowy dzieła sztuki jest prawie wyłącznie wyrazem stanów i procesów zachodzących w podświadomości. Obraz artystyczny powstaje zasadniczo z emocji estetycznej, z realizacji wizji estetycznej, z realizacji wizji intuicyjnej. Świadoma wola może tylko wprowadzać poprawki [...], nie może natomiast dać konstrukcji artystycznej, nie zastąpi wyładowania się intuicji artystycznej. Tworzenie wyłącznie świadome, mózgowie, da pracę suchą, sztukę kosmopolityczną³⁷.

Tym samym akcentuje, że u podstaw dokonywanych wyborów estetycznych leży świadomość zbiorowa oraz zachowania kierowane przez „nieświadomie genialne” przystosowania.

Sunderland, przekładając swoje rozważania na poziom praktyczny, zauważył, że cechy narodowe w obrazie nie są ściśle powiązane z jego tematyką³⁸. Treść dzieła sytuował w obszarze pozbawionym potencjału, gdyż wybór tematu wynika z racjonalnych decyzji autora i nie podlega procesom podświadomym, jak dowodził, charakter narodowy „wyraża się nie tematem, a podejściem do tematu, i – najbardziej – układem formalnym całego obrazu i jego poszczególnych części, na przykład – rytmem kompozycji, układem rysunkowym, liniowym czy walorowym, plamowym, obecnością elementów geometrycznych lub ich brakiem, stopniem kontrastowości, ostrości, symetrii, układem kompozycji płaskim czy plastycznym, bryłowatym itd. itd.”³⁹.

Myśli dotyczące predylekcji poszczególnych nacji do konkretnych form Sunderland rozwinął w tekście pt. *Formy geometryczne w sztukach plastycznych*, w którym rozważał zagadnienie transformacji na formy plastyczne doświadczeń charakterystycznych dla danej grupy. Wprowadził pojęcie geometryzowania jako jedno z kluczowych zjawisk w sztukach plastycznych, które

³⁵ J. Sunderland, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979, s. 127.

³⁶ J. Sunderland, „Autobiografia, 1971–76”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, mps, s. 77.

³⁷ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografii*, s. 262.

³⁸ Ibidem, s. 261.

³⁹ Ibidem.

wywodził z najgłębszych potrzeb ludzkiej psychiki⁴⁰. Twierdził, że głównym celem psychiki ludzkiej jest uświadamianie sobie i poznawanie świata oraz wytwarzanie mechanizmów umożliwiających jego uproszczenie, uznając je za kluczowe w procesach adaptacji całych społeczności do zajmowanych przez nie przestrzeni geograficznych⁴¹. Zatem owo „geometryzowanie” należy rozumieć jako wytwarzanie przez poszczególne nacje charakterystycznych dla nich schematów percepcji rzeczywistości. Proces ten opisywał jako umiejętność zastępowania w „[...] wyobrażeniu rzeczy form złożonych przez formy prostsze, np. linii nieregularnie krzywej przez prostą lub kolistą. Dopiero wybrane i uproszczone obrazy świata i jego licznych składników umysł składa do pamięci, i takie tylko obrazy z niej czerpie”⁴². Sunderland, akcentując psychologiczną podstawę świadomości zbiorowej, determinującej jednostkowe procesy twórcze, wskazywał, że naturalna predylekcja poszczególnych artystów do wykorzystywania określonych form geometrycznych i kompozycyjnych stanowi fundament sztuki wykazującej cechy narodowe. Tym samym uznawał, w duchu ewolucjonizmu, skłonność poszczególnych nacji do określonych form geometrycznych za wytwór przystosowania społecznego, czym przenosił pogląd Petrażyckiego dotyczący rozumienia genezy systemu prawnego⁴³.

Właśnie na takiej podbudowie teoretycznej pojawiły się bardziej uściślające ce stwierdzenia Sunderlanda dotyczące typowych dla polskich twórców form:

Tak więc, wracając do przykładów, polskiej psychice, jej cechom pojęciowym: sentymentowi, marzycielskości, pewnej miękkości – odpowiada zamiłowanie do linii o łagodnych krzywiznach, unikanie zaś linii prostych i łamanych, jako też budowania kompozycji na kątach prostych; dalej, prowadzenie wzroku w dal, w głąb obrazu. Poza tym polska plastyka traktuje obraz raczej konturowo niż plamowo [...], a jeśli nawet plamowo, to w każdym razie plamami odgraniczonymi od siebie wyraźnymi konturami, a nie przechodzącymi jedna w drugą niepostrzeżenie⁴⁴.

Dalej dodawał: „Być może w związku z tym poszukiwaniem form miękkich stoi zamiłowanie do niektórych tematów: do dróg polnych, do drzew, do obłoków (Bułhak, Plater, Chełmoński, Fałat)”⁴⁵. Niestety, Sunderland nigdy bardziej precyzyjnie nie rozwinął swoich rozważań dotyczących fotografii, nie wychodząc poza wyżej przytoczone zdawkowe określenie form geometrycznych rzekomo charakteryzujących polski „gen” artystyczny.

⁴⁰ J. Sunderland, *Formy geometryczne w sztukach plastycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, 8–9, s. 164.

⁴¹ Ibidem, s. 165.

⁴² Ibidem, s. 166.

⁴³ Lande, *Socjologia Petrażyckiego*, s. 230.

⁴⁴ Sunderland, *Cechy narodowe w fotografice*, s. 261.

⁴⁵ Ibidem, s. 262.

I wreszcie ostatnie ważne teoretycznie założenie, mówiące o tym, że sztuka narodowa opiera się na poczuciu swojskości, które tworzy doświadczenie społeczne zbudowane również na kontaktach ze społecznościami zewnętrznymi. Sunderland zakładał ewolucyjność „duszy narodu”, zależną od wchłaniania i przetwarzania impulsów oraz wzorów zewnętrznych, stąd przestrzegał przed sztucznym nadawaniem dziełu wyrazu narodowego, przed wprowadzaniem poprawek czyszczących wytwory artystyczne z obcych naleciałości. Dlatego programu Sunderlanda nie można rozpatrywać wyłącznie na podstawie romantycznych esencjonalnych sposobów definiowania narodu czy rozwijanych w kręgach polskiego ruchu eugenicznego idei darwinizmu społecznego, w którym „to nie kultura, ale biologia, czy ściślej czynniki genetyczne” – czyli czystość idioplazmy zbiorowej – przesądza o żywotności danej nacji⁴⁶.

Warto wreszcie na koniec zauważyć, że propozycja Sunderlanda, pomimo jej genezy ułożonej poza fotografią, nie była oderwana od bieżących ocen sytuacji dyscypliny. W ten sposób należy interpretować jego uwagi na temat kubizmu, które zawarł w tekście o formach geometrycznych. Sunderland, analizując go, przedstawił krytyczną ocenę nowoczesnych kierunków w sztuce, zarzucając im ściśle spekulatywny charakter, niespełniający potrzeb ludzkiej psychiki⁴⁷. Dlatego jego poszukiwania fenotypu narodowego w fotografii należy również sytuować w obrębie antymodernistycznych wypowiedzi powstających w odniesieniu do zagrożenia kulturą urbanistyczną rozumianą jako objaw kosmopolityzmu.

IMPONDERABILIA

Jakkolwiek w obszarze refleksji teoretycznej problem narodowości w fotografii pojawił się dopiero na początku lat 30., to jednak zagadnienie to było już pośrednio podejmowane przed odzyskaniem niepodległości. Przy czym było ono rozpatrywane na kanwie pojęć rodzimości, swojskiego krajobrazu czy ojczyzny regionalnej. Taką postawę można określić za Konradem Górskim jako „patriotyzm biologiczny” – ważny głównie dla tych narodów, które nie posiadały własnej państwowości, łączył się on również z afektywnym sposobem odbioru przyrody rozbudzonym pod wpływem myśli J.J. Rousseau⁴⁸. Taki

⁴⁶ M. Gawin, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Warszawa 2003, s. 134.

⁴⁷ Sunderland, *Formy geometryczne...*, s. 176.

⁴⁸ Podają za: P. Krakowski, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 16.

sposób myślenia był eksploatowany przez piktorialistów, przykładowo wczesne wypowiedzi Bułhaka koncentrowały się na krajobrazie Kresów (pochodził z Nowogródzczyzny)⁴⁹. Równie ważną podstawą sformułowania wypowiedzi dotyczących narodowości w fotografii były silnie eksploatowane w dyskursie piktorialistów wątki romantyczne – zarówno rodzime (twórczość Mickiewicza), jak i te wypływające z lektury pism Johna Ruskina oraz – już po odzyskaniu niepodległości – aprobatywna postawa wobec służby dla odrodzonego państwa.

Jak zatem rozumieć narodowość w fotografii? Do jakich odnoszono się koncepcji? Jakkolwiek żaden z teoretyków fotografii nie zdefiniował swoich poglądów dotyczących państwa i narodu, to z pewnością akceptowali oni „zasadę narodowości jako podstawy państwa”⁵⁰ sformułowaną przez Pasquale Manciniego w połowie XIX wieku, która stała się fundamentem ukształtowanej postanowieniami traktatu wersalskiego politycznej mapy Europy⁵¹. Gdyby poszukiwać jakiejś uogólnionej formuły rozumienia przez środowisko fotograficzne zagadnień narodowych, to należy wskazać na zakorzenienie ich światopoglądu w romantyzmie, co wpływało na „pojmwanie narodu jako wspólnoty ideologicznej czy to wyznaczonej, jak u Hegla, przez ducha narodu czy – jak u Herdera – przez język, czy wreszcie przez rasę”⁵². Wydaje się, że poglądy dotyczące istoty narodu w środowisku fotograficznym nie były jednoznaczne. Dla Sunderlanda pojęcie narodu łączyło się przede wszystkim ze wspólnotą tworzoną przez historię i kulturę. Bułhak natomiast opisywał jego specyfikę poprzez kreślenie związku czynników etnicznych (rozpatrywanych przez niego w mocno zawężającej perspektywie tradycji szlacheckich) i terytorialnych, odnosił się do zmitologizowanej kategorii związków krwi i ziemi, którą łączył ze specyficznym „zmysłowym” doświadczeniem krajobrazu, wynikającym z charakterystycznych dla Polaków sposobów zamieszkiwania. Owo doświadczenie przestrzeni to jeden z elementów współtworzących psychikę polską, jej – jak podkreślał – „atawistyczne pierwiastki”. Dyskutowane w środowisku fotograficznym na początku lat 30. zagadnienie to w zasadzie różnorodnie rozpatrywane czynniki dziedziczne, stanowiące o fenotypie narodowym. Wyłuskanie owych cech narodowych/dziedzicznych stało się podstawowym zadaniem twórców starających się definiować swoje poczynania w odniesieniu do problematyki narodu.

⁴⁹ Tego rodzaju teksty publikował na łamach pisma „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany”.

⁵⁰ K. Kersten, *Polska – państwo narodowe. Dylematy i rzeczywistość*, w: *Narody. Jak powstawały i jak wybijały się na niepodległość?*, red. M. Kula, Warszawa 1989, s. 444.

⁵¹ *Ibidem*, s. 447.

⁵² *Ibidem*, s. 445.

Wreszcie na tak zarysowanym tle warto zastanowić się, jak wyrażane w środowisku fotograficznym opinie sytuowały się wobec poglądów głównych opcji politycznych II Rzeczypospolitej. Jeśli rozpatrzmy ogólną postawę polityczną głównych propagatorów narodowości w fotografii, to z pewnością należy umieścić ich w obrębie zwolenników obozu Piłsudskiego. Stanowi o tym szereg związków, w tym również personalnych (na przykład Sunderland był szwagrem Bogusława Miedzińskiego, jednej z centralnych postaci obozu Marszałka), i działań, które szczególnie dadzą znać o sobie w końcu lat 30. Nie oznacza to jednak, że notujemy w środowisku fotograficznym prostą sytuację światopoglądową, opartą na jednowymiarowym i w pełni aprobatywnym stosunku do idei głoszonych przez obóz Piłsudskiego. Szczególnie w tekstach Bułhaka widać wiele poglądów zązębiających się z głoszonymi przez teoretyków sztuki związanych z obozem narododemokratycznym. Wprawdzie w jego wypowiedziach stale była widoczna postawa oparta na swoistej służbie państwowej, traktowanej jako powinność moralna polskiego obywatela, to jednak wydaje się, że forsowana przez sanację w latach 1926–1935 koncepcja narodu państwowego nie w pełni odpowiadała poglądom Bułhaka. Jak pisał Waldemar Paruch, w myśl tej zasady wszyscy obywatele II RP w znaczeniu politycznym mieli być rozumiani jako Polacy⁵³, bowiem „[...] jeśli państwo polskie było siłą sprawczą powstawania narodu, to również spełniało funkcje podmiotu krystalizującego postawy patriotyczne i nacjonalistyczne. Takiej roli odmówiono wspólnocie etniczno-kulturowej [...]”⁵⁴. Z pewnością część poglądów Bułhaka sytuuje się blisko tych ferowanych w środowiskach endeckich. Ich katalog przedstawiła Joanna Sosnowska:

Kulturę miała cechować ta sama organiczność, zespolenie wszystkich elementów będących pochodną związków z przeszłością i konkretnym miejscem na ziemi, ze środowiskiem naturalnym; więzi w makro- i mikroskali, rodzinnych, społecznych i narodowych. Sztuka wyrasta z przyrody [...]. Stosunek do ojczystej ziemi i przyrody nie był zwykłym przejawem uczucia patriotyzmu, ale rodzajem bezpośredniego kontaktu kultury z naturą, długiem wobec niej spłacanym. [...] Rzeczą naturalną w tej sytuacji była szczególna pozycja malarstwa pejzażowego, inspirowanego rodzimymi krajobrazami⁵⁵.

⁵³ W. Paruch, *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego 1926–1939*, Lublin 2005, s. 388.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, 46(4), s. 177–178.

Wreszcie postawa Bułhaka i Sunderlanda była zbieżna ze światopoglądem narodowodemokratycznym z uwagi na jego wyraźnie krytyczną opinię wobec nowoczesnych tendencji w sztuce, które kwestionowano z pozycji ochrony kultury narodowej⁵⁶. Natomiast centralne zagadnienie w myśli narodowodemokratycznej, oparte na uznaniu kultury ludowej jako siły mogącej generować kulturę narodową⁵⁷, nie pokrywało się z elitarystycznym myśleniem Bułhaka, łączącym kulturę narodową z tradycją szlachecką. Podobnie teoria fotografii była wolna od jawnie rasistowskich i antysemitycznych wątków, tak charakterystycznych dla publicystyki z kręgu narodowodemokratycznego⁵⁸. Dlatego szczególnie wypowiedzi Bułhaka trzeba traktować jako swoisty amalgamat zrodzony z szeregu inspiracji. Można w nim odnaleźć zarówno charakterystyczne dla obozu rządzącego aprobatywne nastawienie do państwa, Piłsudskiego, Kresów, jak i wiele elementów o proveniencji endeckiej. Opisane zawieszenie poglądów teoretyków fotografii pomiędzy wartościami głoszonymi przez kręgi sanacyjne i narodowodemokratyczne ustąpi w roku 1935 z uwagi na dokonujące się przewartościowanie w systemie ideowym obozu rządzącego, które nastąpiły po śmierci Piłsudskiego. Wtedy to bowiem obrano kurs na budowę państwa narodowego i zanegowano „cały proces budowania jednolitego narodu państwowego na rzecz uznania jedynie Polaków za gospodarzy w państwie”⁵⁹.

FOTOGRAFIA OJCZYSTA – O ŚCISŁY ZWIĄZEK Z PAŃSTWEM

W połowie lat 30. dyskusja nad zagadnieniem narodowości w fotografii zupełnie zmieniła optykę, czego oznaką było przyjęcie programu fotografii ojczystej, wprowadzonego na wzór niemieckiej *Heimatfotografie*. W Polsce szerokie zainteresowanie nią notujemy od września 1935 roku⁶⁰ i wizyty w Warszawie prezydenta Związku Towarzystw Fotograficznych w Niemczech (Verband Deutscher Fotografenvereine) – prof. Paula Lükinga, który przedstawił jej podstawowe założenia⁶¹. Program ten był próbą połączenia dyskursu

⁵⁶ L. Zdybel, *O narodową kulturę i cywilizację*, w: *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*, red. L. Zdybel, Lublin 1998, s. 142.

⁵⁷ Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy...*, s. 179.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 181.

⁵⁹ Paruch, *Myśl polityczna obozu piłsudczykowskiego...*, s. 419.

⁶⁰ Kluczowy dla rozpropagowania fotografii ojczystej w Polsce był Zjazd Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych, który odbył się 31 października 1937 roku w Warszawie.

⁶¹ J.A. Neuman, *Niemiecki ruch fotograficzny*, „Fotograf Polski” 1935, 6, s. 22.

o wydzwięku narodowym z postulatami propaństwowymi, miał on w zamierzeniu przynieść dokumentację zasobów przyrodniczo-kulturowych państwa (w zakresie estetyki bazą polskiej redakcji programu miały być wybrane elementy piktorializmu). W odniesieniu do niego środowisko fotograficzne zmieniło retorykę wystąpień dotyczących powinności polskiego twórcy, zaczęto podkreślać konieczność łączenia fotografii z bieżącą racją stanu. Postulat ten wynikał również z ujawniającego się wówczas merkantylnego myślenia, dotyczącego potrzeby pozyskania mecenatu państwowego. Zresztą w takim dążeniu objawiała się charakterystyczna dla polskich środowisk artystycznych (niezależnie od światopoglądu politycznego) fascynacja sytuacją sztuki totalitaryzmu włoskiego, radzieckiego i hitlerowskiego w zakresie objęcia jej opieką i mecenatem⁶².

Rozważając ideową stronę programu fotografii ojczyściej, należy podkreślić, że wykorzystano w niej wcześniejsze rozstrzygnięcia teoretyczne, i tak np. Sunderland powtórzył swoje tezy w katalogu Pierwszej Polskiej Wystawy Fotografii Ojczyściej, eksponowanej w Warszawie na przełomie lat 1938/1939. W programie dominowały jednak poglądy Bułhaka, będące kontynuacją jego rozważań stanowiących konglomerat pojęć krzyżujących się wokół dość swobodnie zestawianych ze sobą problemów związanych z rozumieniem przeszłości narodowej w odniesieniu do tradycji szlachecko-ziemiańskiej. Podobnie utrzymano w programie polemiczny wobec fotografii modernistycznej wątek antyurbanizmu. W myśl rozpisanej przez Bułhaka zasady określającej podstawy ideowe fotografii ojczyściej i jej miejsca wobec nowych kierunków sztuki:

Będzie ona szukała w tematyce fotograficznej – czystego i przejrzystego zwierciadła duchowości narodowej, duchowości polskiej, pierwiastków dziedzicznych atawistycznie od wieków. [...] fotografia ojczysta będzie w przyszłości najlepszym regulatorem niewczesnych zapędów, naśladowujących bezkrytycznie wzory obcej tematyki⁶³.

Bułhak jako główny kodyfikator programu stworzył system obowiązujących w nim tematów – znaków tożsamościowych⁶⁴, będących z jednej strony konsekwencją określonego sposobu ujmowania przeszłości, z drugiej zaś – wynikiem obiektywnych potrzeb propagandy państwowej (w tym lansowanej polityki historycznej), ówczesnych potrzeb turystyki i jej aparatu marketingo-

⁶² Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy...*, s. 196.

⁶³ J. Bułhak, *Amerykanizm a fotografia ojczysta*, „Przegląd Fotograficzny” 1938, 7, s. 128.

⁶⁴ M. Leśniakowska, *U źródeł polskiej fotografii*, „Dagerotyp” 1994, 3, s. 10.

wego oraz ruchu regionalistycznego. Fotografia ojczysta nie znosiła esencjalnych definicji „narodowości w fotografice”, jednak ten genetyczny wywód nie był najważniejszym elementem programu. Fotografia ojczysta została przedstawiona środowisku fotograficznemu jako projekt wyraźnie odnoszący się do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jej koncept teoretyczny można rozpatrywać na co najmniej trzech poziomach: po pierwsze – w odniesieniu do wcześniej kreślonych w środowisku fotograficznym koncepcji narodowych, po drugie – jako kontynuację polemiki z nową fotografią, a po trzecie – jako poszukiwanie platformy dla działalności o charakterze państwowotwórczym. Ta ostatnia perspektywa – zdecydowanie dominująca w całym środowisku – szczególnie mocno wybrzmiała w deklaracjach Bułhaka, ogłoszonych z okazji katowickiej wystawy pt. „Piękno ziemi śląskiej” z roku 1938, w których podkreślał służbę fotografii wobec „idei mocarstwowych” państwa⁶⁵. Deklaracja ta padła zaledwie miesiąc po zajęciu przez polskie oddziały Zaolzia, które inkorporowano do województwa śląskiego. Bułhak, powołując się na królujące w Europie „prądy zdrowego nacjonalizmu” i bieżącą sytuację, pisał: „Chwila, w której Ziemia Śląska, będąca na ustach i w sercach wszystkich Polaków [...] – taka chwila jest momentem najodpowiedniejszym do rozważań nad istotą fotografii ojczystej...”⁶⁶. Tym samym nie pozostawiał wątpliwości co do służebnej roli programu wobec bieżących potrzeb państwa. Oczywiście tak zdecydowane deklaracje polityczne pozwalają identyfikować kontekst, w jakim stawiali swoją działalność fotografowie, podkreślmy jednak, że fotografia ojczysta miała przede wszystkim znacznie bardziej prozaiczny wymiar, złączony z celami utylitarnymi, które sytuowano głównie w sferze turystyki, określanej wymogami propagandy państwowej. Zauważmy, że pierwsze próby aktywizacji polskich fotografów pod szyldem fotografii ojczystej przypadają na czas powołania rządowej Ligi Popierania Turystyki w roku 1935, która rozwijała turystykę wewnątrz krajową⁶⁷. Przemysł turystyczny był rozumiany nie tylko jako ważna gałąź gospodarki narodowej, ale również służył jako narzędzie do „wzmacniania poczucia łączności narodowej”⁶⁸.

Jest jeszcze jeden element kluczowy dla zrozumienia państwowotwórczej koncepcji fotografii ojczystej, pośrednio łączący się również z problemem turystyki, jest nim szeroko ówczesnie dyskutowane zagadnienie regionalizmu. Było ono też jednym z kluczowych zagadnień niemieckiej *Heimatfotografie*,

⁶⁵ J. Bułhak, *Istota fotografii ojczystej*, w: *I Wystawa Fotografiki Śląskiej pod hasłem „Piękno Ziemi Śląskiej”*, Katalog wystawy, Katowice 1938, s. 3.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ T. Zieliński, *Rola propagandy w organizacji turystyki masowej*, „Reklama” 1936, 3, s. 6.

⁶⁸ M. Fularski, *Turystyka jako dział gospodarki narodowej*, „Reklama” 1936, 3, s. 2.

wyznaczającej strategii pracy niemieckich fotografów i stowarzyszeń utrwalających swoje małe ojczyzny. Należy jednak pamiętać, że w Niemczech popularność koncepcji regionalistycznych wynikała ze specyficznej historii tego kraju, jego wielowiekowego rozbitcia, a co za tym idzie – zróżnicowania kulturowego. Regionalizm był tam traktowany jako antidotum na centralizm państwowy, w takim kontekście pojawiła się *Heimatfotografie* na przełomie XIX/XX wieku. Natomiast w odrodzonej Rzeczypospolitej koncepcje regionalistyczne były oparte na odmiennej „dośrodkowej” optyce, akcentującej potrzebę konsolidacji kulturowej polskich ziem po rozbiorach. Polski ruch regionalistyczny, będący punktem odniesienia dla Bułhaka, opierał się na podkreślaniu ujednociających terytorium, dominujących polskich wzorców kulturowych, które wzbogacano o wartości regionalne, niejako dopełniające całościowego obrazu kultury narodowej⁶⁹. Umiejętność uchwycenia odmienności regionalnej była – podobnie jak w Niemczech – uznawana za klucz do całościowego ujęcia terytorium, jednocześnie wyszukiwano takie tematy, które miały zaświadczać o specyficznym polskim fenotypie (np. architektura drewniana, dwory szlacheckie, krzyże przydrożne czy otwarte „kresowe” krajobrazy). W rozważaniach i praktyce Bułhaka regionalność nabierała charakteru dość „gładkiego” katalogu różnorodnych form życia i atrakcji geograficzno-kulturowych w Polsce. Nie tworzył on mapy regionów z wyszczególnionymi napięciami polityczno-ekonomicznymi, społecznymi czy narodowo-religijnymi. Zresztą aspekt wielonarodowego i wielokulturowego państwa nie był w programie podnoszony. Fotografia ojczyzna tworzyła iluzję istnienia jednego narodu w ramach zajmowanego terytorium. Była to zatem wizja doskonale wpisująca się w klimat ideowy Polski po roku 1935.

Wreszcie zapytajmy, w jaki sposób rozumiano „prądy zdrowego nacjonalizmu”, na które powoływano się od momentu wprowadzenia fotografii ojczystej? Z szeregu wypowiedzi orbitujących wokół tej problematyki widać, że wszelkie dociekania prowadzono w odniesieniu do zagadnienia narodu, które łączono z problematyką kulturową, to w niej poszukiwano wyznaczników cech narodowych. Podobnie w kontekście kulturowym rozważano proces formowania się narodu i jego etniczne podstawy. Jeśli zatem możemy mówić o obecności idei nacjonalistycznych w środowisku fotograficznym w latach 30. XX wieku, to przede wszystkim w kontekście tzw. nacjonalizmu kulturowego, który został zapoczątkowany przez Herdera.

⁶⁹ Genezę i specyfikę polskiego ruchu regionalistycznego podaję za: M. Grzybowska, *Koncepcje regionalistyczne a podział terytorialny Rzeczypospolitej Polskiej w okresie międzywojennym*, „Samorząd Terytorialny” 2005, 6, s. 31–33.

PO 1945 – TRWANIE IDEI

Budowane po roku 1945 struktury państwowe i scalająca je ideologia były kreowane jako zaprzeczenie przedwojennego porządku. Pomimo to przedwojenne wypowiedzi nie straciły całkowicie na swojej atrakcyjności. Szczególnie w pierwszej powojennej dekadzie dyskurs narodowy okazał się ważnym instrumentem w kreowaniu polityki kulturalnej. Choć okres powojenny nie przyniósł już nowych rozwiązań teoretycznych w odniesieniu do kategorii narodowości w fotografii, to pokrótce przyjrzymy się trwaniu wcześniej wypracowanych rozwiązań teoretycznych.

W pierwszej powojennej pięciolatce szczególną rolę odegrał powrót do fotografii ojczyściej, powtórnie stała się ona jedną z dominujących strategii obrazowania, a jej centralną postacią pozostał Jan Bułhak, który do swojej śmierci (w lutym 1950 roku) będzie aktywnie działał na polu teoretycznym. W tym okresie wydał on szereg tekstów, których głównym celem było dopasowanie wcześniejszych poglądów do nowej sytuacji geopolitycznej. Bułhak w odniesieniu do sfery praktycznej powielił swoje tezy dotyczące koniecznych związków fotografii ojczyściej z mecenatem państwowym, przemysłem turystycznym oraz ruchem regionalistycznym. Wskrzesał też tkwiący w programie potencjał historiozoficzny, przy czym zgodnie z ówczesną polityką historyczną wątki szlacheckie zastąpił piastowskimi. Dodatkowo rozszerzył aspekt społeczny swoich rozważań o dowartościowanie klas pracujących. Należy podkreślić, że powtórnie opracowany program stał się podstawą teoretyczną dokumentacji Ziemi Odzyskanych w praktyce kilku instytucji i organizacji, takich jak: Instytut Zachodni, Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji czy Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. Rozważając problem obecności fotografii ojczyściej w powojennej kulturze, należy szczególnie zastanowić się nad tym, że program ten – u swej genezy związany z nacjonalistycznym dyskursem rządów sanacyjnych – znalazł tak szerokie wsparcie w państwie zarządzanym przez komunistów. Odpowiedź tkwi w fakcie, że wojna w sposób niezwykle silny wyostrzyła podziały narodowe, a rząd chętnie odwoływał się do retoryki narodowej, poprzez nią legitymizując swoją władzę⁷⁰. Jednym z elementów owej narodowej legitymizacji władzy była koncepcja piastowska, tworząca podstawę geopolitycznego dyskursu powojennej fotografii ojczyściej.

⁷⁰ Patrz: M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.

Szeroka dyskusja nad zagadnieniami „narodowości w fotografii” powróciła przy formułowaniu podstaw teoretycznych socrealizmu, zgodnie z hasłem określającym sztukę jako „narodową w formie, socjalistyczną w treści”. Jednak na polu fotografii refleksja dotycząca form narodowych przybrała specyficzny kształt. W zasadzie nie rozważano ich w odniesieniu do bieżącej produkcji artystycznej, rozpatrywano je przede wszystkim w kategoriach historycznych, ujmowanych z pozycji marksistowskich. Wynikało to z faktu, że teoretycy socrealizmu wskazywali, iż jest on syntezą najlepszych tradycji polskiej kultury i nieodzownym etapem na drodze rozwoju sztuki⁷¹. Dlatego w fotografii antenatem socrealizmu obwołano zmarłego u progu nowej epoki Jana Bułhaka, tym samym jego twórczość stała się wzorem, w którym poszukiwano rewolucyjnego potencjału. Wzrastający „kult” Bułhaka nie był przypadkowy, postawa nestora miała przekonywać do przyjęcia metody realizmu, a jego niejednokrotnie manipulowany życiorys oraz wybiórcze oceny uwiarygodniały wprowadzane metody twórcze⁷². Analizowano głównie jego działania na Ziemiach Odzyskanych, dostrzegano w nich skłonność mistrza do realizmu, metodyczność pracy, którą odnoszono do kryteriów naukowych oraz podkreślano jego otwarcie na tematykę przemysłowo-robotniczą⁷³. Tym samym program wyrastający z nacjonalistycznych korzeni przedwojennej Polski stał się jednym z filarów praktyki i teorii fotografii socrealistycznej⁷⁴.

Zmiany, które zaszły w polskiej kulturze na fali procesów odwilżowych, ostatecznie odsunęły na margines teorii fotografii pozostałości przedwojennego dyskursu wspierającego się na treściach nacjonalistycznych. Proces ten można łączyć z wieloma osobnymi problemami. Po pierwsze, na fali negacji socrealizmu odrzucono również deklarowane przez jego ideologów podstawy historyczne kierunku. Dodatkowo program Bułhaka, ukształtowany na bazie romantyzmu, raził anachronizmem. Zatem proces wypierania z pola teoretycznego polskiej fotografii zagadnień narodowych (w kształcie z lat 30.) rozpoczął się zaraz po zakończeniu epoki socrealizmu. W zasadzie ostatnim prominentnym twórcą i propagatorem tez o narodo-

⁷¹ M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, s. 37.

⁷² Twórczość Bułhaka w pierwszej połowie lat 50. omawiano wielokrotnie m.in. na łamach „Świata Fotografii” i „Fotografii”.

⁷³ M. Schulz, *O fotografii turystycznej*, Warszawa 1952, s. 6.

⁷⁴ Na temat miejsca twórczości Bułhaka w pierwszej dekadzie po drugiej wojnie światowej zob. M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Poznań 2016.

wych wartościach w fotografii był Paweł Pierściński, główny inicjator tzw. Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, którego prace koncentrowały się na utrwalaniu lokalnego pejzażu. Pierściński w swoich deklaracjach programowych powoływał się na tradycje fotografii krajoznawczej z początku XX wieku i fotografię ojczystą⁷⁵. Elementy, które stanowią o realnym spięciu z programem Bułhaka, to traktowanie fotografii w kategoriach służby społecznej⁷⁶ oraz odwołanie do koncepcji regionalistycznych, które stały się najważniejszym wątkiem dociekań kieleckiego twórcy, podkreślającego rolę „patriotyzmu regionalnego”⁷⁷. Charakterystyczny był też powrót Pierścińskiego do pojmowania twórczości pejzażowej w kategoriach narodowych, o czym pisał: „Stawiam znak równości między polską fotografią krajobrazową i polską fotografią. Upoważnia mnie do tego tradycja, ale i chwila obecna interesującej mnie dyscypliny, a także jej niepodważalny wkład do historii i do kultury polskiej”⁷⁸. Za tak formułowanymi ocenami przeszłości kryły się również poglądy negujące progresywne kierunki sztuki, Pierściński przekonywał, że istnieje stała tendencja do rozpatrywania fotografii w kategoriach jej „przygody z plastyką”, którą rozumiał jako historię awangardy fotograficznej, zarzucając krytykom, iż: „Uzurpują nadrzędność i wyłączność tego nurtu oraz głoszą jego dominację nad polską fotografią”⁷⁹. Wyraźnie zbliżając się do retoryki z przełomu lat 20./30. XX wieku, deklarował konieczność obrony narodowych wartości sztuki. Zwróćmy uwagę, że za sprawą Pierścińskiego poszukiwanie wartości patriotycznych/narodowych w fotografii stało się osobliwą kategorią oporu wobec modernizmu. Postawa Pierścińskiego była w swoim wyrazie ariergardowa, jednak nie można jej traktować jako marginesu. Zyskała ona bowiem szerokie grono sympatyków, dla których platformą stało się organizowane od roku 1971 w Kielcach Biennale Krajobrazu Polskiego, w ramach którego od roku 1977 organizowano sympozja teoretyczne nadające ważną pozycję deklaracjom spod szyldu „fotografii patriotycznej”. Na koniec dodajmy, że wsparciem dla Pierścińskiego była również powszechnie dostrzegana i konsekwentnie prowadzona w oparciu o przedwojenne poglądy działalność publicystyczna Jana Sunderlanda, której ukoronowaniem było wydanie książki pt. *Estetyka i sztuka fotografii* w roku 1979.

⁷⁵ P. Pierściński, *Czas krajobrazu*, Kielce–Kraków 2004, s. 15.

⁷⁶ P. Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984. Zarys monograficzny*, w: *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984*, Katalog wystawy, Kielce 1985, s. 99–100.

⁷⁷ Pierściński, *Czas krajobrazu*, s. 14.

⁷⁸ Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa...*, s. 99.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 106.

PODSUMOWANIE

Debata dotycząca „narodowości w fotografii”, która rozgorzała w latach 30., była pochodną powszechnie dyskutowanej koncepcji sztuki narodowej. Wynikała także z ogólnej sytuacji, w której znalazła się polska fotografia na przełomie lat 20./30. XX wieku, kiedy powstawały ostateczne formy instytucjonalne, skupiające twórców spod szyldu piktorializmu, co zbiegło się w czasie z naporem nowoczesnych tendencji w sztuce oraz wzrostem nastrojów nacjonalistycznych. Dyskusja nad „narodowością w fotografii” była zatem próbą powtórnego zdefiniowania zakresu zadań stojących przed środowiskiem fotograficznym. Zwróćmy jednak uwagę, że największa żywotność tez dotyczących narodowego charakteru fotografii nakłada się na te okresy, w których idee nacjonalistyczne były wykorzystywane przez ośrodki władzy. Dlatego nie jest przypadkiem, że tego rodzaju fotografia szczególnie rozkwitała w schyłkowym okresie rządów obozu Piłsudskiego oraz w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej, czyli okresach, kiedy narodowa legitymizacja władzy przeżywała swe apogeum.

Podkreślmy na koniec, że problem obecności dyskursu narodowego w teorii fotografii był pokłosiem zarówno charakterystycznych dla lat 30. sposobów formułowania zadań twórczych, jak i stawianych przez środowisko dezyderatów dotyczących objęcia państwowym mecenatem działalności fotografików, co szczególnie ujawniło się w drugiej połowie lat 30. i pierwszej dekadzie powojennej. Dokonany przez środowisko fotograficzne swoisty gest upolitycznienia dyskursu był narzędziem mającym stabilizować finansowo jego działalność. Silnie ewoluujące postawy luminarzy polskiej fotografii artystycznej wynikały również z uświadomienia roli, jaką może spełniać fotografia w propaństwowej propagandzie, co wpływało na przyjmowanie postaw opartych na wyraźnie zarysowanych przesłankach ideologicznych. Sprzyjały temu również obowiązujące w środowisku normy estetyczne, bazujące na „łatwo” czytelnym dla odbiorców i uświęconych tradycją sposobach utrwalania rzeczywistości, oraz dominująca tematyka dużej części ówczesnej produkcji artystycznej, która skupiała się na zagadnieniach pejzażu czy ukazywaniu zasobów materialnych kraju. Poddana takim schematom fotografia okazała się szczególnie podatna na nadawanie jej różnorodnych pozaartystycznych znaczeń i kontekstów, z czego korzystali zarówno sami twórcy, jak i wykorzystujące ją instytucje, co było szczególnie widoczne po drugiej wojnie światowej. Należy zatem przyjąć, iż nie sposób rozpatrywać ówczesnej „produkcji” artystycznej środowiska fotograficznego bez zrozumienia kontekstu historycznego i krytycznego namysłu nad jej politycznymi uwarunkowaniami.

Maciej Szymanowicz

Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

IN SEARCH FOR THE "NATIONAL FEATURES IN PHOTOGRAPHY"

Summary

The main point of the paper is the interest of Polish photographers in nationalist ideas, which has long been one of the forgotten and overlooked episodes in the history of twentieth-century Polish photography. The issue appeared for the first time in 1931–1933, when Polish photographic magazines published a debate about revealing national traits in a photo. It was an aftermath of the idea of the national style in Polish art, promoted since the early 1920s in relation to the needs of the state that just became independent. The greatest authorities of the time took part in the debate, including Jan Bułhak, Józef Świtkowski, Jan Sunderland, and Antoni Wiczorek, who were the main theorists of the Polish photography in the early 20th century. Analyzing the problem, they reverted to various arguments, from purely formal ones, assuming a characteristic tendency of Polish artists to choose particular forms and types of composition (a view based on the theory of pictorialism), through thematic (referring to collective memory and the historical experience of Poles), sociological, and even legal (based on the ideas of Leon Petrażycki). The same arguments were often used later throughout the century. The paper presents the development and theoretical basis of the debate in the early 1930s, as well as later evolution of the concepts which, coined at that time, contributed to the theory of Polish photography in the 20th century.

Keywords:

photography, national photography, pictorialism, Heimatfotografie, Jan Bułhak (1876–1950), Jan Sunderland (1891–1979)

FILIP PRĘGOWSKI

W PRZESTRZENI WYMIANY. OBRAZY JACKA GOLDSTEINA I FOTOGRAFIE OLIVERA WASOWA

W roku 1986 w tekście *Signs Taken For Wonders*, opublikowanym w magazynie „Art in America”, Hal Foster zwrócił uwagę na zwrot w kierunku malarstwa, który dokonał się wówczas z udziałem wielu amerykańskich artystów, znanych wcześniej z działań o charakterze konceptualnym, tworzących performance, fotografię czy sztukę wideo. Amerykańskiego krytyka i historyka sztuki nie interesowała jednak rehabilitacja malarstwa i powrót do jego mitologii, lecz twórczość, która podejmowała ironiczną grę z tradycją i podważała instytucjonalnie usankcjonowane kanony modernizmu¹.

Wśród wymienionych w tekście Fostera artystów znaleźli się między innymi Jack Goldstein i Oliver Wasow², których twórczość, realizowana w latach 80. odpowiednio w medium malarstwa i fotografii, stanowi szczególnie interesujący materiał porównawczy. W obu wypadkach (jak postaram się pokazać, ściśle ze sobą powiązanych) aktualne pozostaje też pytanie, które postawił krytyk – pytanie o logikę i dynamikę przekraczania granic pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi, które stało się kluczową cechą sztuki końca XX wieku (a które ilustruje malarska przemiana Jacka Goldsteina w latach 80. czy malarski charakter fotografii Olivera Wasowa z tego okresu). Na przykładzie prac obu artystów przedstawię okoliczności, w jakich w malarstwie i fotografii dochodzi nie tylko do podważenia specyfiki i odrębności medium, ale także do wzajemnej wymiany właściwych

¹ H. Foster, *Signs Taken For Wonders*, „Art in America” 1986, 74(6). Korzystałem z przedruku w: *Painting. Documents of Contemporary Art*, red. T.R. Myers, London, Cambridge 2011, s. 47–57.

² Jack Goldstein (1945–2003) urodził się w Kanadzie, mieszkał i pracował w Los Angeles i w Nowym Jorku, ukończył California Institute of the Arts w pracowni Johna Baldessari. Oliver Wasow (*1960) mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Ukończył Hunter College w Nowym Jorku i Transart Institute w Krems w Austrii.

obu dyscyplinom strategii obrazowania. Zjawisko to, wpisując się w szerokie spektrum nurtów sztuki lat 70. i 80.³ ubiegłego wieku, znajduje także swoje odzwierciedlenie w dyskursie o kondycji medium, w którym wiodącą rolę odegrały analizy Rosalind Krauss. Zamierzam zreferować historyczne tło zmian, w wyniku których konieczne było porzucenie idei autonomii i specyfiki medium, a także wskazać, odnosząc się do rozważań Douglasa Crimpa i Rosalind Krauss, że zmiany te dotyczyły także procesu kształtowania się semantycznego obszaru twórczości Goldsteina i Wasowa. W tej perspektywie prace amerykańskich artystów, poddając dekonstrukcji pojęcia medium czy reprezentacji, wpisują się w nurt krytyki własnych dyscyplin artystycznych i narosłych wokół nich mitologii. Z drugiej jednak strony, powstając w związku z rozwojem technologii transmisji obrazu lat 80., zdradzają one fascynację estetyką spektaklu (rozumianą zgodnie z koncepcją Guya Deborda). Jeśli zatem uznać, że prace te poddane są wyłącznie kategoriom estetyzacji rzeczywistości i tworzą, jak pisał Debord, tautologiczny spektakl, którego „środki są tożsame [...] z celem”, i który „nie zmierza do niczego poza sobą samym”⁴, wówczas ich krytyczny wymiar staje pod znakiem zapytania. Ta podstawowa sprzeczność, znajdująca wyraz między innymi w interpretacjach sztuki lat 80. autorstwa Hala Fostera, odnosi się do dzieł wielu artystów tego okresu. Kształtuje ona także niepewny status obrazów i fotografii Goldsteina oraz Wasowa, sprawiając, że wskazanie ich roli – pomiędzy narzędziem krytyki a fetyszystycznym towarem – okazuje się niezwykle trudne.

THE PICTURES GENERATION

Zarówno Jack Goldstein, jak i Oliver Wasow wymieniani są wśród artystów współtworzących niejednorodną stylistycznie, lecz posługującą się podobnymi koncepcjami, pokoleniową grupę The Pictures Generation. Swoją nazwę zawdzięcza ona zorganizowanej przez Douglasa Crimpa wystawie

³ Rosalind Krauss, pisząc o sztuce lat 70., charakteryzowała jej różnorodność w kategoriach rozproszenia (przywołując termin, będący tytułem książki Alana Sondaheima *Post-Movement Art in America*), odróżniając ją od sztuki poprzednich dekad, dającej się opisać jednym syntetycznym pojęciem, jak ekspresjonizm abstrakcyjny czy minimalizm. Zob. R.E. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 1*, w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 201.

⁴ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, red. E. Stańkiewicz, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 36, 37.

„Pictures” w galerii Artists Space w Nowym Jorku w roku 1977, w której prócz Goldsteina brali udział Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo i Philip Smith⁵. Wiele lat późniejsza wystawa „The Pictures Generation, 1974–1984”, która miała miejsce w Metropolitan Museum of Art w roku 2009⁶, przyczyniła się do znacznego poszerzenia grupy artystów kojarzonych z ruchem: z wyjątkiem Philipa Smitha, prócz dzieł wymienionych twórców prezentowane były na niej między innymi prace Barbary Kruger, Thomasa Lawsons, Roberta Longo, Richarda Prince’a, Davida Salle, Cindy Sherman, Jamesa Wellinga, a także Johna Baldessari, którego status legendarnego artysty i znanego pedagoga California Institute of the Arts uczynił go w tym kręgu postacią centralną.

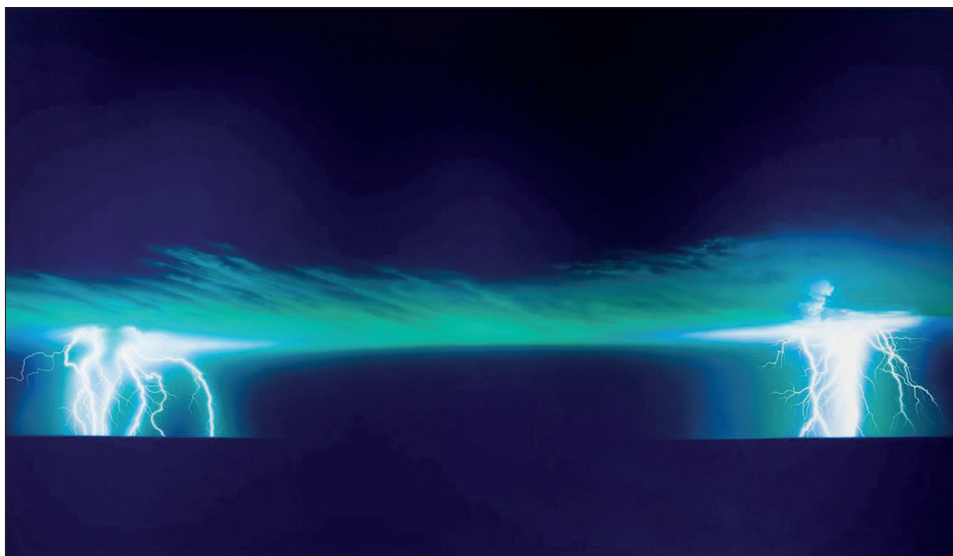
Do artystycznych strategii wykorzystywanych przez przedstawicieli The Pictures Generation należą przede wszystkim techniki zawłaszczania (*appropriation*), dokonujące odwrócenia znaczenia i nadające krytyczny wydźwięk dominującym w kulturze popularnej kodom i dyskursom bądź też poddające krytycznemu namysłowi status oryginału i kopii w sztuce. Artyści ci wykorzystywali gotowe wizerunki zapożyczone z mediów, reprodukowali prace innych twórców, posługiwali się cytatami i parafrazami. Ich twórczość powstawała w opozycji do modernistycznego paradygmatu autonomii sztuki i suwerenności poszczególnych jej dyscyplin (którego emanacją na przełomie lat 70. i 80. była estetyka neoekspresjonizmu)⁷, chętnie korzystając z technik dających szczególnie możliwości reprodukcji i powielania, takich jak fotografia, wideo i film.

⁵ „Pictures”, Artists Space, Nowy Jork, 24 września – 29 października 1977, kurator: Douglas Crimp. Zob. D. Crimp, *Pictures, „X-tra”*, jesień 2005, 8(1), s. 17 (tekst jest przedrukiem wstępu do katalogu wystawy).

⁶ „The Pictures Generation, 1974–1984”, Metropolitan Museum of Art, 21 kwietnia – 2 sierpnia 2009, kurator: Douglas Eklund.

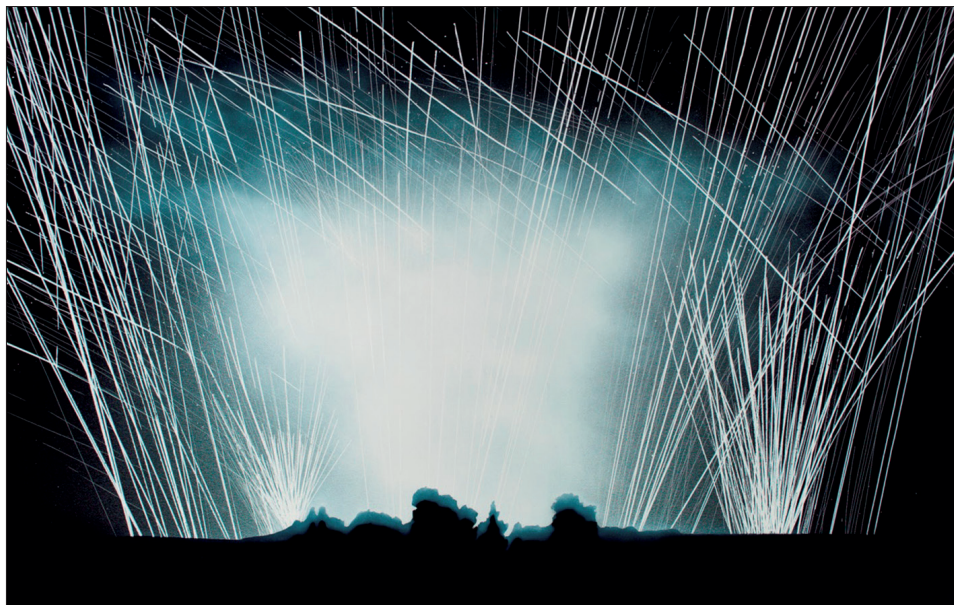
⁷ O neoekspresjonizmie jako chybionym projekcie reanimowania Benjaminowskiej aury dzieła sztuki wspominał autor wystawy „Pictures” – Douglas Crimp. W tekście *The Photographic Activity of Postmodernism* zwracał między innymi uwagę na wypowiedzi Barbary Rose, jednej z czołowych propagatorek neoekspresjonistycznego malarstwa amerykańskiego, autorki wystawy „American Painting: The Eighties” w Grey Art Gallery w Nowym Jorku w roku 1979. Crimp piętnował wyznawaną przez Rose wiarę w malarstwo jako sztukę transcendencji, łączącą indywidualną ekspresję z uniwersalizmem treści, uważając to za anachronizm i zarzucając krytycznie nierozumienie roli fotografii we współczesnej sztuce. D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” 1980, 15, s. 96. Zob. też: idem, *The End of Painting*, „October” 1981, 16, s. 69–76. Oba teksty znalazły się także w zbiorze esejów Crimpa *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, London 1993, s. 84–108 i 108–126.

Powstające w pierwszej połowie lat 80. malarskie dzieła Jacka Goldsteina i fotografie Olivera Wasowa wydają się zjawiskiem z jednej strony typowym dla The Pictures Generation, z drugiej zaś – zachowującym swoją odrębność. Na najbardziej podstawowym poziomie odbioru objawia się ona w systematyczności i cykliczności doboru tematów. Obrazy Jacka Goldsteina przedstawiają zjawiska atmosferyczne i geologiczne, takie jak gwałtowne wyładowania elektryczne (il. 1), widoki nocnego nieba i erupcje wulkanów, nocne panoramy miast, z których w kierunku nieba padają silne snopy światła (il. 2, 5), czy radioteleskopowe widoki galaktyk i odległych obiektów kosmicznych (il. 3, 4). Punktem wyjścia dla obrazów były wykorzystane przez Goldsteina zdjęcia wykonane przez obserwatoria astronomiczne lub reporterskie fotografie z okresu drugiej wojny światowej⁸. Prace zrealizowane są w oszczędnej kolorystyce, ograniczonej do zestawionych w silne kontrasty barw podstawowych.

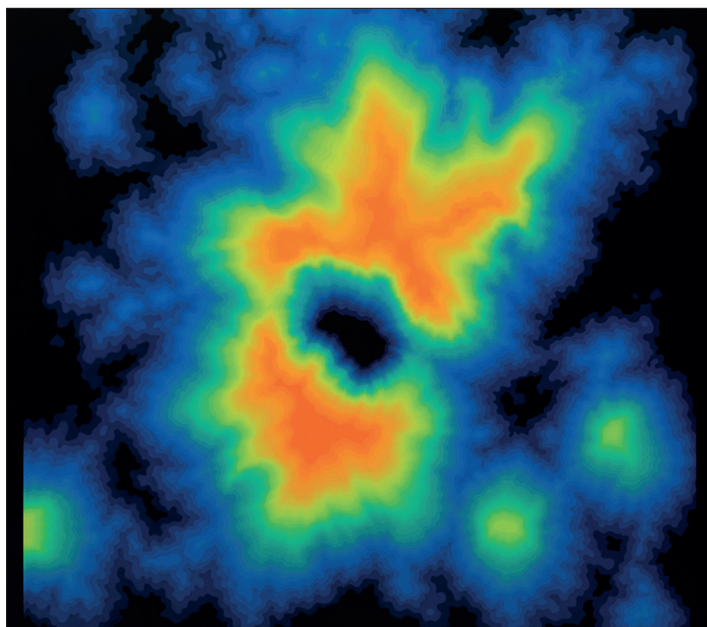


1. Jack Goldstein, *Untitled*, 1983, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein

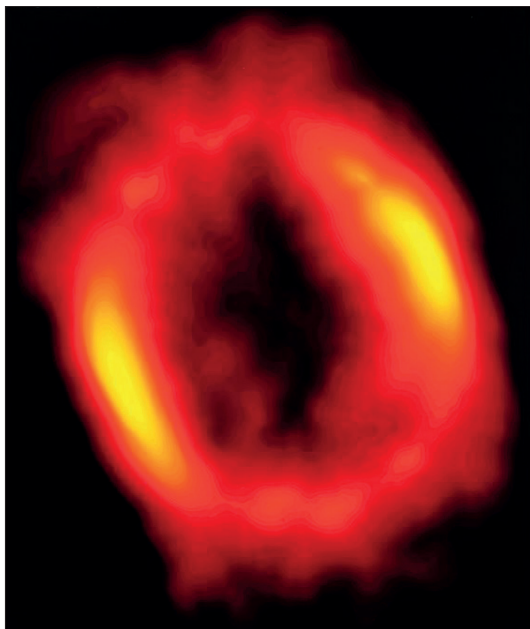
⁸ Część prac z cyklu Goldsteina powstała na podstawie zdjęć bombardowanych w czasie drugiej wojny światowej Drezna i Moskwy, w tym drugim wypadku autorstwa amerykańskiej fotoreporterki Margaret Bourke-White (il. 5). Zob. J.R. Wolin, *Jack Goldstein x 10.000*, „Time Out New York” [online], <<https://www.timeout.com/newyork/art/jack-goldstein-x-10-000>> [dostęp: 1 lutego 2017]. Artykuł dotyczy wystawy „Jack Goldstein x 10.000”, Jewish Museum, Nowy Jork, 10 maja – 29 września 2013, kurator: Philipp Kaiser.



2. Jack Goldstein, *Untitled*, 1981, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein



3. Jack Goldstein, *Untitled*, 1988, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein



4. Jack Goldstein, *Untitled*, 1988, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein



5. Jack Goldstein, *Untitled*, 1981, akryl na płótnie, dzięki uprzejmości The Estate of Jack Goldstein

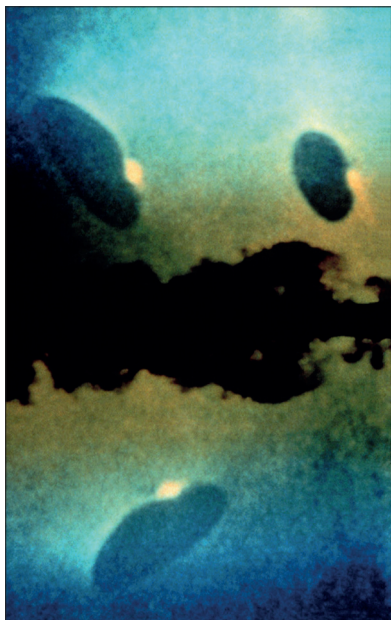
Ciemne lub całkiem czarne tła oraz pozbawiona efektów malarskich technika wykonania, przypominająca wielkoformatową, barwną fotografię, sprawiają, że wizualna atrakcyjność obrazów naznaczona jest także pewnym dystansem i chłodem. Prace Olivera Wasowa z cyklu *Hover* mogłyby w zasadzie uchodzić za kontynuację serii Goldsteina; prócz niezwykle – naturalnych bądź sztucznych – efektów świetlnych na tle nieba (il. 9, 10) przedstawiają także niezidentyfikowane obiekty latające, przemykające ponad krajobrazem lub zawieszone w przestrzeni, jakby w oczekiwaniu na lądowanie (il. 6, 7, 8). Wasow korzystał z gotowych fotografii; przekształcając je z zastosowaniem technik fotomontażu i ręcznego retuszu w studio oraz ograniczając, podobnie jak Goldstein, gamę kolorystyczną do kontrastowo zestawianych barw podstawowych, nadał scenom widmowy charakter.



6. Oliver Wasow, *Soft Landing*, 1986, cibachrome, dzięki uprzejmości artysty

W obu przypadkach nasuwa się skojarzenie z chłodną, zdystansowaną estetyzacją, jakiej Andy Warhol poddawał przekształcane w procesie serigrafii zdjęcia, gdzie pod barwnym, akrylowym „makijażem” kryje się – jak pisał Fredric Jameson – śmiertelne, czarno-białe podłoże fotograficznego negatywu⁹.

⁹ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011, s. 10.

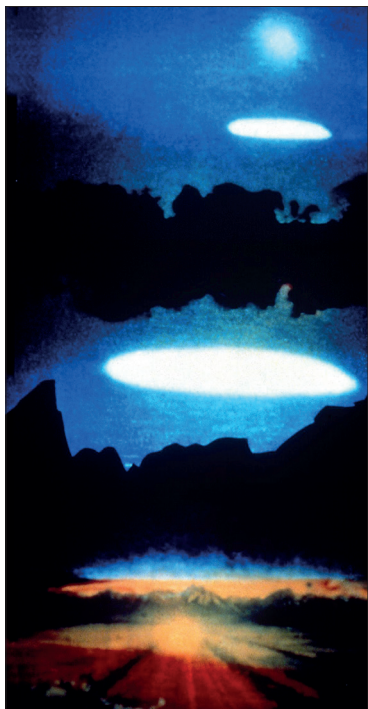


7. Oliver Wasow, *Three discs*, 1986, cibachrome, dzięki uprzejmości artysty

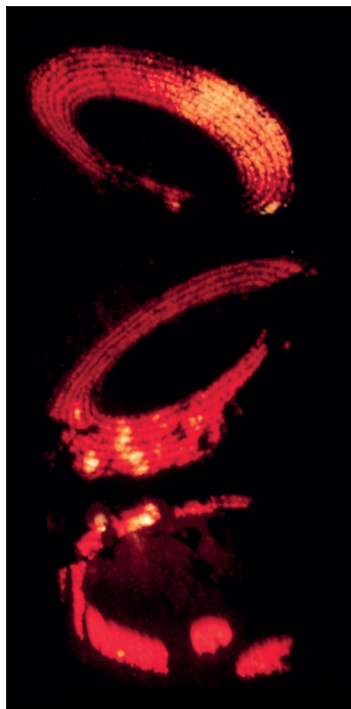
Tak właśnie prezentują się prace Goldsteina i Wasowa – zrodzone z krążących w ikonosferze wizerunków fotograficznych lub kadrów filmowych, zdradzają jednoczesną fascynację i neutralizujący dystans, podkreślony bezosobową techniką wykonania. W tym sensie wpisują się one, podobnie jak prace innych artystów The Pictures Generation stosujących strategię zawłaszczania, w pojawiający się w rozmaitych odniesieniach kryzys późnego kapitalizmu lat 80., którego początki Jameson lokował w przełomie lat 50. i 60. Kryzys ten lub poczucie końca ruchu modernizacyjnego, napędzającego minione stulecie, miał charakter zarówno ideologiczny, jak i estetyczny¹⁰, nadając kulturze tego okresu specyficzny rys ambiwalencji pomiędzy krytyką dominujących dyskursów i ideologii kapitalizmu a udziałem w niekończącym się cyklu komodyfikacji. Prace Goldsteina i Wasowa urzekają „lodowatą, rentgenowską elegancją”¹¹, operując wyestetyzowanymi wizjami katastrofy lub fantazji science fiction, za którymi kryje się zarówno oczarowanie, jak i lęk. W tym miejscu warto dodać, że Fredric Jameson

¹⁰ Ibidem, s. 1.

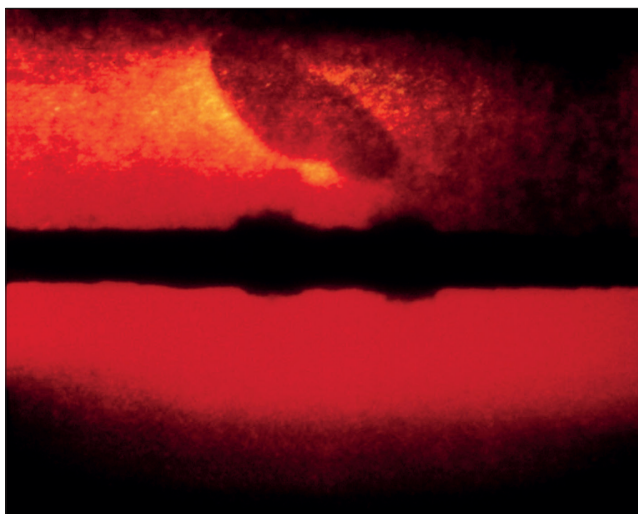
¹¹ Ta charakterystyka, zaczerpnięta z analizy pracy Andy’ego Warhola *Diamond Dust Shoes*, ilustrującej opisane przez Jamesona postmodernistyczne wyparcie afektu, wskazuje na kilka dalszych – jak pisze amerykański krytyk kultury i socjolog – przykładów odrzucenia modernistycznych paradygmatów: odrzucenie dialektycznego modelu istoty i pozoru (bądź też oryginału i kopii), rezygnacja z freudowskiego modelu utajonego i widocznego, odejście od egzystencjalnego modelu autentyczności i nieautentyczności (bądź też metafizyki wnętrza podmiotu poddanego przemocy czynników zewnętrznych) i wreszcie porzucenie semiotycznej opozycji między znaczącym a znaczoną, która zatraca się w grze tekstualnej. Zob. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa...*, s. 12.



8. Oliver Wasow, *Descending Lights*, 1985, cibachrome, dzięki uprzejmości artysty



9. Oliver Wasow, *Three Circles*, 1985, cibachrome, dzięki uprzejmości artysty



10. Oliver Wasow, *One Disc*, 1985, cibachrome, dzięki uprzejmości artysty

dostrzegł związki „utopijnych kręgosłupowych pejzaży” Wasowa z zaświadczeniem o społecznej i historycznej katastrofie prozą J.G. Ballarda¹². Na uwagę szczególnie zasługuje ironiczne spostrzeżenie, że utrzymane w „halucynacyjnych barwach” fotografie przypominają płomienne zachody słońca nad Santa Monica, które swój efektowny wygląd zawdzięczają ogromnemu stężeniu chemicznych zanieczyszczeń w powietrzu.

MEDIUM

Dynamika relacji między obrazami Jacka Goldsteina a fotografiami Olivera Wasowa ściśle związana jest ze sposobem, w jaki w ich estetycznej przestrzeni zachodzi wymiana między cechami oraz strategiami wizualnymi malarstwa i fotografii. Zrozumienie tych relacji wymaga dwóch rzeczy. Po pierwsze, nakreślenia roli, jaką we współczesnej kulturze pełni fotografia, po drugie zaś – zdefiniowania samego pojęcia medium.

Jak pisała Rosalind Krauss w eseju *Reinventing the Medium*¹³, przemysłnie dominującej roli fotografii we współczesnej kulturze wizualnej wymagało nie tyle uwzględnienia historii i tradycji dyscypliny, ile potraktowania jej jako obiektu namysłu teoretycznego, w którym specyfika medium traci na znaczeniu. Sięgając do eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* z roku 1936, Krauss dokonała zwrotu w przeszłość, aby prześledzić drogę do kluczowej pozycji fotografii w sztuce lat 60. Z jej punktu widzenia, obejmującego także wcześniejszą perspektywę Benjamina, zwrot z lat 60. był powtórzeniem konwergencji sztuki i fotografii, jaka nastąpiła w latach 20., na przykład w radzieckim fotomontażu, praktykach dadaistów czy sztuce surrealizmu¹⁴. Przywołując esej Benjamina, w którym fotografia jako obiekt teoretyczny zyskała siłę objaśnienia przyczyn transformacji następujących w sztuce w ogóle, nie tylko w obrębie własnej dyscypliny, wskazała na fundamentalną w tym kontekście kwestię: fotografia zarówno uczestniczyła w awangardowych przemianach sztuki, jak i je dokumentowała¹⁵. Znane słowa Benjamina, że „reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu

¹² Ibidem, s. 182.

¹³ R.E. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry”, zima 1999, 25(2), s. 289–305. Analizy Rosalind Krauss dotyczące kondycji medium we współczesnej sztuce referowała też Agnieszka Rejniak-Majewska: A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdowanie medium według Rosalind Krauss, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 42–52.

¹⁴ A także artystów związanych z takimi awangardowymi środowiskami, jak Bauhaus.

¹⁵ Krauss, *Reinventing the Medium*, s. 294.

staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczonego na możliwość reprodukcji¹⁶, badaczka podkreśliła uwagę, że fenomen reprodukcji stopniowo utożsamiał akt percepcji i artystycznej kreacji z gestem fotograficznego ujmowania świata w kadr (kadrowania rzeczywistości)¹⁷.

W zjawisko to wpisuje się włączenie fotografii reporterskiej i dokumentalnej w obszar zainteresowań sztuki awangardowej, co miało być także gestem wymierzonym przeciw fotografii artystycznej (utożsamianej ze światem artystycznego subiektywizmu), ale pomogło również odkryć inspiracje w tym, co dotąd uznawane było za „nieartystyczne”¹⁸. Kluczowe dla tej przemiany są więc praktyki artystyczne i założenia teoretyczne, zgodnie z którymi odrzucono podziały definiujące poszczególne dyscypliny jako odrębne i specyficzne, dążąc do traktowania sztuki w ujęciu generalnym. Znakomitym tego przykładem może być wydana w roku 1925 przez wydawnictwo Bauhausu książka László Moholy-Nagya *Malerei Fotografie Film*¹⁹. Znaczenie tej rozprawy, dotyczącej nowych możliwości ekspresji, jakich dostarcza obraz fotograficzny i kinowy, oraz ich relacji z malarstwem polega nie tylko na tym, że przyznała fotografii absolutny prymat wśród sztuk wizualnych. Równie ważny jest fakt, że w materiale ilustracyjnym zestawione zostały fotogramy Moholy-Nagya i innych autorów – anonimowe, dokumentalne zdjęcia przyrody i zjawisk atmosferycznych, kadry z filmów i reprodukcje abstrakcyjnych obrazów artysty. Czarno-biała technika reprodukcji stała się narzędziem, dzięki któremu zrealizował się zamysł autora, aby przedstawić poszczególne media w dynamicznej relacji wzajemnej wymiany wizualnych parametrów²⁰.

Powrót do awangardowej koncepcji zjednoczenia poszczególnych dyscyplin artystycznych nastąpił w sztuce lat 60. Jednym z pierwszych powojennych przykładów tego rodzaju koncepcji mogłaby być wczesna praca typu *combine* Roberta Rauschenberga *Rebus* z roku 1955. Dzieło to, łączące elementy malarstwa, rysunku, wyciętych i pokolorowanych fragmentów gazet oraz fotografii, jest nie tylko przykładem zacierania granic między mediami, ale dzięki zamaszystej, ekspresjonistycznej formule partii malarskich może stanowić też rodzaj pomostu pomiędzy praktykami artystycznymi eksponującymi medium w służbie artystycznego gestu (jak ekspresjonizm abstrak-

¹⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 74–75.

¹⁷ Krauss, *Reinventing the Medium*, s. 293.

¹⁸ Ibidem, s. 295.

¹⁹ L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, München 1925; korzystałem z angielskiego przekładu: *Painting Photography Film*, tłum. J. Seligman, London 1969.

²⁰ C. Armstrong, *Painting Photography Painting*, w: *Painting Beyond Itself. The Medium in Post-Medium Condition*, red. I. Graw, E. Lajer-Burcharth, Berlin 2016, s. 132–135.

cyjny) a sztuką definiującą medium na nowo²¹. Ów „przejściowy” status prac z serii *combines* mogłyby również potwierdzić słowa Piotra Piotrowskiego (odnoszące się wprawdzie do sukcesu Rauschenberga na Biennale w Wenecji w roku 1964), że w oczach Amerykanów „łączył [on] elitaryzm z modernizmem, wolność z powszedniością, ulicę z muzeum”, rezygnując w swoich odniesieniach do dadaistycznej klasyki z jej krytycznego charakteru na rzecz „optymistycznej afirmacji”²². Z naszego punktu widzenia ważniejsze wydaje się jednak to, że – jak pisała Carol Armstrong – *Rebus* wyznaczyło moment, w którym fotografia definitywnie wkroczyła w obszar malarstwa²³. Wagę tego przykładu potwierdza dalsza droga twórcza Rauschenberga, który przechodził stopniowo od form produkcji, czyli artystycznie przetworzonych obiektów (*combines*, *assemblages*), do stosowania technik reprodukcji (serigrafie czy serie tzw. *transfer drawings*). Z tego też powodu począwszy od lat 60. twórczość Rauschenberga coraz trudniej było nazwać malarstwem, wobec czego Douglas Crimp zaproponował jako bardziej adekwatne określenie „hybrydowa forma druku” (*hybrid form of printing*)²⁴.

Począwszy od lat 60. odchodzenie od specyfiki medium dokonywało się także w obszarach sztuki konceptualnej, minimalizmu i sztuki zawłaszczania. Zmiany te zbiegły się z rozwojem filozofii poststrukturalizmu, poddającego krytyce metafizyczną opozycję wnętrza i zewnętrznego kontekstu oraz estetycznej autonomii, arbitralnie wyznaczonej ramą dzieła sztuki. Przed wszystkim jednak następowały one pod znakiem absolutnej dominacji fotografii, która niejako ze swojej natury sprzeciwia się idei autonomii medium. Rosalind Krauss odnosi to spostrzeżenie do twórczości fotokonceptualistów, którzy eksponując zależność fotografii od uzupełniającego ją podpisu, demonstrowali jej niezgodny z zasadą czystości medium charakter²⁵. Praktyki fotokonceptualistów, a także analizowane przez Krauss prace Marcela Broodthaersa, Jamesa Colemana czy Williama Kentridge’a, obnażyły niedoskonałości właściwego modernizmowi redukcjonistycznego pojmowania medium, wskazując jednocześnie, że stawiają one także opór procesom kapitalistycz-

²¹ Dostrzegając modernistyczny rodowód *combines* Rauschenberga, Barbara Rose pisała, że „powiększyły [one] do skali amerykańskiej collage Merz Schwittersa [...] z szerokim gestem de Kooninga”. B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1991, s. 114.

²² P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 22–25.

²³ Armstrong, *Painting Photography Painting*, s. 130.

²⁴ D. Crimp, *On the Museum’s Ruins*, „October” 1980, 13, s. 56.

²⁵ Krauss odwołuje się m.in. do prac takich artystów, jak Dan Graham, Robert Smithson, Douglas Huebler, Bernd i Hilla Becher, Allan Sekula czy Victor Burgin. Krauss, *Reinventing the Medium*, s. 294–295.

nego przekształcania obrazu w towar. Dlatego Krauss zaproponowała przededefiniowanie kategorii specyfiki medium w „diferencyjną specyfikę” (*differential specificity*)²⁶. Odrzuca ona sprowadzanie medium do aspektu fizycznego i technologicznego (spopularyzowane przez szkołę Clementa Greenberga)²⁷, co jednak nie oznacza porzucenia tego pojęcia w ogóle. Zakłada raczej jego problematyzowanie, rozpatrywanie całej jego złożoności, zmienności i zdolności do różnicowania się (*self-differing*)²⁸. Tak pojmowane medium stanowi strukturę heterogeniczną, łączącą różne formy i przestrzenie ekspresji (np. sztukę wysoką z popularną lub fotografię i film z malarstwem).

Zestawienie twórczości Goldsteina i Wasowa wpisuje się w projekt „ocalenia” medium zaproponowany przez Krauss, ponieważ pozwala eksponować tę kategorię jako zdolną do różnicowania się dynamiczną i złożoną strukturę. Należy tu ponownie podkreślić właściwość polegającą na wzajemnych przesunięciach pomiędzy stosowanymi przez artystów mediami i przemieszczeniach w zakresie sposobów obrazowania między malarstwem i fotografią. O ile bowiem malarskie obrazy Jacka Goldsteina robią wszystko, by upodobnić się do (pozornie) „bezszwowej” natury fotografii, o tyle fotograficzne montaże Olivera Wasowa, imitując malarskie efekty, są jak gdyby wcieleniem piktorializmu w wydaniu Edwarda Steichena w epoce estetyki wideo i science fiction.

Goldstein, dążąc do maksymalnego odpersonalizowania stylistyki, zrzekł się wykonawstwa; jego prace, wytwarzane z użyciem aerografu i narzędzi do precyzyjnego wykreślenia linii, wykonali według jego projektów asystenci. Jeden z nich, znany amerykański malarz Ashley Bickerton, wspominał, że zgodnie z założeniami Goldsteina, obrazy powstawały poprzez stopniowe nanoszenie jasnej farby akrylowej na czarne podłoże płótna²⁹, co nasuwa kolejne

²⁶ Zob. R. Krauss, *„A Voyage on the North Sea”*. *Art in the Age of Post-medium Condition*, New York 2000, s. 56.

²⁷ Jak zauważyła Krauss, modernistyczne sprowadzenie medium do aspektu materialnego wytworzyło fikcję, która zjednoczyła wszystkie warstwy dzieła w doskonałą całość. Co więcej, doprowadziło to do paradoksu, w którym „wojownicza redukcyjność modernizmu” stworzyła pojęcie malarstwa tak wąskie, że w rezultacie przekształciło się ono w swoje przeciwieństwo. Modernizm, sprowadzając kategorię medium do esencji, którą była płaskość, w istocie, niejako wbrew własnym intencjom, doprowadził do utożsamienia sztuki z obiektem. Tak z perspektywy czasu daje się odczytać narracja, dzięki której triumfowało malarstwo monochromatyczne (czy też minimalizm w ogóle), sprowadzając dzieło do jego fizycznego, materialnego wymiaru. Powierzchnia i podłoże obrazu stały się doskonałą jednością, a medium zredukowano do podłoża. *Ibidem*, s. 9–10, 53.

²⁸ *Ibidem*, s. 44.

²⁹ A. Considine, *Over the Rainbow with Jack Goldstein*, „Art in America” [online], 20 listopada 2012, <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/jack-goldstein-adam-lindemann/>> [dostęp: 1 lutego 2017].

skojarzenie z procesem fotograficznym, gdzie z czerni negatywu wyłania się stopniowo światło obrazu. Z kolei Oliver Wasow w wywiadzie z fotografką Daną Hoey przyznał, że najbardziej interesuje go fotografia, która dzieli pewne cechy z malarstwem, powstająca przy użyciu narzędzi i efektów naśladowanych techniki malarskie. Paradoksalnie, uznając, że malarstwo wbrew wielu opiniom znajduje się w dobrej kondycji³⁰, rozumiał je (i traktował) jako rodzaj fotograficznej postprodukcji, wtórnie wygenerowanej malarskości.

Zabiegi Goldsteina i Wasowa podważają kategorię specyfiki medium, nie unieważniając jednak pojęcia medium jako takiego. Definiują je jako zjawisko dynamiczne i oscylujące pomiędzy różnymi poziomami doświadczenia. Wskazują na jego obecność zarówno w aspekcie czysto technicznym (co na przykład u Wasowa objawia się jako rodzaj nostalgii za malarską konwencją³¹), jak i w wymiarze wirtualnym (jako nawiązanie do technologii optycznych lub transmisji telewizyjnych, generujących określone obrazy). Ekspozują także medium jako określoną procedurę działania, podejmowania decyzji, które znajdują uzasadnienie w konceptualnym planie artysty. Wskazują wreszcie na medium jako przestrzeń, w której zachodzi projekcja obrazów przechowywanych w zasobie pamięci widza, stając się czymś w rodzaju odbicia jego niepokojów lub pragnień (fantazje na temat kosmicznych katastrof czy kontaktu z pozaziemską cywilizacją). Migoczący i niezdeterminowany charakter medium w swoim zawieszeniu pomiędzy materialnością i wirtualnością przypomina hologram, zjawisko jednoczesnej obecności i nieobecności oraz równoległego znajdowania się w różnych układach przestrzennych (właściwość hologramu podkreślał Douglas Crimp między innymi w opisach performance'ów Goldsteina, o których będzie mowa niżej)³².

OBRAZY PAMIĘCIOWE

Analogie między pracami obu amerykańskich artystów objawiają się także w ich potencjale semantycznym, który, jak sądzę (i chciałbym to przypuszczenie podkreślić), został świadomie ograniczony do niemal tautologicz-

³⁰ D. Hoey, *Interview with Oliver Wasow* [online], <<http://carlosmotta.com/artwurl/interviews/INT020.html>> [dostęp: 1 lutego 2017].

³¹ Nasuwa się tu analogia z opisywaną przez Krauss praktyką artystyczną Jeffa Walla, który w swoich wielkoformatowych fotografiach nawiązuje do malarskich wzorców romantyzmu i modernizmu. Należy jednak podkreślić, że Krauss – w odróżnieniu od innych interpretatorów twórczości Walla – w jego konkretnym przypadku widzi nie tyle próbę redefinicji medium i wyzyskania jego złożonego charakteru, ile jedynie częsty w sztuce lat 80. pastisz dawnej konwencji. Krauss, *Reinventing the Medium*, s. 297.

³² Crimp, *The Photographic Activity...*, s. 92–94.

nych relacji między znaczoną i znaczącą. Nieokreślony i wewnętrznie zróżnicowany status medium w tym zredukowaniu znaczenia do odległego echa bądź czegoś w rodzaju powidoku odgrywa zasadniczą rolę. Zagadnienie, które wyłania się w tym miejscu, dotyczy sposobu, w jaki prace Goldsteina i Wasowa wykorzystują mechanizm kojarzenia zapośredniczonych obrazów funkcjonujących w pamięci. Wymaga to odniesienia się do językoznawczej kategorii związków syntagmatycznych.

W tym kontekście trzeba podkreślić, że powstające w latach 80. obrazy Jacka Goldsteina stanowiły kontynuację działań podejmowanych przez niego we wcześniejszym etapie twórczości. Krótkie filmy zrealizowane na taśmie 16 mm, jak *The Knife, Shane* (1975), *The Jump* (1978), czy performance *Two Fencers* (po raz pierwszy zaprezentowany w roku 1976) łączy technika polegająca na wyizolowaniu obrazu z tła i usunięciu wszelkich elementów, nawiązujących do określonego kontekstu. Na przykład w trwającym dziewiętnaście sekund filmie *Jump* przedstawiony został skoczek dokonujący skoku z trampoliny do basenu. Obraz poddany obróbce metodą animacji rotoskopowej (polegającej na zamianie filmu aktorskiego w animowany, przez ręczne przerysowywanie kolejnych klatek)³³, ukazuje jednak tylko sylwetkę skaczącej postaci na jednorodnym czarnym tle. Figura skoczka połyskuje intensywną czerwoną poświatą, mieniając się gdzieś tam brokatowym blaskiem. Ta sama poświata obecna była w performance *Two Fencers*, w trakcie którego dwóch szermierzy, oświetlonych punktowo czerwonymi reflektorami, toczyło walkę na scenie oddalonej o kilkanaście metrów od widowni³⁴. Jak pisał Douglas Crimp, podstawowy efekt, w obu przypadkach uzyskany przez zastosowanie czerwonej poświaty i wtopienie postaci w ciemne tło, polegał na ustanowieniu dystansu między widzem a oglądanym wydarzeniem, co z kolei umożliwiło badanie warunków postrzegania i percepcyjnych przyzwyczajień. Stawką eksperymentów Goldsteina było ukazanie reprezentacji jako struktury znaczącej, lecz nie za sprawą związku ze swoim desygnatem, tylko dzięki ustanowieniu relacji z innymi reprezentacjami³⁵. Obraz, uwalniając się od skojarzenia z przedmiotem odniesienia, poszukuje jednocześnie związków z obrazami przechowywanymi w pamięci widza, które stopniowo go zastępują. W ten sposób dokonała się na przykład transformacja obrazu sportowców uprawiających szermierkę (wspomagana odpowiednią muzyką) w scenę

³³ Crimp, *Pictures*, s. 17.

³⁴ Należy dodać, że pokazowi towarzyszyła muzyka naśladująca ścieżki dźwiękowe do filmów płaszcza i szpady. Kiedy po pewnym czasie zainscenizowana została śmierć jednego z szermierzy, światła zgasły, lecz muzyka brzmiała nadal. Ibidem, s. 20.

³⁵ Ibidem, s. 17, 19.

walczących muszkieterów z filmu przygodowego. Jest to mechanizm, który Crimp porównał do językoznawczego rozróżnienia opisanego przez Ferdinanda de Saussure'a na związki pomiędzy elementami wypowiedzi, przyjmującymi charakter syntagmatyczny lub asocjacyjny³⁶. Związki syntagmatyczne polegają na następstwie sąsiadujących ze sobą elementów (wyrazów w zdaniu) w określonym, rzeczywistym szeregu, a wartość poszczególnych elementów wynika z różnicy pomiędzy elementami je poprzedzającymi lub po nich następującymi. Związki asocjacyjne nie mają charakteru liniowego następstwa, lecz polegają na mnemonicznych skojarzeniach z elementami nieobecnymi w szeregu. Mają one zatem zdolność łączenia elementów niewystępujących w jednej wypowiedzi, ograniczoną jedynie indywidualnymi predyspozycjami i kulturowym wtajemniczeniem³⁷. Taki właśnie charakter, według Crimpa, mają filmowe sekwencje Goldsteina, w których poszczególne obrazy – pozbawione czytelnych związków syntagmatycznych – dążą do łączenia się w mnemoniczne asocjacje³⁸.

Wydaje się, że tę charakterystykę można odnieść też do obrazów Goldsteina i fotografii Wasowa. Wprawdzie bezosobowa, zdystansowana formuła ukazywania zjawisk na jednorodnym ciemnym tle w pierwszym przypadku i powtarzalny zestaw zabiegów postprodukcyjnych w drugim czynią z nich spójne stylistycznie serie, lecz ich siła oddziaływania polega na pozostawianiu poszczególnych prac w ścisłej relacji z obrazami przechowywanymi w pamięci widza, będącymi na ogół efektem doświadczenia zapośredniczonego technologicznie (dzięki technologiom transmisji obrazu).

Prace Goldsteina przedstawiają zjawiska znane dzięki mniej lub bardziej zaawansowanej technologii (takiej jak fotografia czy radioastronomia)³⁹, automatycznie wiążąc się ze sobą jako obrazy nienależące do sfery osobistego doświadczenia i znane jedynie jako reprezentacja. Jednocześnie, niezależnie

³⁶ Ibidem, s. 20.

³⁷ Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1961, s. 131–134.

³⁸ Crimp, *Pictures*, s. 20.

³⁹ Jean-François Lyotard w eseju poświęconym francuskiemu malarzowi Jacques'owi Monory, po części również zainteresowanemu w swojej twórczości tematyką „astronomiczną”, dowodził, że wiedza osiągnana w imię współczesnego eksperymentowania nie należy do nas, lecz jest własnością nowych technologii. Tworząc kategorię „wzniosłej immanencji” (jej odpowiednikiem u Jamesona byłaby „technologiczna wzniosłość”), pytał: „Czyż jesteśmy w stanie doświadczyć pierścieni Saturna? Najbardziej odległej *novae*? Galaktyk oddalających się z pełną prędkością w przeciwną stronę wszechświata?” J.-F. Lyotard, *The Assassination of Experience by Painting – Monory / L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory*, red. S. Wilson, London 1998, s. 226.

od tego, że prezentują zjawiska tak różnorodne, jak zarejestrowane przez radioteleskop kosmiczne eksplozje, nocna panorama miasta rozświetlonego intensywnymi rozbłyskami, gwałtowne wyładowania elektryczne czy wizerunek wybuchającego wulkanu, mają cechę wspólną, którą jest zatrzymana w kadrze gwałtowność i intensywność wydarzenia⁴⁰. Buduje to subtelny semantyczny relację między tym, co kojarzone z technologią, a przecuciem katastrofy. Co jednak ważne, relacja ta pozbawiona jest dosłowności. Nie jest to *znaczenie* obrazu, lecz dyskretne, milczące przecucie, któremu towarzyszy świadomość przestrzennego dystansu wobec obserwowanych zjawisk. Podobny proces zachodzi w fotografiach Wasowa, prezentujących wizje science fiction znane z kina i telewizji. Ich oddziaływanie opiera się na skojarzeniu obrazu z technologią przeznaczoną do produkcji fikcji, która ostatecznie rości sobie prawo do prawdy. Prace te pozostawiają widza w stanie biernego oczekiwania na coś, co rzekomo nastąpi, choć nie jest to przecucie odległej katastrofy, jak w przypadku obrazów Goldsteina. Chodzi tu raczej o świadomość nieuchronności tego, co ukazane, a także o podobne do wywoływanego przez transmisję obrazu telewizyjnego wrażenie jednoczesnej ekscytacji i melancholii. Prace Wasowa nie znaczą nic ponad to, choć należałoby powiedzieć, że nie znaczą *prawie nic*, zaledwie muskając znaczenie po powierzchni.

WZNIOSŁY SPEKTAKL

Widowiskowość prac Goldsteina, ale także Roberta Longo czy Troya Brauntucha, Hal Foster traktował jako zjawisko typowe dla późnego kapitalizmu, transformującego przedmioty, zdarzenia i ludzi w obrazy gotowe do konsumpcji⁴¹. W książce *Recordings. Art, Spectacle and Cultural Politics*, konfrontując słynne spostrzeżenia Guy Deborda⁴² z malarstwem i performance'ami

⁴⁰ Co ciekawe, jednocześnie uderza ich niezwykła, oparta na symetrii statyka. Dotyczy to zwłaszcza malarskich symulacji widoków z radioteleskopu.

⁴¹ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 115.

⁴² Debord pisał między innymi: „Spektakl jako nieodzowne upiększenie produkowanych towarów, jako ogólna wykładnia racjonalności systemu i jako nowoczesny sektor gospodarczy, który bezpośrednio wytwarza coraz większą liczbę obrazów-przedmiotów – to czółowy produkt obecnego społeczeństwa”. Spektakl opiera się więc na właściwej kapitalizmowi fetyszyzacji rzeczy i ich zamiany w towar, ale jednocześnie, „spektakl to k a p i t a ł, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem”. „Jego zadanie, zauważył też Debord, polega na u k a z y w a n i u, za pomocą rozmaitych specjalistycznych zapośredniczeń, świata niedającego się już uchwycić bezpośrednio – przyznaje [...] pierwszeństwo zmysłowi wzroku” (Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 37, 38, 44). O tym,

Roberta Longo z przełomu lat 70. i 80., krytyk zwrócił uwagę, że prace te demonstrowały zasadę działania spektaklu: nie są one reprezentacją, działającą dzięki wierze w realizm, lecz opierają się na naszej fascynacji tym, co hiperrealne; są „perfekcyjnymi” obrazami, które sprawiają, że ulegamy złudzeniu i całkowicie się mu poddajemy⁴³. Obrazy te porzuciły tradycyjną referencyjność na rzecz symulacji, ponieważ tylko w taki sposób są w stanie zobrazować przepełnioną schizofreniczną mieszaniną niepokoju i euforii współczesną rzeczywistość. Symulacja, jak pisał Foster, przeciwstawia się reprezentacji, o ile bowiem podstawową zasadą reprezentacji jest ekwiwalencja między znakami i realnością, o tyle w symulacji znaki wyprzedzają realność, nie odnosząc się do niej, lecz poddając ją jedynie zabiegom estetyzacji⁴⁴. Podporządkowujemy się logice spektaklu, właśnie wobec owej utraty realności, bądź – jak pisał Jean Baudrillard – utraty przedmiotów odniesienia, ale także dlatego, że spektakl dostarcza fetyszystycznych obrazów, które utracie zaprzeczają lub też ją rekompensują⁴⁵.

Zjawisko to prezentuje się jeszcze dobitniej w kontekście rozwoju technologii transmisji obrazu, w który wpisują się przedstawienia Jacka Goldsteina i Olivera Wasowa. Powstały one bowiem w czasie, gdy swoją dominującą pozycję w kulturze lat 80. ugruntowała telewizja, a komputery rozpoczynały swój marsz do dzisiejszej hegemonii. Jak pisał Jameson, urządzenia te stawiały całkiem nowe wymagania estetyczne, tworząc nie tyle „mimetyczną idolatrię”, ile narracje opowiadające o procesach reprodukcji, „wypełnione kamerami filmowymi, odtwarzaczami wideo, magnetofonami, słowem: technologią produkcji symulakrum”⁴⁶. Tak też – jako reprezentacje wywodzące się z estetyki telewizji – jawią się przesycone niepokojącymi, fosforyzującymi barwami fotografie Olivera Wasowa z cyklu *Hover*. „Telewizyjna” proveniencja fotografii wiąże się nie tylko z tematyką inspirowaną programami, serialami i filmami science fiction, ale również, a może przede wszystkim, z reprodukowaniem efektów niedoskonałości obrazu telewizyjnego – jak szum, silny kontrast czy ograniczony zakres przejść tonalnych. Efekty te są pozbawiony odniesienia znakami, stanowiącymi element estetyzacji obrazu, choć war-

że sztuka stała się obszarem reprodukcji spektakularnych efektów, obrazów i znaków, Foster pisał w odniesieniu do twórczości tamtej dekady, Fredric Jameson natomiast nadał temu zjawisku charakter uniwersalnej zasady postmodernizmu (Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa...*, s. 35–36 i inne).

⁴³ H. Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, 1985, s. 83. Zob. też: Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*

⁴⁴ Ibidem, s. 90.

⁴⁵ Foster, *Recodings. Art, Spectacle...*, s. 83.

⁴⁶ Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa...*, s. 36.

to dodać, że pełnią też rolę ideologiczną, uwiarygodniając przekaz oparty na spekulacjach, przypuszczeniach i fantastycznych hipotezach (opierają się na sugestii, że wydarzenie miało niespodziewany i krótkotrwały charakter, dlatego obraz jest niewyraźny)⁴⁷. Niezależnie od tego, prace Wasowa (a po części także Goldsteina), jako „perfekcyjne” i hiperrealne obrazy wpisują się w zapoczątkowany przez telewizję lat 80. nowy etap kapitalistycznego procesu akumulacji dóbr, w którym zdematerializowane towary sprowadzone zostały do strumienia znaków. O ile bowiem wcześniej telewizja rozumiana była jako odrębne, specyficzne medium, wytwarzające oparte na reprezentacji określone pole semantyczne, o tyle w latach 80. stała się jedynie systemem dystrybucji danych – wizualnych i narracyjnych jednostek, zestawianych w dowolne sekwencje, tworzące abstrakcyjny przepływ obrazów pozbawionych znaczenia, w których nie obowiązują mechanizmy społecznej racjonalizacji⁴⁸. Stanowiące dopełnienie tej diagnozy słowa Jeana Baudrillarda, że „telewizja jest wizualnym przekazem z innego świata, nieadresowanym w gruncie rzeczy do nikogo, złożonym z uwalnianych beznamiętnie obrazków, obojętnym na zawarte w nich przesłanie”⁴⁹, mogłoby zatem odnosić się także do prac Wasowa.

Interpretacja ta, przedstawiając prace Goldsteina i Wasowa jedynie w kategoriach kompulsywnego mechanizmu produkowania symulaków, nie tylko stawia pod znakiem zapytania ich krytyczny potencjał, ale zdecydowanie

⁴⁷ Zakłócenia obrazu mogą też potęgować szokujący wymiar przedstawienia. Jak zauważył Hal Foster, powielane w sitodrukach Warhola z serii *Death in America* skazy fotografii, na podstawie których powstały (przesunięcia, rozmazania, wybielenia, naddarcia, wyblaknięcia), stanowią *punctum* (umiejscowione nie w temacie, lecz przybierające właśnie postać zakłóceń); są „wizualnymi ekwiwalentami naszych przegapionych spotkań z Realnym”. Foster, *Powrót Realnego*, s. 162.

⁴⁸ J. Crary, *Eclipse of the Spectacle*, w: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, red. B. Wallis, New York, Boston 1985, s. 284–289, 291. Jako wczesny przejaw tego zjawiska autor wskazuje też na książkę wspomnianego J.G. Ballarda, *The Atrocity Exhibition* z roku 1969, stanowiącą zbiór luźno powiązanych ze sobą nowel, opisujących doświadczenie życia w nowoczesnym mieście, którym czytelność odbiera nadmiar detali i wątków oraz brak narracyjnej struktury. Książka jest literackim odpowiednikiem dokonanej przez telewizję w latach 80. „anihilacji pola semantycznego” (s. 291–292).

⁴⁹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2011, s. 62. Spojrzenie Baudrillarda pokrywa się z kolei z rozpatrywaniem telewizji jako heterotopii, w odwołaniu do terminu wprowadzonego przez Michela Foucaulta, oznaczającego inne, alternatywne miejsce, rodzaj „efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”. Charakterystyczne dla heterotopii jest połączenie miejsc, zjawisk i porządków czasowych wzajemnie sobie obcych. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2015, 6, s. 117–125.

mu przeczy. Ostatecznie, jak pisał Hal Foster, estetyka reprezentowana między innymi przez obrazy Goldsteina okazała się niezdolna bądź niechętna rzuceniu wyzwania konsumpcyjnemu uprzedmiotowieniu i zamieniła się w „mieszankę politycznej rezygnacji i fetyszystycznej fascynacji”⁵⁰.

Tymczasem warto przyjrzeć się pewnemu aspektowi spektaklu, właściwemu wielu przykładom sztuki lat 80., jakim jest wzniosłość, na który zwraca uwagę także Foster w *Recodings*. Naświetlenie tego wątku nie łagodzi wprawdzie nieprzychylną ocenę wystawioną przez krytyka „widowskiej” i „fetyszystycznej” sztuce lat 80., ale daje szansę przedstawienia prac Goldsteina i Wasowa w nieco bardziej złożonym i rozproszonym świetle, gdzie kwestie produkcji symulaków okażą się czymś więcej niż tylko pustym gestem. Wzniosły spektakl wykorzystuje mechanizmy rozpoznane przez psychoanalizę, według których utrata realności (lub też przedmiotów odniesienia), jakiej doświadczamy we współczesnej kulturze, domaga się rekompensaty, substytutu, który złagodzi owo traumatyczne doświadczenie. W ten sposób tworzymy fetysz, na ogół pochodzący z ostatniego okresu poprzedzającego stratę⁵¹. Tym okresem – jak zauważył Foster, przywołując słowa Baudrillarda – może być faszyzm, który wobec jednowymiarowości współczesnej kultury podejmował fanatyczne wysiłki reanimacji „reprezentacji atawistycznych”, ucieleśniających realność, jak natura, mit, rasa, imperium⁵². Amerykański krytyk, odnosząc się do cyklu performance’ów Roberta Longo z przełomu lat 70. i 80., stwierdził, że artyści sięgają po tego typu „autorytarną” estetykę, ponieważ ona właśnie ilustruje fundamentalne zasady współczesnego spektaklu, pozwalając dostrzec zarówno właściwy mu wysiłek przywrócenia realności, jak i sposoby manipulowania odczuciem jej utraty⁵³. W multimedialnym performance *Sound Distance of a Good Man* z roku 1977 Longo śledził nasze próby kompensacji straty, odbywające się z pomocą archaicznych obrazów i form. Sprowadzając składające się na dzieło elementy tańca, muzyki, śpiewu operowego, rzeźby i filmu do zestawu efektów, noszących znamię nieustającej kulminacji (np. dramatyczne oświetlenie i wzniosłe pozy skontrastowane z agresywnym, wojowniczym rytmem), pozbawił je także narracyjnej bazy. W ten sposób – jak pisał Foster – wykreowane zostało jednoczesne poczucie aliena-

⁵⁰ Foster, *Powrót Realnego...*, s. 115.

⁵¹ Foster, *Recodings. Art, Spectacle...*, s. 79. Zob. też J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 58–59.

⁵² Foster, *Recodings. Art, Spectacle...*, s. 80. Pierwszych uwag na temat estetyzacji rzeczywistości (np. wojny) w faszyzmie należy szukać oczywiście u Waltera Benjamina. Zob. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, s. 93–95.

⁵³ Foster, *Recodings. Art, Spectacle...*, s. 81.

cji i fascynacji, co stanowi istotę działania spektaklu⁵⁴. Performance Longo, redukując obraz do spektakularnych efektów pozbawionych swojego źródła, ustawia odbiorcę w pasywnej pozycji marzyciela, widza wzniesłego widowiska i konsumenta zarazem⁵⁵. Wydaje się, że w tych manipulacjach tkwi istota krytycznego zamysłu Longo. Jego performance, operując wzniosłymi obrazami, odwołują się do strachu widzów przed nieobecnością władzy i jej autorytetu. Tym samym demonstrują mechanizm przejścia przez spektakl kontroli nad widzami, polegający na rozpoznaniu ich pragnień oraz taktyce, która zakłada romantyczne uwiedzenie przy jednoczesnym autorytarnym przymusie uległości⁵⁶.

Lektura wspomnień Lorne Lanninga⁵⁷ – byłego asystenta Jacka Goldsteina, należącego do zespołu wykonawców jego obrazów z lat 80. – dostarcza wielu argumentów wskazujących, że jego fascynacje kierowały się w stronę autorytarnej władzy spektaklu, ogniskując się wokół wzniosłości, doskonałości i dostojności. Lanning wspominał między innymi, że Goldstein, chcąc pokazywać rzeczy, których nie jesteśmy w stanie zobaczyć gołym okiem, pragnął zarazem wnieść swoje obrazy do poziomu technicznej perfekcji, niemożliwej do osiągnięcia przez człowieka. Ambicje Goldsteina prezentują się w szczególności w kontekście uwagi Lanninga, że był on zafascynowany ideą monolitu z filmu *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka⁵⁸ – wykonanego przez pozaziemską inteligencję czarnego prostopadłościanu, będącego źródłem wszelkiej wiedzy i kontrolującego los ziemskiej cywilizacji. Monolit charakteryzował się idealną strukturą, pozbawioną jakichkolwiek śladów wykonania, znajdującą się zarówno poza możliwościami ludzkiego rzemiosła, jak i sił natury.

Obrazy Goldsteina, zwłaszcza te, które przedstawiają zjawiska kosmiczne, reprezentują tę samą, milczącą wzniosłość monolitu, jednoczącego pojęcia władzy i wiedzy, znajdującego się poza kategoriami kultury i natury. Wzniosłość ta przejawia się w spektakularnych efektach, uwodzicielskich dzięki rozpoznaniu naszego pragnienia porządku i symetrii, stworzyła ją zaś ściśle przestrzegana precyzja wykonania. W tym sensie obrazy te działają podobnie jak analizowane przez Hala Fostera prace Roberta Longo – obnażając mechanizm przejmowania przez spektakl kontroli nad widzami bądź też wskazując nasze, czułe na uwodzicielską siłę widowiska, punkty (tak też można inter-

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, s. 82.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ M. Connor, *Jack Goldstein, Glitch Artist? An Interview with Lorne Lanning*, „Rhizome” [online], 21 maja 2013, <<http://rhizome.org/editorial/2013/may/21/jack-goldstein-glitch-artist/>> [dostęp: 5 maja 2017].

⁵⁸ Ibidem.

pretować prace Olivera Wasowa, odwołujące się do fantazji na temat spotkania z przybywającą z kosmosu siłą, dysponującą wzniosłą technologią i podporządkowującą sobie nasz świat).

Jednak autorytarna siła perfekcyjnego wizerunku – symetrycznego, statycznego, monumentalnego i pozbawionego śladów wykonania – obnaża nie tylko potrzebę widza, by być uwiedzionym i podporządkowanym w ramach spektaklu. Goldstein, który w swoich obrazach zaadaptował surowość i rygory konceptualizmu, siłę porządku przeciwstawiał chaosowi dominującego w sztuce lat 80. neoekspresjonizmu. Jak wspomina Lanning, celem, który wyznaczył sobie artysta, była ucieczka od „malarstwa typu Cro-Magnon”, jak nazywał surowy ekspresjonizm Juliana Schnabla czy stłoczone figuracje Davida Salle’a⁵⁹. W tym świetle autorytarna wzniosłość, wyrażająca się przez rygor i dyscyplinę, skierowana została wprost przeciwko tendencjom artystycznym opierającym się na spontaniczności, przypadkowości i subiektywizmie.

Nawet jeśli powyższe uwagi pozwalają ocalić krytyczny potencjał spektakularnych reprezentacji Goldsteina i Wasowa, to warto podkreślić, że nie wyklucza to ich komercyjnego sukcesu. O ile bowiem spostrzeżenia Davida Salle’a zawarte w eseju poświęconym postaci Goldsteina, że sprowadził on formalny rygor swoich obrazów do poziomu efektownego stylu, wydają się zbyt powierzchowne, o tyle znamienne jest, że w ostatnich latach (zwłaszcza po prezentującej całość jego dorobku artystycznego wystawie „Jack Goldstein x 10 000” w nowojorskim Jewish Museum w roku 2013) zostały ponownie odkryte jako *chic décor*⁶⁰.

Na zakończenie należy jednak podkreślić, że obrona krytycznego charakteru prac Goldsteina i Wasowa możliwa jest tylko w przestrzeni wymiany, w której między obrazami i fotografiami, a także w obrębie ich własnej struktury, zachodzi proces różnicującego przenikania się mediów. W przestrzeni, w której współobecne są różne wcielenia i formy obecności medium, a fotografia i malarstwo wymieniają się sposobami ekspresji i technikami obrazowania, ujawniają się wielopoziomowe relacje prac amerykańskich artystów z różnymi innymi formami reprezentacji. Odwołując się do obrazów wirtualnych, wygenerowanych przez urządzenia optyczne lub techniki transmisji telewizyjnej, artyści ci unikali związków z modernistyczną ikonografią, ponieważ istotą ich projektu jest podejmowanie kwestii referencji, czyli badanie obrazu jako takiego, oczyszczonego zarówno z modernistycznej tradycji, jak i z treściowych związków. W przestrzeni medialnej wymiany dokonuje się

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ D. Salle, *How to See. Looking, Talking, and Thinking about Art*, New York, London 2016, s. 154–155.

zatem istotna zmiana w definiowaniu reprezentacji. Jak pisał Douglas Crimp, reprezentacja nadal pozostaje nieodzownym elementem naszej zdolności pojmowania świata, lecz już nie – jak w sztuce modernistycznej – dzięki temu, do czego się odnosi (w przypadku prac Goldsteina i Wasowa przedmiot odniesienia znajduje się poza możliwościami naszego bezpośredniego doświadczenia lub nie istnieje), a dzięki nawiązaniu relacji z innymi reprezentacjami⁶¹, na przykład obrazami zapośredniczonymi lub pamięciowymi. Niepewny i zróżnicowany charakter medium, objawiający się w sposobie realizacji obrazów i fotografii, prowokuje więc pytania o ontologiczny status reprezentacji, zawieszony pomiędzy materialnością i wirtualnością, obecnością i nieobecnością, bliskością i dystansem. Tymczasem sprowadzenie ich jedynie do atrakcyjnego, dekoracyjnego towaru jest w istocie powrotem do modernistycznego redukcjonizmu, w świetle którego tracą one na krytycznej wymowie, choć oczywiście mogą zyskać na wartości rynkowej, stając się *chic décor*. Taka perspektywa równoznaczna jest ze zniesieniem wielowymiarowości całego projektu; usuwa z pola widzenia szereg kontekstów, sprawiając, że nikną one pod powierzchnią estetycznego powabu.

Oczywiście przykłady Goldsteina i Wasowa nie są odosobnionymi przypadkami ambiwalencji pomiędzy krytycznym potencjałem a towarowym obliczem sztuki końca XX wieku. Hal Foster w tym kontekście analizował między innymi niejasny status geometrycznej neoawangardy (tzw. neo-geo) „podejmującej temat percepcji” i sprowadzającej jednocześnie abstrakcję do dizajnu czy dzieła Jeffa Koonsa i Haima Steinbacha, eksponujące konsumpcyjną wartość sztuki, czyniąc z niej luksusowy towar⁶². O tym, że granica między krytyką a współudziałem jest płynna i podlega niepostrzeżonym przemieszczeniom, w ciekawy sposób świadczą słowa artysty i krytyka sztuki Thomasa Lawsons, odnoszące się zresztą do malarstwa Davida Salle’a. Praktykę korzystania przez malarza z niezliczonych cytatów i parafraz z rozma-

⁶¹ Crimp, *Pictures*, s. 19.

⁶² Kulturowe źródła ambiwalencji między postawą krytyczną a współudziałem Foster znajduje w wieku XIX, powołując się na opisy francuskiej bohemy w epoce II Republiki w *18 brumaire’a Ludwika Bonapartego* Karola Marksa czy wizerunek Charlesa Baudelaire’a jako „tajnego agenta własnej klasy”, który wyłania się z lektury eseju *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* Waltera Benjamina. Odwołuje się także do stworzonej przez niemieckiego filozofa Petera Sloterdijka kategorii cynicznego rozumu, opisującej charakter współczesnej kultury. W *Krytyce cynicznego rozumu* Sloterdijk definiuje ją jako dwuznaczną postawę, polegającą na świadomości fałszywych treści stojących za ideologią, przy jednoczesnej ich biernej akceptacji, nazywając ją „oświeconą fałszywą świadomością”. Zob. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 139–151; P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 20–24 i inne.

tych mediów Lawson nazwał strategią infiltracji i sabotażu. Wskazał jednak, że strategia ta jest obarczona ryzykiem, przypominającym sytuację uwodziciela, który pierwotnie miał tylko uwieść swoją ofiarę, a ostatecznie się w niej zakochał⁶³.

Filip Pręgowski

Wydział Sztuk Pięknych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

IN SPACE OF EXCHANGE.

JACK GOLDSTEIN'S PAINTINGS AND OLIVER WASOW'S PHOTOS

Summary

The paper, focused on the works of two American artists of the 1980s, Jack Goldstein and Oliver Wasow, is an attempt to consider the process of crossing boundaries between two different kinds of art. That phenomenon was a characteristic feature of the late twentieth-century art, including also The Pictures Generation to which both artists actually belonged. Both Goldstein, in his paintings from the 1980s, and Wasow, in his photos from the same period, used mediated images and simulated the effects achieved by the advanced technology of nature watching and picture transmission. In consequence, among several features common to the works under scrutiny, one realizes in the first place a significant change in the defining of the medium understood not just as a material and technological aspect of the work, but as a dynamic and complex structure connecting different forms and spaces of artistic expression with the spectator's experience. Challenging the autonomy of art and the separate identities of its kinds, rooted in the historical avant-garde, leads to a revision of the modernist idea of the medium, as well as to reconsidering the ways in which its changing status influences the semantic potential of paintings and photos. Moreover, the spectacular paintings of Goldstein and photos by Wasow, made and taken in relation to the rapidly changing technology of image transmission, provokes questions about their critical potential: do they denounce the spectacle-making techniques or, as fetishized merchandise, do they just take part in it? The frame of reference are analyses conducted by American critics and art historians who redefined the concept of the medium in contemporary artistic practices, examined the role of photography, and considered the subjection of the late twentieth-century art to the logic of spectacle, such as Rosalind Krauss, Douglas Crimp, and Hal Foster.

Keywords:

Goldstein Jack (1945–2003), Wasow Oliver (1960–), painting, photography, medium, mediated image, memory image, simulation, spectacle

⁶³ T. Lawson, *Last Exit: Painting, w: Painting. Documents of Contemporary Art*, s. 33.

WITOLD KANICKI

BLACKFACED WHITE: RASOWE PRZYPADKI NEGATYWU

Specyfika fotografii skłania do używania w jej badaniach kontrastujących metodologii, a także formułowania opinii zajmujących jedną z przeciwstawnych pozycji w dwubiegunowym systemie wartości, pojęć i zjawisk. Wszak z jednej strony jej dzieje można omawiać z perspektywy historyczno-artystycznej, biorącej pod uwagę głównie zdjęcia równoległe wobec panujących w danym momencie tendencji estetycznych; z drugiej strony natomiast coraz większego znaczenia w ostatnim czasie nabierają wernakularne praktyki, wymykające się głównym kierunkom w sztuce. Fotografie bywają również dyskutowane z uwzględnieniem osobistego stosunku do ich zawartości, ale i w oderwaniu od niego – jako funkcjonujące publicznie obrazy niezależne od prywatnych interpretacji. Podobnych polaryzacji dopatrywano się zresztą w esencjonalnych właściwościach medium. Nie bez przyczyny Vilém Flusser w jednym ze swoich esejów odnalazł analogię logiczną do fotografii w teoriach poprzedzających jej wynalezienie, a mianowicie w „przedfotograficznych manicheizmach”¹. Zgodnie z wykładnią tego badacza wyobrażenie świata, opierające się na polaryzacji prawdy i fałszu czy też dobra i zła, rządzi się podobnymi prawami co czarno-białe fotografie, które to „są tego samego rodzaju manicheizmem, tylko wyabstrahowanym z aparatów fotograficznych”². W istocie w tekstach różnych autorów fotografia sytuuje się na styku potwierdzenia i zaprzeczenia, prawdy i fałszu, oryginału i kopii, obiektywizmu i subiektywizmu, amatorskości i profesjonalizmu, płaskości i przezroczystości obrazu, indeksu i ikony, a nawet życia i śmierci. Technologiczne uwarunkowania medium wzmacniają tego rodzaju dychotomie. Właśnie z tego powodu Flusser zwrócił uwagę na dominującą w dziejach fotografii „czarno-białość” zdjęć, która zamienia je w obrazy teorii. Innym technologicznym czynnikiem, wpływającym na dychotomiczność medium, jest fotograficzny proces, zdeterminowany w historii przez dwie przeciwstawne fotograficzne formy – negatyw

¹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 43–45.

² Ibidem.

i pozytyw. O ile negatyw zdaje się być obrazem oryginalnym, nieczytelnym, ciemnym, nierzadko konotującym negatywne skojarzenia, o tyle pozytyw postrzegany bywa przez pryzmat przeciwnych pojęć.

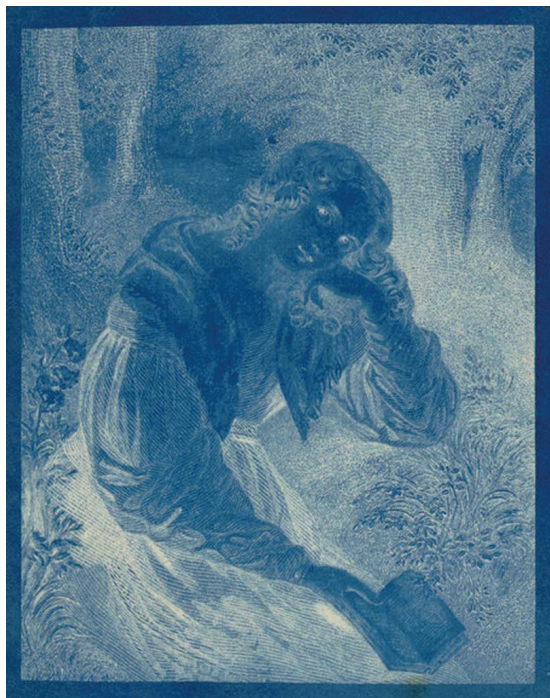
Uwzględniając technologiczną i kulturową historię medium, niniejszy tekst podejmuje próbę zderzenia fotograficznej polaryzacji pozytywu i negatywu z inną ważną dla współczesności dychotomią. Chodzi tutaj mianowicie o polaryzację rasową, zakładającą przeciwieństwo rasy białej wobec innych. Fotografia bywała często narzędziem kontroli oraz podszytych ideologią badań ras innych niż biała. Uwzględniając rasowe uwikłanie medium, można byłoby stwierdzić, że negatyw stanowiący obraz przeciwny wobec powszechnie akceptowanych norm, wzorców i konwencji w kulturze Zachodu, odpowiada właśnie innym niż biała rasom.

Problem związku technologii i rasizmu stał się przedmiotem zainteresowania Tanyi Sheehan, która rozpoczęła swój artykuł na temat relacji fotografii z satyrycznymi i karykaturalnymi wyobrażeniami rasy od przytoczenia wypowiedzi jednego z pionierów nowo odkrytego medium – Sir Johna Herschela. Negatyw w jego opinii ogłoszonej w roku 1839, a zatem w pierwszych miesiącach istnienia medium w powszechnej świadomości – powodować miał „dziwny efekt”, za sprawą którego „białe kobiety zostają przemienione w Murzynki”³ (il. 1). Wynika z tego, że konsekwencje odwrócenia walorów światłocieniowych widoczne być mogą nie tylko na płaszczyźnie formalnej, lecz dotyczą również symboli i pojęć podlegających przebiegunowaniu wraz ze zmianą tonalności danego zdjęcia. Skoro – jak podkreślali niektórzy teoretycy – dzienna rzeczywistość zapisana na negatywie przypominać może noc⁴, to także biali ludzie mogą zmienić kolor skóry na przeciwny⁵.

³ T. Sheehan, *Comical Conflations: Racial Identity and Science of Photography*, „Photography & Culture” 2011, 4(2), s. 133–156. Autorka cytuje źródła cytowane przez Deborah Willis, zob. C. Williams, *The Black Female Body: A Photographic History*, Philadelphia 2002, s. 1. Herschel użył podobnego sformułowania w liście do Williama Henry’ego Foxa Talbota z 28 lutego 1839 roku (półtora miesiąca po ogłoszeniu odkrycia fotografii we Francji), pisząc o fotografii wysłanej do Jean-Baptiste Biota: „została wysłana ze względu na osobliwość zamiany białej damy prawie w murzynkę [oryg.: *is sent for the oddity of the conversion of a fair Lady into a pretty negress*]. Por. The Correspondence of William Henry Fox Talbot [online], <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negress&keystring2=&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=0&pageTotal=1&referringPage=0>> [dostęp: 12 listopada 2016].

⁴ Porównania negatywowego przedstawienia do nocy dokonał np. Franz Roh, Por. idem, *On the freer possibilities of photography* [1951], w: idem, *Retrospektive Fotografie: Franz Roh*, Düsseldorf 1981, s. 39.

⁵ Rozważania podjęte w niniejszym artykule opierają się w dużej mierze na ustaleniach poczynionych w pracy doktorskiej mojego autorstwa, opublikowanej pod tytułem *Ujemny biegun fotografii: Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* (Gdańsk 2016).



1. John Herschel, *Portret młodej kobiety*, ok. 1842, cyjanotypowa reprodukcja grafiki, w zbiorach J.P. Getty Museum, Los Angeles

Przytoczone przez Sheehan porównanie stanowi jeden z wielu przykładów umiejscowienia odkrytego w XIX wieku medium w kontekście wartościującego podziału ras (biała – Inna⁶). Ilustrowane publikacje dziewiętnastowieczne, do których odwołuje się amerykańska badaczka, przepełnione były karykaturami fotografów, fotografii i fotograficznego warsztatu, w których czarnoskórzy stawali się obiektem drwin. Zdarzało się, że narzędzia, chemikalia i techniczne wymogi fotograficznego warsztatu opisywane były w nich w odniesieniu do kolorów skóry. Wykorzystanie czarnoskórych w karykaturach związane było głównie ze zjawiskiem czernienia pod wpływem światła, będącego podstawową reakcją w procesie produkcji fotograficznych negatywów, w których czerń była zwykle dominującym walorem. Jeszcze w XIX wieku konotowała ona przede

⁶ Używam pojęcia Innego jako odpowiednika angielskiego słowa *Other*, pojawiającego się w badaniach dotyczących problematyki psychologii, ale i przede wszystkim w opracowaniach z obszaru współczesnej antropologii, etnologii i postkolonializmu. Obecnie termin ten używany bywa najczęściej w odniesieniu do przedstawicieli ras różnych od białej, przy założeniu wyższości i hegemonii białego mężczyzny rasy indoeuropejskiej.

wszystkim „brud i brzydotę, ciemność i nieporządek, zło i grzech, i wszystko to, czym białosc nie była”⁷. Negatyw, który powstaje za sprawą chemii ciemniejącej pod wpływem światła, prowadzi do *sui generis* zabrudzenia czystej powierzchni papieru światłoczułego. Podejmując tę kwestię, warto zwrócić uwagę na przytoczone przez Sheehan historyczne opisy poczernienia ciała, następującego w wyniku pobrudzenia skóry różnorodnymi fotochemicznymi związkami, i idące za tym porównania do przemiany rasowej pobrudzonego chemikaliami człowieka. Jedno ze zdarzeń opisanych w roku 1866 dotyczyło sytuacji, w której właściciel studia fotograficznego przed przystąpieniem do portretowania użył chemii światłoczułej do wyczyszczenia ubrudzonych słodyczami twarzy dzieci; po wielokrotnym zanurzeniu i przecieraniu „przeżona kobieta «opuszczała miejsce płacząc, z trzema małymi murzynkami, a artysta nawet nie dał jej niczego do umycia»”⁸. „Zabrudzenie” jasnego ciała na negatywie przypominać może zatem rzeczywiste poczernienie powierzchni skóry białych ludzi. Brud, ciemnienie pod wpływem światła oraz ciemna karnacja skóry zdają się funkcjonować na tej samej płaszczyźnie. Brud kojarzony był wówczas zresztą z czarnoskórymi, a ilustracją stereotypów „brudnego Murzyna” były popularne w XIX wieku reklamy mydła, wykorzystujące karykatury przedstawiające wpływ kąpieli na wybielenie czarnej karnacji osób ras negroidalnych⁹. Tego rodzaju rasistowskie żarty przetrwały niestety do dnia dzisiejszego¹⁰.

W przenikniętym rasizmem dyskursie każdy inny niż biały kolor skóry traktowany był zatem jako negowana nieprawidłowość. Sens negatywów, które w toku historii fotografii pełniły przede wszystkim rolę podrzędną i usługową wobec pozytywowych przedstawień, warunkowany był najczęściej możliwością wtórnego odwrócenia walorów, potencjalnej korekty odwróconego (błędnego, złego i brudnego) światłocienia do prawidłowej (jasnej, pozytywowej) dyspozycji. Także i w tych cechach negatywu dopatrzyć się można analogii do roli czarnoskórych w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie, którzy – zepchnięci na margines populacji – pełnili funkcje podrzędne i niewolnicze wobec białych. Zdarzało się, że negatyw, podobnie jak wywodzące

⁷ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 134.

⁸ Ibidem, s. 133. Autorka powołuje się na artykuł *Salad for the Photographer*, opublikowany anonimowo w „The Philadelphia Photographer” w lutym 1866 roku.

⁹ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 138.

¹⁰ Świadczy o tym chociażby niedawna wypowiedź jednego z nieformalnych rzeczników polskiego Kościoła katolickiego i zarazem dyrektora katolickiej rozgłośni Radio Maryja – ojca Tadeusza Rydyzka, który w lipcu 2009 powitał publicznie czarnoskórego księdza pytaniem „Gdzieś ty się nie mył?” Pomimo zmian kulturowych czerń i ciemny kolor skóry do dnia dzisiejszego prowokować mogą skojarzenia z brudem i innymi negatywnymi zjawiskami.

się z Afryki ludy, postrzegany był jako coś gorszego, złego i nieprawidłowego. Opisując negatywność negatywu, Sheehan przytacza np. fragmenty słynnego tekstu Olivera Wendella Holmesa *The stereoscope and the stereograph* z roku 1859¹¹, w którym autor wskazuje na błędy i nieprawidłowości negatywowych odwróceń światłocieniowych i geometrycznych. Negatyw jawi się w nich jako niedoskonałość wymagająca korekty.

Odwrócenie rzeczywistego światłocienia, prowadzące do powstania obrazów nieznanych w kulturze Zachodu, znalazło pokrewieństwo w postaci Innego. Niczym czarnoskóry, negatyw różnił się od konwencjonalnie przyjętych wtedy norm, reguł i konwencji estetycznych¹². Postępujący proces ukrywania negatywu, pojawiającego się w ostatnich dekadach XIX stulecia prawie wyłącznie w fotograficznych ciemniach, stanowi dowód braku akceptacji dla inwersji pozytywowego porządku. Zarówno w wypadku fotograficznych negatywów, jak i innych niż biała ras, to właśnie różnice formalne i idące za nimi uprzedzenia zdają się być głównym powodem odrzucenia, podporządkowania i negacji.

Analiza różnorodnych praktyk, stosowanych w pierwszych dziesięcioleciach istnienia medium, dostarcza dowodów na kolonialne uwikłanie fotografii, wykorzystywanej przez przedstawicieli zachodniej kultury jako narzędzie imperialnej kontroli, wartościujących badań, pseudonaukowego rasizmu, segregacji, archiwizacji, a nawet pomocy w handlu przedstawicielami ras i grup społecznych uznawanych niegdyś za gorsze i prymitywniejsze¹³. Jednakże opisane przez Sheehan przykłady, pochodzące z języka i karykatur dziewiętnastowiecznych, prowadzą także do postawienia pytań na temat roli negatywu w dychotomicznym systemie różnic kulturowych, opartym na podziale rasowym. Porównanie sformułowane przez Herschela u progu historii fotografii mogłoby sugerować, że esencjonalna dla tego medium opozycja negatywu i pozytywu odpowiada polaryzacji ras i kultur. W referacie wygłoszonym w trakcie Trzeciej Międzynarodowej Konferencji o Fotografii i Teorii w Nikozji w roku 2014 Sheehan wskazała na kolejne aspekty rasowego uwikłania fotografii, a fundamentalna dla tego medium polaryzacja światła i cienia stała się dla niej metaforą rasowego konfliktu¹⁴. Zgodnie z jej wykładnią, fotografia

¹¹ O.W. Holmes, *The stereoscope and the stereograph* [1859], w: *Photography in print: Writings from 1816 to the present*, red. V. Goldberg, New York 1981, s. 100–114.

¹² Jedno ze znaczeń słowa „pozytywny” odnosi się do tego, co konwencjonalne i zarazem ustanowione jako norma ludzka; por. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2: *L–P*, Warszawa 2000, s. 288.

¹³ Na temat relacji pomiędzy kolonializmem i fotografią zob. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, red. E.M. Hight, G.D. Sampson, London–New York 2002.

¹⁴ T. Sheehan, *Political matter: photography and race*, referat wygłoszony 6 grudnia 2014 roku podczas sympozjum pt. „3rd International Conference in Photography and

była stworzona do portretowania białych ludzi, a potwierdzeniem tej teorii miały być trudności w uzyskaniu wyraźnych portretów ludzi o innej niż biała karnacji; biały człowiek stał się normą, do której dostosowane zostały właściwości fizyczne nowo odkrytego medium.

Dzieje fotografii dostarczają licznych przykładów zdjęć ukazujących ludzi w negatywie. Niemniej jednak – jak postaram się udowodnić – negatyw nie zawsze zamienia obraz białych w czarnoskórych, stanowiących kulturowo negowane przeciwieństwo. Opisane w tekście przykłady pozwolą dowieść, że wbrew powszechnym sądom nie tylko pozytyw odpowiada estetycznym aspiracjom kultury Zachodu. Odwrócenie na negatyw nie musi natomiast pociągać za sobą wprowadzenia pejoratywnych znaczeń. Szczególnie często praktyka polegająca na wykonywaniu negatywowych odbitek fotograficznych ukazujących ludzi dotyczy przedstawień ciała kobiecego, stąd pytania o rasę prowadzić mogą również do wprowadzenia kwestii płci negatywu. Wszak kobiety, podobnie jak inne niż biała rasy, wielokrotnie utożsamiane były z naturą, nocą, złem i wieloma negowanymi niegdyś wartościami. Jak zauważyła Denean Sharpley-Whiting, kobieta, analogicznie do przedstawicieli egzotycznych ludów, rozumiana była niegdyś jako „byt prymitywny”, inny od białego mężczyzny¹⁵. Wychodząc naprzeciw tak skonstruowanym kwestiom, niniejszy artykuł podejmuje próbę syntetycznego rozpatrzenia uwikłania negatywu i negatywowych przedstawień w problematykę rasy. Często dyskutowany artykuł Sheehan, który okazuje się symptomatyczny dla innych tekstów umiejscawiających negatyw po stronie pejoratywnej w dwubiegunowym systemie etycznym, staje się tutaj punktem polemicznego odniesienia. Problematyzując relację pomiędzy negatywem, fotograficzną czernią i rasą, wykorzystam przykłady pochodzące z teorii i praktyki fotograficznej, wywodzące się z trzech głównych okresów zainteresowania obrazem negatywowym. Pierwszy z nich dotyczy momentu narodzin i początków medium (1839–1860), w którym kształtowała się kulturowa i warsztatowa rola obrazów odwróconych. Drugi okres, przypadający na doświadczenia międzywojennej awangardy, okazuje się szczególnie istotny ze względu na dostrzegalne wówczas zmiany znaczeń i funkcji negatywów. Jak postaram się udowodnić, odzwierciedlały one stopniowe transformacje poglądów na temat roli i miejsca ras innych niż biała. dopełnieniem przykładów tu omówionych będą obrazy pochodzące ze współ-

Theory: Photography and Politics and The Politics of Photography”, Nicosia, Cypr, 5–7 grudnia 2014; streszczenie wystąpienia opublikowane w towarzyszącej wydarzeniu broszurze *Conference Program & Abstracts*, s. 39–40.

¹⁵ T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Durham 1999, s. 3.

czesnej sztuki i kultury wizualnej, w których powraca problem rasy lub zmiany koloru skóry. Pośród nich szczególnie ważne okazały się również pozytywowe prace, w których – podobnie jak na negatywach – dochodzi do poczernienia karnacji przedstawionej osoby.

NEGATYW POZYTYWNY

Jakkolwiek Sheehan dostarcza przykładów uwikłania negatywu fotograficznego w wartościujący rasistowski język, to jednak w pierwszych latach istnienia fotografii pejoratywność inwersji światłocieniowej nie była tak jednoznaczna. Źródło pochodzenia słowa „negatyw” wskazuje raczej na etyczną neutralność terminu. Herschel, który był autorem porównania negatywowych białych kobiet do Murzynek, zasłynął wprowadzeniem podstawowych pojęć fotograficznego języka (ze słowem „fotografia” włącznie), proponując również terminy „negatyw” i „pozytyw”¹⁶. Zamiast wskazywać na przypisywaną angielskim słowom *negative-positive* opozycję negacji i akceptacji lub pejoratywnego i afirmatywnego, te zaczerpnięte ze słownika nauk ścisłych pojęcia miały raczej ujawnić analogie wobec ówczesnie badanych zjawisk fizycznych (elektryczność, magnetyzm), wychodząc tym samym poza wartościującą ocenę każdego z biegunów. Wszak biegun ujemny magnezu nie pociąga za sobą negatywnych skojarzeń. Biegun dodatni nie istniałby bez ujemnego, podobnie jak pozytyw nie istniałby bez negatywu. Polaryzacja elektromagnetyczna, wychodząca poza typowy dla społecznych relacji układ władzy i podporządkowania, stanowi przez to potwierdzenie równorzędności przeciwstawnych biegunów.

Jak już wspomniano, negatyw i charakterystyczna dla niego zmiana światła w ciemność stanowi elementarną cechę medium. Choć w powszechnym rozumieniu wynaleziona we Francji technika dagerotypii prowadzi do powstania obrazów bezpośrednio pozytywnych, to jednak również w jej przypadku główna reakcja polega na czernieniu pod wpływem światła, a negatywowe obrazy powstałe w ten sposób pozwalają na zobaczenie światłocienia w uznanej za prawidłową dyspozycji tylko pod odpowiednim kątem oglądu. Z tego właśnie powodu teoretykom zwracającym uwagę na osobliwość tej techniki zdarzało się czasem nazywać dagerotypy „czarnymi lustrami”¹⁷. Także na nich

¹⁶ O naukowym pochodzeniu terminów pisał M. Frizot, por. idem, *L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie*, „Études photographiques” 1998, 5, s. 52.

¹⁷ W ten sposób pisał o negatywie Sir John Robertson. Jego wypowiedź cytuje G. Batchen, por. idem, *Burning with desire. The conception of photography*, Massachusetts 1999, s. 74.

świat przedstawiony był – wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom odbiorców – z odwróconymi kolorami skóry portretowanych. Negatywowość kojarzy się jednak głównie z procesami wynalezionymi przez Williama Henry’ego Foxa Talbota. Co warte podkreślenia, wiele papierowych negatywów wykonywanych przez angielskiego pioniera i zaprzyjaźnionych z nim fotografów nigdy nie doczekała się pozytywowej wersji¹⁸. Innymi słowy, negatywowość w pierwszych latach istnienia fotografii była cechą dominującą i determinującą praktykę i percepcję rezultatów wczesnych eksperymentów fotograficznych. Znaczącą rolę i szacunek, jakim darzono negatywy w Anglii w latach 40. XIX wieku, potwierdza korespondencja prowadzona przez brytyjskiego odkrywcę fotografii. W wielu listach negatywy zdają się być głównym przedmiotem dyskusji, pozytywnej oceny czy wręcz zachwyty¹⁹. Nie bez przyczyny pierwsze kilkanaście lat istnienia medium obfitowało w przykłady różnych sposobów wykorzystania światłocieniowej inwersji w fotograficznej praktyce i teorii, funkcjonującej wbrew konwencjonalnie przyjętym później stereotypom błędnego, brudnego i gorszego wariantu fotografii. Negatywowy obraz – zwłaszcza w obszarze nauki – często bywał traktowany jako równorzędny wobec pozytywów. Przykładów wczesnej równorzędności obrazów odwróconych dostarczają chociażby negatywowe zielniki fotograficzne (wykonywane przez Talbota czy Annę Atkins), ukazujące białe cienie roślin na poczernionym tle, a także papierowe mikrofotografie i zdjęcia astronomiczne, które zwykle odwracano dopiero wtedy, gdy zachodziła konieczność reprodukcji. Warto jednak nadmienić, że inwersja tonalna prowadziła często do powstania obrazów sprzecznych z dominującymi w historii sztuki konwencjami, stąd też w wypadku fotografii ukazujących ludzi zalecano używanie pozytywów. Talbot tłumaczył to czytelnością zdjęcia (a nie zmianą rasy)²⁰. I na tym polu

¹⁸ Z korespondencji wysyłanej do Williama Henry’ego Foxa Talbota dowiadujemy się, że wielu fotografów w pierwszych latach istnienia fotografii nie radziło sobie z odbijaniem pozytywów. Potwierdza to np. list Calverta Richarda Jonesa do Talbota z 8 września 1846 roku; por. <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negative&keystring2=positive&keystring3=brewster&year1=1800&year2=1877&pageNumber=32&pageTotal=108&referringPage=1>> [dostęp: 12 stycznia 2017].

¹⁹ 28 sierpnia 1842 roku Robert Hunt napisał w liście do Talbota: „Dziękuję za przepiękną negatywową fotografię” [oryg.: *I thank you for your very beautiful Negative Photograph.*]. Także w innych listach odnajdujemy ślady zachwyty nad estetyką negatywowych obrazów. Por. <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=negative&keystring2=beautiful&keystring3=&year1=1800&year2=1877&pageNumber=16&pageTotal=77&referringPage=0>>.

²⁰ Talbot wspomina o tym w swojej definicji obrazu negatywowego, opublikowanej w komentarzu do XX planszy: *The pencil of nature*; por. W.H.F. Talbot, *The pencil of nature* [1844–1846], New York 1969.

pojawiały się wyjątki: Henri Le Secq, francuski fotograf pracujący w technice papierowego negatywu, był na tyle zafascynowany estetycznymi właściwościami odwróconego światłocienia, że już w latach 50. i 60. XIX wieku tworzył liczne negatywowe martwe natury, pejzaże i w końcu grafiki przedstawiające ludzi (*Głowa Mnicha*, po 1860 – il. 2), imitujące efekty światłocieniowego odwrócenia. W wypadku dzieł tego rodzaju trudno mówić o celowej zmianie rasy przedstawionej postaci czy też kulturowej negacji pociemnionego negatywem ciała. Innymi słowy, ciało przedstawione w odwróconym światłocieniu imituje efekt fotograficzny, światłocieniową wyjątkowość negatywu, wychodząc poza kwestie rasowe i etyczne. Co warto podkreślić, w podobnym okresie



2. Henri Le Secq, *Głowa mnicha*, po 1860, grafika imitująca efekt negatywu, w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Paryż

zdarzało się również, że obrazy ukazujące odwrócenie rzeczywistego układu światła i cieni były bardziej cenione. W momencie, gdy Herschel sformułował swoje porównanie, negatywy – jako obrazy pierwsze, bezpośrednio zdjęte z rzeczywistości – były doskonalsze pod względem technicznym. Z powodu półprzezroczystości papierowych klisz wykonane na ich podstawie pozytywy

były często niewyraźne, nieostre i ziarniste. Także jednoznacznie pejoratywna symbolika odwrócenia rzeczywistego porządku światłocieniowego pozostaje dyskusyjna. W przywołanym przez Sheehan tekście Holmesa autor posłużył się poetycką metaforą, pisząc: „[...] być może ten świat jest tylko negatywem lepszego, w którym światła przemieniają się w cienie, a cienie w światła, ale współgrając ze sobą tak, byśmy zrozumieli, dlaczego te brzydkie plamy, te zawieruszone błyski i kleksy wpleciono w tymczasową kompozycję naszej egzystencji na tej planecie”²¹. Wprawdzie w ujęciu Holmesa termin „negatyw” pozostaje pejoratywny, jednakże użyte przez niego słowo dotyczy rzeczywistości realnej, którą wiernie mają naśladować pozytywy. Holmes nazywa więc negatywem to, co zwykle reprodukowane jest na pozytywowych odbitkach. Wartościowszy (odwrotny) świat jest przeciwieństwem otaczającej nas i konwencjonalnie uznawanej za pozytywową rzeczywistości. Jej lepsza odwrotność (negatyw) odnosić miałyby się do świata pozaziemskiego. Tego typu metafory oddalają nas od jednoznacznie rozumianej pejoratywności negatywu. Podsumowując wspomniane tutaj przykłady wczesnych wypowiedzi i praktyk fotograficznych, należy podkreślić, że negatyw w pierwszych dekadach istnienia medium był uznawany za wartościowy i finalny obraz, równorzędny lub nawet doskonalszy od pozytywu.

Pomimo zasygnalizowanych tutaj wyjątków wątpliwościom nie podlega wspomniany już fakt, że fotograficzna praktyka dziewiętnastowieczna stopniowo spychała negatywy na margines, umacniając tym samym dominację pozytywowej odbitki. Już w latach 70. XIX wieku negatywy pełniły tylko pośrednią funkcję, a niejednoznaczne tonalnie dagerotypy i popularne wcześniej negatywowe eksperymenty heliografistów, takich jak Le Secq, tracą rację bytu. Dopiero w końcu drugiego dziesięciolecia następnego stulecia przeróżni artyści powrócili do wczesnych doświadczeń i konwencji, przywracając wartość zapomnianej ujemności fotograficznej. Eksperymenty artystyczne dadaistów, surrealistów i konstruktywistów prowadziły wówczas do powstawania negatywowych odbitek, ale i kadrów filmowych czy ambiwalentnych (pozytywowo-negatywowych) fotomontaży, zaprzeczających dominującemu w kulturze realizmowi i fotograficznej pozytywowości. Pojawiające się na nich poczernione ciało białego człowieka staje się czymś wizualnie atrakcyjnym, a także zaprzeczeniem i negacją dotychczasowego języka estetycznego. Czarne ciała widoczne na negatywowych fotografiach z lat 20. i 30. okazały się jednym z wyznaczników rewolucyjnej estetyki Nowego widzenia. Fotografia wyzwoliła się wtedy od innych mediów, a uznanie niezależności negatywowej konwencji stanowi jeden z dowodów tej emancypacji.

²¹ Holmes, *The stereoscope and the stereograph*, s. 103.

Eksperymentom mającym na celu poszerzenie pola dopuszczalnych konwencji artystycznych wtórowały postulaty zmian społeczno-politycznych, które – co stało się jednym z wyznaczników pojęcia awangardy – częstokroć graniczyły z utopią. Już dadaista Hans Richter eksperymentował z obrazem fotograficznym i filmowym, próbując przy tym stworzyć podstawy ponadnarodowego języka wizualnego²². Do kwestii uniwersalności obrazkowego pisma powrócił też inny awangardowy fotograf tego okresu – László Moholy-Nagy, który eksplorował światłocieniowe inwersje. W wypadku obydwu artystów negatywowość stanowiła ważny element gramatyki tworzonej na nowo mowy wizualnej, umożliwiającej pokonanie językowych różnic kulturowych.

W negatywowych pracach Moholy-Nagya zarejestrowani ludzie mają nie-naturalną karnację skóry (il. 3). Trudno jednak doszukiwać się w tym inwer-



3. László Moholy-Nagy, *Portret negatywowo*, 1925–1929, odbitka żelatynowo-srebrowa, w zbiorach prywatnych

²² Por. H. Richter, *Demonstration of the „Universal Language”*, przeł. na angielski H. Stadler, w: *Hans Richter: Activism, modernism and the avant-garde*, red. S.C. Foster, Cambridge 1998, s. 185–239; por. też: M. Turvey, *Dada Between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter*, „October” 2003, 105, s. 13–36.

sji ich rasowej tożsamości. W duchu Nowego widzenia tworzył też Franz Roh, którego serie fotograficzne często ukazywały negatywowe sylwetki białych Europejczyków. W przeciwieństwie do niewielkich i niewyraźnych negatywów uzyskiwanych w początkach istnienia fotografii w wypadku popularnych w międzywojennej twórczości powiększonych odbitek ukazujących postać człowieka w negatywie nietrudno zauważyć, że wyraźna zmiana tonacji skóry niekoniecznie prowadzi do inwersji rasy. Wszak nie tylko jasność karnacji ulega odwróceniu – także nienaturalny odcień włosów i oczu postaci z negatywowych fotografii to cechy oddalające je od konwencjonalnych wyobrażeń ciała przedstawicieli innej niż biała rasy. Pomimo inwersji proporcje i kształt twarzy nie zmieniają się w znaczącym stopniu, wciąż nasuwając skojarzenia z białymi mieszkańcami Europy. W przeciwieństwie do pierwszych lat istnienia medium z językiem negatywowej inwersji i regułami jego działania zaznajomionych było wielu odbiorców fotografii. Zapisane na negatywowych zdjęciach ciała, zamiast odnosić się do jednoznacznej inwersji rasy, umożliwiały zatem stworzenie oryginalnej ikonografii człowieka o nieokreślonej tożsamości rasowej, przekraczając tym samym uproszczoną polaryzację społeczeństwa, podzielonego na lepszych (białych) i gorszych (Innych). Niekonwencjonalne negatywowe sylwetki ludzi z fotografii artystów utożsamianych z Nowym widzeniem zdają się przez to odpowiadać na popularne w czasach awangardy XX wieku teoretyczne postulaty stworzenia nowego, porewolucyjnego człowieka²³.

W negatywowej twórczości innych związanych z awangardą fotografów surrealistycznych (Hansa Bellmera, Man Raya) i konstruktywistycznych (Aleksandra Rodczenki) tematyka rasowa czasem była podjęta wprost. Bellmer wykonał co najmniej dwie negatywowe fotografie ukazujące lalki – leitmotyw jego twórczości (il. 4). Poczernione w wyniku inwersji tonalnej figury nabierają szczególnego znaczenia w kontekście Bellmerowskiej strategii negacji aryjskiego typu kobiety, propagowanego w kulturze popularnej i oficjalnej ikonografii reżimu politycznego Niemiec lat 30.²⁴ Negatywowość pozwalała mu zatem na zakwestionowanie panujących wzorców, a powstały w wyniku inwersji tonalnej model ciała wprowadzał alternatywę dla binarnego układu rasowego.

²³ Na temat stworzenia nowego świata zob. rozdział „Świat do zbudowania”, w: A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 235–338. Koncepcje stworzenia nowej Ewy omawia natomiast K.A. Hoving, *Man Ray's Disarming Venuses: Deconstructing the Classical Torso in Surrealist Photography*, „History of Photography” 2005, 29(2), s. 123–134.

²⁴ T. Lichtenstein, *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*, New York 2001, s. 87, 50.

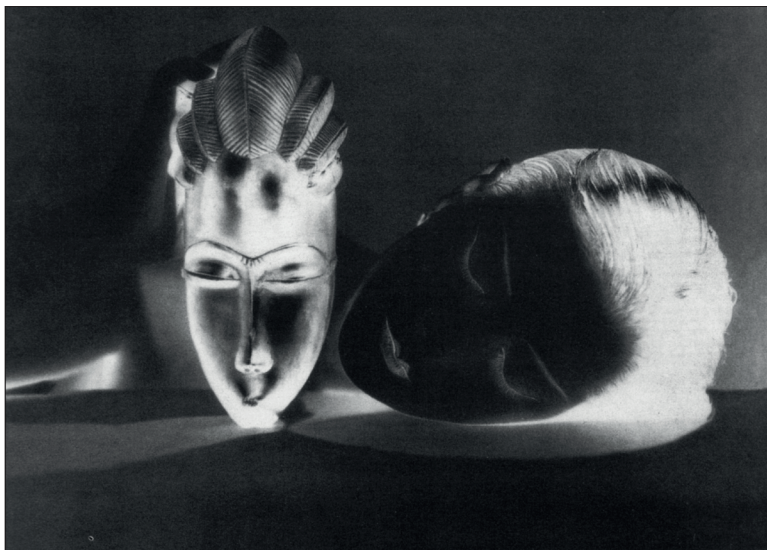


4. Hans Bellmer, *Lalka*, 1934–1935, odbitka żelatynowo-srebrowa, w zbiorach Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Inaczej kwestie polaryzacji ras podjął Man Ray. Jego praca *Noire et Blanche* z roku 1926 (il. 5), która powstała zarówno w pozytywowej, jak i negatywowej wersji, spotykała się czasem z interpretacjami doszukującymi się w niej głównie uprzedmiotowienia ciała kobiety, której leżąca na płaskiej powierzchni głowa upodabnia się do bezwładnej maski, poddanej (w wersji negatywowej) dodatkowym formalnym ingerencjom²⁵. Z perspektywy badań feministycznych wynika natomiast, że wszelkie eksperymenty formalne, przeprowadzane przez modernistycznych artystów (mężczyzn) na przedstawieniach ciała kobiety, stanowić mogły przedłużenie patriarchalnej tradycji aktu w sztuce²⁶. W istocie wiele negatywowych aktów, wykonywanych przede wszystkim przez fotografów aktywnych w kręgach powojennej „Fotografii Subiektywnej” (takich jak np. Heinz Hajek-Halke czy Otto Steinert), zdaje się ograniczać do

²⁵ W. Chadwick, *Fetishizing Fashion / Fetishizing Culture: Man Ray's „Noire et blanche”*, „Oxford Art Journal” 1995, 18(2), s. 3–17.

²⁶ L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 82.



5. Man Ray, *Noire et blanche*, odbitka żelatynowo-srebrowa (wersja negatywowa), w zbiorach Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paryż

wizualnych doświadczeń, podporządkowując ciało kobiety eksperymentom fotochemicznym, a rezultaty ich działań odczytywane były głównie przez pryzmat formy. To właśnie w ich twórczości dopatrzyć się można kontynuacji dawnych patriarchalnych sposobów wykorzystania ciała kobiety w sztuce. Inaczej było jednak w dobie dadaizmu i surrealizmu – a zatem nurtów, w wypadku których eksperymenty na polu estetycznym szły w parze z polityką i ideologią²⁷. Jeśli uwzględni się kontekst awangardowej aktywności politycznej surrealistów, to uprzedmiotowiona twarz kobiety i dominująca nad nią egzotyczna maska z obydwu wersji fotografii Man Raya odczytane być mogą w zupełnie inny sposób. Jak słusznie zauważył David Bate, twórcy związani z tym nurtem mocno angażowali się w negację polityki kolonialnej, a motywy znane ze sztuki określanej niegdyś jako prymitywna (maski, artefakty obcych kultur) nabierały w ich twórczości zupełnie innego znaczenia, zaprzeczając postawom typowym dla modernistów²⁸. Dla odróżnienia odmienności podejścia do kultury Innego Bate zaproponował pojęcie egzotyizmu (kontrastujące

²⁷ Zgodnie z teorią Petera Bürgera pojęcie awangardy jest tutaj rozumiane jako przeciwieństwo terminu „modernizm”, por. idem, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

²⁸ D. Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London–New York 2004, s. IX.

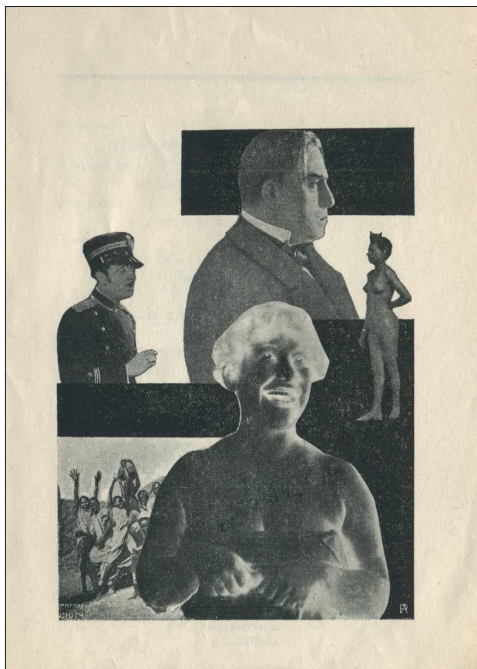
go z terminem „negrofilia”, wciąż zakładającym wyższość kultury Zachodu) – oznaczające pochwałę obcych kultur, negację nacjonalizmu i kolonializmu, a także zawieszenie antropologicznych i kolekcjonerskich strategii wraz z typowym dla nich wartościującym podejściem²⁹. Z tego względu zestawienie egzotycznej, pionowo ustawionej maski i leżącej głowy kobiety o klasycznych, europejskich rysach miało za zadanie odwrócenie dotychczasowego stosunku władzy i zależności pomiędzy Europą i innymi kontynentami. W wersji negatywowej dochodzą do tego kolejne poziomy krytyczne – poczerniona twarz kobiety staje się oksymoronicznym przedstawieniem Czarnej Wenus, afrykańskiej Europy lub czarnoskórej kobiety białej rasy. Klasyczne europejskie rysy, wciąż widoczne na negatywowym przedstawieniu, powodują właśnie ambiwalencję rasową ukazanej w ten sposób postaci. Nie ma tutaj mowy o jednoznacznej inwersji rasy, a główny kontekst interpretacyjny wyznacza zawieszenie fundamentalnych dla dawnej kultury polaryzacji: światła i cienia, białego i czarnego, pozytywowego i negatywowego, europejskiego i obcego, nadrzędnego i podrzędnego, przedmiotowego i podmiotowego. W podobnym kontekście odczytać można szereg negatywowych aktów Man Raya, które stają się wizualizacją innowacyjnego obrazu kobiecości, zawieszającego również tradycyjną polaryzację rasową. Widoczne na nich postacie negatywowych Wenus zdają się wprowadzać alternatywny model kobiety, zaprzeczający dawnym ideałom i kanonom.

W tej materii warto również zwrócić uwagę na inną popularną w sztuce międzywojennej awangardy technikę – solaryzację. Ten stosowany między innymi przez Man Raya czy też Maurice’a Tabarda zabieg prowadził do powstania obrazów o niejednoznacznej tonalności; solaryzacja powoduje bowiem fragmentaryczną inwersję światłocieniową zdjęcia. Z tego właśnie powodu solaryzowane akty tworzone przez awangardowych fotografów przyczyniają się do erozji konwencjonalnych układów binarnych; częściowo odwrócone zdjęcia nie przynależą bowiem ani do grupy pozytywów ani negatywów, a widoczne na nich ciała nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację rzeczywistego koloru skóry.

Oksymoroniczne wyobrażenia „czarnych kobiet rasy białej” pojawiły się również w fotomontażach Aleksandra Rodczenki, ilustrujących poemat *Syfilis* Władimira Majakowskiego³⁰ z roku 1926 (il. 6). Ten literacki utwór, powstały w wyniku obserwacji poety w trakcie jego podróży po Ameryce, rozu-

²⁹ Ibidem, s. 190. Pomijam w tym miejscu kwestie trafności zastosowanego przez Davida Bate’a pojęcia egzotyizmu, które częstokroć pojawiało się w kolonialnym dyskursie.

³⁰ W. Majakowski, *Syfilis*, w: idem, *O Ameryce*, tłum. J. Litwiniuk, Warszawa 1950, s. 123–131.



6. Aleksander Rodcenko, Fotomontaż z wydania poematu *Syfilis* Włodzimierza Majakowskiego, 1926, w zbiorach prywatnych

mieć można jako oskarżenie kolonialnej polityki prowadzonej przez białych obywateli USA, którzy wykorzystują niewolniczą pracę czarnoskórych, stając się zarazem przyczyną ich nieszczęść. Towarzyszące poematowi fotomontaże zbudowane zostały z fragmentów fotografii konstruujących binarną przestrzeń zderzonych ze sobą przeciwieństw – góry i dołu, władzy i podporządkowania, pierwiastka męskiego i żeńskiego, ubrania i nagości oraz rasy białej i czarnej. Służą temu zderzone ze sobą motywy – dostojnie ubranych białych mężczyzn kontrastujących z nagimi i półnagimi ciałami kobiet egzotycznego pochodzenia. Dominująca na jednym z trzech fotomontaży negatywowa sylwetka białej kobiety stanowi kolejny przykład oksymoronu – czarnej Indoeuropejki. W ten właśnie sposób Rodcenko zdaje się zwracać uwagę, że nierówności i kontrasty charakterystyczne dla polityki kolonialnej dotyczyć mogą również białych mieszkańców zamieszkujących Europę i Amerykę Północną.

BLACKFACE/WHITEFACE

Doświadczenia międzywojennej awangardy otwały drogę do sztuki końca XX i początków XXI wieku, w której nie brakuje negatywnych przedstawień. Fotografie, obrazy i filmy wykorzystujące światłocieniową odwrotność pojawiają się nawet w dziełach artystów korzystających z mediów

cyfrowych, umożliwiających pominięcie negatywowego pośrednika. Znaczenia, które z nich wynikają, często krytycznie odnoszą się do dawnych praktyk, konwencji i sposobów myślenia o świecie, opartych na uproszczonym, spolaryzowanym rdzeniu światopoglądowym. Także problem rasy, płci i seksualności coraz częściej wymyka się dawnym binarnym układom. Spi-sując swoje wrażenia z podróży po USA, Jean Baudrillard wymienił typowe dla współczesności popkulturowe przykłady seksualnych transgresji: „Boy George, Michael Jackson, David Bowie... W przeciwieństwie do bohaterów poprzedniego pokolenia, którzy ucieleśniali eksplozję seksu i rozkoszy, oni stawiają wszystkich przed problemem różnicy i własnego nieokreślenia”³¹. Obecnie binarny podział na płęć męską i żeńską ulega często zawieszeniu, a skutki zmian światopoglądowych widoczne są nie tylko w modzie, ale i w propagowanych przez kulturę popularną kanonach ciała. Pośród wymienionych przez francuskiego filozofa protagonistów popkultury właśnie Michael Jackson dokonał najbardziej znaczących ingerencji we własny wygląd, zmieniając nie tylko sugestię płci, ale i rasy. Porównanie wczesnych i późnych zdjęć gwiazdora pozwala dostrzec różnego rodzaju transformacje – zmienia się kształt twarzy, kolor skóry, ale i ubrań; pod koniec życia muzyk stał się przez nie przeciwieństwem samego siebie z młodych lat. Zmiana wyglądu nie pociągnęła za sobą jednoznacznego zakwestionowania rzeczywistej rasy i płci Jacksona. Innymi słowy, jego tożsamość zdaje się funkcjonować w przestrzeni „pomiędzy”, w stanie nieokreślonej płci i rasy. Oksymoroniczne określenia „kobięcy mężczyzna” i „biały Murzyn” ponownie najlepiej oddają ową nieokreśloność.

W rezultacie serii operacji chirurgii plastycznej, polegających między innymi na wybieleniu skóry³², Michael Jackson dokonał przewrotnego zabiegu, odwracającego na wspak czarny makijaż (ang. *blackface*) typowy dla popularnych w dziewiętnastowiecznej Ameryce Północnej przedstawień rozrywkowych (ang. *minstrelsy*). Zadaniem charakteryzacji tego rodzaju, stosowanej niegdyś przez białych aktorów, była imitacja cech fizjonomicznych i zarazem parodia przedstawicieli ras negroidalnych³³ (il. 7). Wywodząca się z popularnych i zarazem prześmiewczych spektakli charakteryzacja, skutkująca inwersją rasy, znajdowała kontynuację w przeróżnych sferach kultury XX wieku. Badacze zwracają uwagę, że najczęściej utożsamiana z rasistowskim dyskursem tradycja makijażu *blackface* w niektórych przypadkach mogła mieć

³¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 64.

³² H.J. Manning, *Michael Jackson and the Blackface Mask*, Newcastle 2013, s. 44.

³³ Ibidem, s. 5–6; autorka szeroko omawia literaturę poświęconą problematyce Blackface Minstrelsy.



7. Plakat do Minstrel Show, 1900, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Waszyngton

wpływ na promocję kultury czarnoskórych³⁴. W czasach nam współczesnych nie brakuje przewrotnych sposobów wykorzystania charakteryzacji, sugerujących inwersję rasy. Jak słusznie zauważyła Harriet J. Manning, za sprawą transformacji swojej twarzy w białą maskę Jackson unieważnił „czarność” jedynie jako fakt biologiczny, a jego gest stanowi zakwestionowanie binarnego podziału na Siebie i Innego, białego i czarnego. Zdaniem badaczki: „Jackson wzięł maskę *blackface* i obrócił ją na nice”³⁵.

Jakkolwiek przemiana Michaela Jacksona wpisuje się w postmodernistyczną krytykę dawnych polaryzacji, zupełnie inaczej rozumiano inwersję koloru twarzy w czasach powstania medium fotografii. We wspomnianym artykule Sheehan szeroko omawia przykłady związków tego medium z tradycją przedstawień *blackface minstrelsy*, podając przy tym opisy poczernienia twarzy, następujące przy użyciu materiałów wykorzystywanych w procesie fotograficznym. W tym kontekście interesującym źródłem stała się pierwsza książka na temat fotograficznych żartów – *Photographic Pleasures*, autorstwa Cuthberta Bede³⁶, zawierająca wiele rasistowskich odniesień. Opisana przez

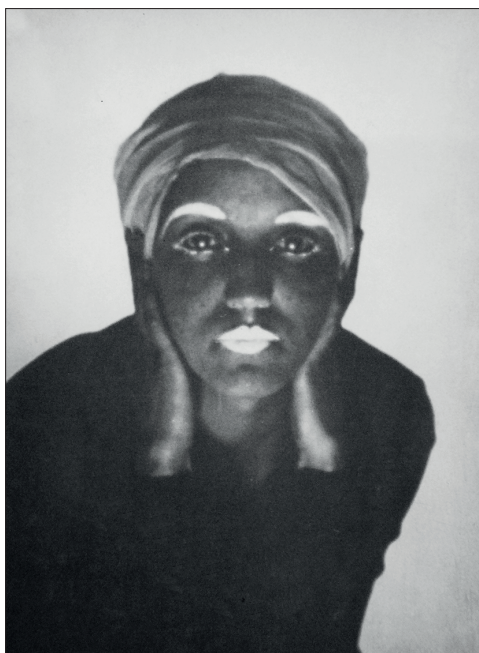
³⁴ E. Lott, *Blackface and Blackness: The Minstrel Show in American Culture*, w: *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, red. A. Bean, J.V. Hatch, B. McNamara, Middletown 1996, s. 3–32, informacje ze strony 5.

³⁵ Manning, *Michael Jackson...*, s. 48.

³⁶ Sheehan, *Comical Conflations...*, s. 136–138; C. Bede, *Photographic Pleasures, Popularly Portrayed with Pen & Pencil*, London 1855.

Herschela zmiana białych kobiet w Murzynki zdaje się zatem wyznaczać analogię dla prześmiewczego czarnego makijażu z popularnych przedstawień dziewiętnastowiecznych. Tym samym przestrzeń negatywu interpretowana być może właśnie jako rodzaj sceny teatralnej, w której dochodzi do zabawnych odwróceń i inwersji rzeczywistego świata, przemienionego w karnawałowy świat parodii, zaprzeczeń, wizualnych i symbolicznych negacji. Jak już wspomniano, wraz z nadejściem awangardy zabieg negatywowej inwersji traci jednak swój prześmiewczy bagaż na rzecz zaangażowania politycznego. Karnawałowe inwersje mogą być wykorzystywane jako narzędzie krytyki obowiązującego porządku politycznego i dawnych systemów ontologicznych.

Prócz opisanych wcześniej awangardowych inwersji rzeczywistości, powstałych w rezultacie zmian światłocieniowych, odnaleźć można również przykłady bezpośredniego nawiązania do tradycji makijażu *blackface*. W jednej ze swoich pozytywowych fotografii (*Portret negatywowy*, ok. 1925–1930, il. 8) Man Ray uwiecznił wizerunek kobiety, której objęta dłońmi głowa ukształtowana została na negatywową. Podczas gdy skóra twarzy pomalowana została na ciemny kolor, usta i brwi modelki podkreślono jasną farbą. Nienaturalny kolor oczu i ust portretowanej oddala jej wizerunek od konwencjonalnych przedstawień osób ras negroidalnych. Zwykle stosowany w gro-



8. Man Ray, *Portret negatywowy*, 1925–1930, odbitka żelatynowo-srebrowa

teskowych imitacjach czarnoskórych makijaż *blackface*, który nałożono na jej twarz, przemienił ją w osobę ujemną – w fizycznym lub fotochemicznym rozumieniu tego słowa. Niewidoczne włosy, które mogłyby zdradzić właściwą tonację fotografii, zostały schowane pod chustką. Jedynym elementem nieodwracalnym pozostały oczy sfotografowanej kobiety. Inwersje zachodzące za sprawą charakteryzacji sprawiają, że ciało modelki zmienia się w jej fotograficzne przeciwieństwo. Pozytywowa przestrzeń fotografii ukazuje negatywowe ciało; maska naniesiona na twarz kobiety zdaje się być odpowiednikiem karnawałowego gestu ukrycia tożsamości. Jednakże karnawałowa inwersja, która tutaj ma miejsce, nie dotyczy rasy, ograniczając się do fotograficznego światłocienia. Karnawałowy wymiar tej pracy umacnia fakt, że po jej wtórnym odwróceniu na negatyw naszym oczom ukaże się nienaturalnie biała twarz, przypominająca raczej oblicze ucharakteryzowanego mima. W pracy Man Raya dochodzi do zderzenia negatywowości z tradycją makijażu *blackface*, z pominięciem rasistowskiego uwikłania takiej charakteryzacji. Imitacja fotograficznej konwencji zdaje się być głównym celem pracy amerykańskiego surrealisty.

Późniejsze przykłady zastosowania makijażu *blackface* w kontekście fotograficznej negatywowości jeszcze bardziej oddalają się od rasistowskiego dyskursu. Charakteryzacja tego rodzaju powróciła np. w fotograficznej twórczości Anety Grzeszykowskiej. W serii czarno-białych negatywowych zdjęć powstałych w ramach projektu *Negative book* z roku 2012 poszczególne odbitki pokazują artystkę w sytuacjach przypominających momentami intymne sceny życia codziennego (il. 9) – odpoczynek w łóżku, sytuacje rodzinne, portrety z córką, spacer, podróże itp. Paradoks polega jednak na tym, że w negatywowych przestrzeniach tych przepełnionych czernią fotografii twarz, a momentami całe nagie ciało artystki, wygląda jak pozytywowe. Sposób, w jaki Grzeszykowska uzyskała powyższy efekt, zdradza film, towarzyszący zwykle publicznym odsłonom projektu. Ponad sześciominutowe nagranie wideo pt. *Negative process* ukazuje stojącą na jednolicie jasnym tle artystkę, która skrupulatnie pokrywa całe nagie ciało czarną farbą. W dalszej kolejności dokonuje korekt przy użyciu białej farby, barwiąc w ten sposób okolice łona, sutki, spody piersi, a także usta, fragmenty szyi, rąk, obojczyków, oczu, brwi, spodu nosa. Na koniec zakłada białą perukę. Tytuł filmu nawiązuje do fotograficznej inwersji światłocieniowej, zachodzącej w momencie naświetlania negatywu. Performance polegający na zamalowaniu ciała przypominać ma właśnie skutki fotograficznej inwersji tonalnej. Natomiast negatywowe fotografie z omawianego tutaj cyklu ukazują wtórne odwrócenie walorów tonowych pomalowanego ciała artystki, usytuowanego w ujemnej przestrzeni fotografii. Za sprawą specyficznego makijażu poszczególne zdjęcia nabierają



9. Aneta Grzeszykowska, *Negative Book #56*, 2012–2013, fotografia, dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa

ambiwalentnego, negatywowo-pozytywowego charakteru. W ten sposób dochodzi do zakwestionowania jednoznaczności binarnego układu świata. Pozytywowa sylwetka kobiety, pojawiająca się w negatywowej przestrzeni fotografii, przypomina w tym przypadku zderzenie przedstawień powstałych w różnych systemach geometrycznych. Współistnienie przeciwieństw odczytywane być może jako wizualizacja stanu pośmiertnego lub pozaziemskiego, w którym uznane za przeciwne kategorie i symbole podlegają uzgodnieniu. Negatywowy makijaż *blackface* staje się też formą ochronnej maski, zabezpieczającej przed ujemną energią otaczającego ją na zdjęciach świata.

Problematyka zabarwienia twarzy, prowadzącego do zakwestionowania jednoznacznej tożsamości portretowanych osób, omówiona być może również na przykładach pozytywowych zdjęć. W pracy pt. *White Nigger* (Biały Czarnuch) z serii *Interpretacja snów* z roku 2001 Andres Serrano uwiecznił portret mężczyzny o nieokreślonej tożsamości rasowej – jego skóra, która poniżej piersi przyjmuje odcień charakterystyczny dla indoeuropejskiej karnacji, w pozostałych częściach została pomalowana na ciemny kolor, imitujący barwę ciała osób czarnoskórych. Nie bez przyczyny praca ta pojawiła się na jednej ze współczesnych wystaw podejmujących kwestie rozmycia kategorii rasowych we współczesnym świecie³⁷. Co warte

³⁷ Chodzi o wystawę „Black Is, Black Ain’t”, która miała miejsce w The Renaissance Society, Chicago, w dniach 20 kwietnia – 8 czerwca 2008.

podkreślenia, podobne charakteryzacje pojawiają się w obszarze fotografii modowej. Polski fotograf Jacek Kołodziejski w jednym ze swoich ostatnich projektów wykorzystał białą modelkę, której skóra została pomalowana na czarny kolor (il. 10). Uwieczniając ingerencje tego rodzaju, fotograf zda się odświeżać istniejące kanony piękna. Zastosowany w tym wypadku makijaż *blackface* całkowicie zaprzecza dawnym sposobom funkcyj-



10. Jacek Kołodziejski, *Fotografia z projektu „Aphelium” dla marki biżuteryjnej TAKK, 2016, dzięki uprzejmości artysty*

wania groteskowych charakteryzacji, wychodząc poza kwestie parodii i rasistowskich uprzedzeń. Paradoksalnie, tego rodzaju interpretacje niekoniecznie stają się regułą. Wykonana przez Stevena Meisela dla włoskiej edycji czasopisma „Vogue” sesja, ukazująca białą modelkę Saskię de Brauw ucharakteryzowaną na czarnoskórą, wzbudziła spore kontrowersje właśnie poprzez analogię do makijażu *Blackface minstrelsy* i przez to uznana została za rasistowską³⁸. Zapewne wpływ na tego rodzaju interpretacje miała przepelniona „prymitywnymi” artefaktami scenaria zdjęć, a także zła renoma czasopisma, oskarżanego o propagowanie białego kanonu piękna.

Jeszcze inaczej do kwestii współczesnej erozji dawnej polaryzacji rasowej podszedł Pieter Hugo, którego seria czarno-białych fotografii pt. *There’s a Place in Hell for Me & My Friends* ukazuje portrety jego samego i jego białych znajomych, których łączy południowoafrykańska tożsamość narodowa. Hugo wykorzystał możliwości współczesnej fotografii (wydobywając melaninę w procesie cyfrowej obróbki kolorowych fotografii), podkreślając za jej pomocą ciemny pigment skóry ludzi, których poczernione w ten sposób twarze mocno kontrastują z białym tłem portretu. Fotograficzne środki umożliwiają zatem uzyskanie wizerunków zaprzeczających dawnym konwencjom portretowania białych ludzi.

³⁸ Por. <http://www.huffingtonpost.com/2014/03/08/vogue-blackface-fashion-feature-racist-_n_4925215.html> [dostęp: 15 lutego 2017].

PODSUMOWANIE

Jednym z najczęściej dyskutowanych przykładów manipulacji fotograficznej okazała się okładka magazynu „Time” z czerwca 1994 roku, ukazująca przyciemnioną twarz amerykańskiego futbolisty O.J. Simpsona³⁹. Ingerencje grafików miały na celu uwypuklenie i wyolbrzymienie fizjonomicznych cech negroidalnych oskarżonego o zbrodnię celebryty, odwołując się tym samym do prymitywnych skojarzeń czerni i zła, które stały często u podstaw rasistowskich uprzedzeń. Twarz czarnoskórego sportowca pokryta została fotograficznym makijażem *blackface*. Zmanipulowany portret Simpsona wykorzystywał autorytet, jakim fotografia była obciążona od samych początków. Uznanie tego medium za nośnik prawdy, indeksowe i przez to bezsporne potwierdzenie zarejestrowanej rzeczywistości, umożliwia właśnie nadużycia tego rodzaju. Jednakże w przeciwieństwie do pozytywu, którego powstanie w tradycyjnych, analogowych procesach dopuszcza możliwość zmian, korekt i retuszu, to właśnie negatyw stanowi właściwy indeks rzeczywistości. Wszak w przypadku pozytywu najczęściej zerwany zostaje kluczowy dla Peirce’owskiego rozumienia znaków indeksowych związek fizyczny pomiędzy rzeczywistością i jej znakiem. Odcisk rzeczywistości na negatywie zaprzecza widzialnej rzeczywistości, potwierdzając jednak fizyczną obecność światła na papierze światłoczułym. Indeksalnym znakiem białego człowieka jest zwykle sylwetka o nienaturalnie ciemnej karnacji.

Potencjalność manipulacji pozytywów powoduje, że topos lustra obdarzonego pamięcią, którym fotografia została obciążona w pierwszych miesiącach istnienia, nie odpowiada faktycznej roli medium w historii reprezentacji wizualnych. W roku 1839 pozytywowa fotografia stanowiła kontynuację dawnego ciągu realistycznych sposobów myślenia o świecie, podporządkowanych konwencji, kanonom i określonym sposobom odczytu. Do problemu lustrzaności fotografii i związanego z nią uwikłania medium w stereotypowe metody interpretacji w interesujący sposób odwołuje się praca afro-amerykańskiej artystki Carrie Mae Weems *Mirror, mirror* z roku 1986, ukazująca czarnoskórą kobietę trzymającą w rękach ramę, nawiązującą do konwencjonalnej formy lustra, z której wyłania się inna kobieca twarz. Zainspirowany baśnią *Królowna Śnieżka* braci Grimm podpis, towarzyszący fotografii, głosi: „Patrząc w lustro, czarna kobieta zapytała «Lustro, lustro na ścianie, która jest najpiękniejszą z nich wszystkich?»» Lustro odpowiedziało «Śnieżnobiała, ty

³⁹ O przyciemnieniu twarzy O.J. Simpsona wspomina m.in. N. Mirzoeff, *The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index*, w: *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, red. C. Fusco, B. Wallis, New York 1994, s. 111–127.

czarna suko, i nie zapomnij o tym!!!»". Współczesna kultura wizualna, w której często dochodzi do zakwestionowania dawnych kanonów, wiele zawdzięcza negatywowym czarnym lustrum. Negatywowe dagerotypy i papierowe zdjęcia Talbota umożliwiały właśnie przejrzenie się w odwracającym walory światłocieniowe zwierciadło, pozwalając na zobaczenie siebie (*Self*) jako kogoś innego (*Other*). Śnieżnobiałość skóry portretowanych kobiet ustępowała w nich na rzecz ciemności.

Przyglądając się sposobom wykorzystania fotografii wobec kwestii Innego, zauważyć można, że to właśnie pozytywy wykorzystywane były w badaniach mających na celu udowodnienie wyższości rasy białej. Innymi słowy, to realistyczne i konwencjonalne pozytywy współtworzyły rasistowski dyskurs kulturowy, dostarczając narzędzi segregacji, archiwizacji i uprzedmiotowienia ciała innego niż białe. Negatywy pełniły tu jedynie funkcje pośrednie. Negatywowe przedstawienia wydają się nieprzydatne w procesie analizy ciała i koloru skóry, wymagając od odbiorcy zbyt dużej biegłości w czytaniu zawartości fotografii odwróconej tonalnie. Widz niemający doświadczenia w rozszyfrowywaniu negatywów w wielu przypadkach mógłby źle zidentyfikować rasę sportretowanego.

Jakkolwiek wydawałoby się zatem, że pojawiający się w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku negatyw współuczestniczy i potwierdza fundamentalną dla dawnych systemów ontologicznych różnicę pomiędzy światłem (ale i mężczyzną, białym, kulturą, Bogiem) i cieniem (kobietą, czarnoskórym, naturą, diabłem), w istocie stał się narzędziem walki z uproszczonymi polaryzacjami w kulturze. Dowodzi tego właśnie wykorzystanie negatywowych przedstawień w międzywojennej praktyce artystycznej, ale i przede wszystkim współczesne sposoby zaadaptowania ujemnej konwencji. To dzięki nim współczesny odbiorca świadomy jest faktu, że negatyw nie dokonuje jednoznacznej inwersji rasowej, prowadząc do oksymoronicznego stanu „pomiędzy”. Negatyw neguje społeczne i polityczne polaryzacje, zamiast je potwierdzać. Nie bez przyczyny w styczniu 2017 roku słynny rzeźbiarz i autor instalacji Anish Kapoor zdecydował się zaprotestować przeciwko antyimigracyjnej polityce nowego prezydenta Stanów Zjednoczonych – Donalda Trumpa, wykorzystując swój negatywowo portret, któremu towarzyszy napis zapisany gotycką (ulubioną przez nazistów) czcionką: „I like America and America doesn't like me”.

Podsumowując tę kwestię, należy pamiętać, że właściwy odczyt znaczeń idących za słowem „negatyw”, ale i obrazem odwracającym pozytywowo światłocien, uzależniony jest od kontekstu ich funkcjonowania. Rasistowskie uprzedzenia, które przenikały nawet umysły wybitnych pionierów fotografii,

takich jak chociażby Samuel Morse⁴⁰, bez wątpienia wpływały na sposoby wykorzystania i interpretacji zdjęć. Gdyby to właśnie z jego ust padło porównanie fotograficznego negatywu i czarnoskórych, negatywny wydźwięk takiego zderzenia byłby bezsporny. W wypadku innych nestorów medium sprawa nie jest tak oczywista – angielski wynalazca Thomas Wedgwood, który już pod koniec XVIII wieku eksperymentował ze światłoczułością, otwierając drogę do późniejszych odkryć, był aktywnym abolicjonistą, walczącym o prawa czarnoskórych niewolników⁴¹. Z odkryć Wedgwooda korzystał Talbot, a jego serdeczna korespondencja z sekretarzem brytyjskiego stowarzyszenia abolicjonistów (Anti-Slavery Society) Johnem Crispem stanowi dowód równie postępowych poglądów na temat miejsca czarnoskórych w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie. Negatyw został zatem odkryty przez osobę negującą powszechną w tamtym czasie polaryzację ras. Pomimo zmian światopoglądowych, które nastąpiły na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, rola kontekstu nie zmieniła się. Wypowiedziane przez białych określenie „czarnuch” jest skrajnie obraźliwe, co nie zmienia faktu, że miejski slang czarnoskórych dopuszcza użycie tego słowa w stosunku do innych kolorowych mieszkańców USA. Podobnie byłoby z terminem „negatyw”, który zastosowany przez ludzi o jasnej karnacji wobec czarnoskórego byłby wciąż gestem jednoznacznie rasistowskim.

Witold Kanicki

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny, Poznań

BLACKFACED WHITE:
THE RACIAL VICISSITUDES OF THE NEGATIVE

Summary

In her essay on the involvement of photography in the system of racial division, Tanya Sheehan ("Comical Conflations: Racial Identity and Science of Photography," *Photography & Culture* 2011, 4(2): 133–156) focused her attention on common comparisons of the photographic negative to the Negroid race. Such a tendency may imply a claim that the negative is racist; once connected, just as African Americans, with pejorative features. The negative picture, different from reality as such but above all negating a realistic (positive) tradition in art, because of being different (other) can be considered wrong or inferior to the positive so that it must be hidden or even destroyed. In such

⁴⁰ Ibidem, s. 113.

⁴¹ Ibidem.

a context, the present paper focuses on the relationship between the photographic negative and the question of race. Although apparently the reversal of the color of skin might result in a racial transformation of the photographed whites, the artistic practice of the 20th and 21st centuries demonstrates that quite often the reversed color does not necessarily mean a change of race. What is more, the negative has been used to oppose by artistic means the simplifying polarization of society. Such avant-garde photographers as Hans Bellmer, Man Ray, and Alexandr Rodchenko used the inversion of tone in their works critiquing colonial and racist stereotypes. Contemporary artists use the negative convention to subvert the dominant positive, realism, light, day, the white male, and other concepts associated with one of the poles constituting the binary value system. Painting one's face black, in the 19th century used in evidently racist performances called "minstrel shows," may now convey a positive message.

Keywords:

photography, negative, race, racism, colonialism, black-skinned, blackface minstrelsy

MARIANNA MICHAŁOWSKA

PAMIĘĆ AUTOBIOGRAFICZNA W CZASACH CYFRYZACJI

Pytanie, jak widzimy siebie i innych na fotografiach, zawsze zajmowało uwagę teoretyków medium. Zarówno w tekstach fundujących kanon „myślenia fotografią”¹ (Waltera Benjamina, Susan Sontag, Rolanda Barthes’a czy Johna Bergera), jak i w pracach nowszych (by wspomnieć tylko Nicolasa Mirzeoffa) odnajdujemy potrzebę przemyślenia sposobów pozostawiania wizualnego świadectwa życia oraz tworzenia własnego wizerunku – dla siebie i innych. Badaczy interesuje zarówno ontyczny, jak i epistemologiczny wymiar dokumentowania doświadczenia indywidualnej egzystencji oraz jego znaczenie dla kształtu pamięci zbiorowej. Pytanie o rejestrację indywidualnego doświadczenia życiowego w ujęciach teoretycznych sformułowane jest różnorodnie. Może dotyczyć sposobów konstrukcji albumu rodzinnego (Marianne Hirsch), kwestii *selfie*, traktowanego jako „poszerzenie i wzmocnienie długiej tradycji autoportretu”²; działania ucieleśniającego wyobrażoną tożsamość, zakorzenionego w praktykach komunikacyjnych³. Istotą tych dyskusji jest postrzeganie siebie oraz innych, a także technologiczna możliwość obrazowania, doświadczania oraz społecznego dystrybuowania tych wyobrażeń.

W artykule przyglądam się fotografii z perspektywy narracyjnej, wykorzystując zyskujące na popularności od lat 70. ubiegłego wieku pojęcie pamięci autobiograficznej. Sposoby „opisania (*graphia*) życia (*bíos*) jednostki, dokonane przez nią samą (*auto*)”⁴ interesują dzisiaj nie tylko literaturoznawców i historyków, lecz coraz częściej stanowią przedmiot badań psychologów, socjolo-

¹ Odwołuję się tu do określenia rozpropagowanego przez Victora Burgina, autora głośnej antologii tekstów pod tym właśnie tytułem. Redaktor zbioru ujmuje teorię fotografii jako „praktykę sygnifikacji”. Zob. *Thinking Photography*, red. V. Burgin, London 1982, s. 2.

² N. Mirzeoff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2016, s. 44.

³ J. van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, California, 2007, s. 118.

⁴ M. Marszałek, *Autobiografia*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 53.

gów i teoretyków kultury⁵. Pamięć autobiograficzna (mam tu na myśli sposób, w jaki jednostki rekonstruują wyobrażenie własnej przeszłości) pozwala zadać pytanie nie tylko o to, jak działają mózgowie systemy przechowywania wspomnień, ale przede wszystkim o to, jakie są relacje pamiętania do kulturowego ukształtowania obrazów przeszłości. Chodzi zatem o uwzględnienie tego, co i jak pamiętamy, ale też tego, jak treść wspomnień jest przekształcana za sprawą czynników społecznych, kulturowych oraz technologicznych. Pamięć autobiograficzna jest ujmowana jako proces oraz wypowiedzana jako narracja (ustna, literacka, wizualna, obrazowo-tekstowa). Historyk psychologii Douwe Draaisma, wyjaśniając pojęcie, przywołuje porównanie zastosowane przez Philippe'a Lejeune'a, w którym pamięć zostaje nazwana podlegającym korekcie „brudnopisem własnego życia”⁶. Zgodnie z koncepcjami psychologii nie mamy całkowitej władzy nad „poprawkami” wprowadzanymi do tego brudnopisu. Holenderski badacz pamięci pisze: „brudnopis podlega korekcie – to nie my piszemy na nowo nasze wspomnienia, ale jest to robione za nas”⁷.

Jeśli porównamy pamięć do brudnopisu, to uznamy, że jest ona – by tak powiedzieć – „pisywalna”, a tym samym jest narracją. Ten narracyjny wymiar pamięci autobiograficznej zachęca, by w analizie fotografii jako nośnika pamięci wprowadzić kolejny termin: „tożsamości narracyjnej”. Przypomnijmy tylko, że ten termin rozpatrywać można w dwu, co najmniej, interpretacjach. W wersji socjologicznej Anthony'ego Giddensa jest refleksyjnym projektem samorozumienia jednostki w świecie⁸ pełnym ryzyka, by w fenomenologicznej refleksji Paula Ricoeura stać się dialektyczną relacją rozpoznawania siebie: wędrującą pomiędzy „niezmiennością *idem* – tego samego [*du même*], i ruchomej tożsamości *ipse* – tożsamości siebie [*du soi*]⁹. W tekście wykorzystam tę drugą perspektywę, ze względu na znaczącą rolę pamięci w procesie rozpoznawania siebie w narracjach¹⁰.

Interesuje mnie zatem konstruowanie pamięci autobiograficznej za pomocą fotografii oraz jej odniesienie do indywidualnej tożsamości. Początkowo bowiem można fotografię uznać za nośnik i „wspomagacz” pamięci, by ostatecznie uznać, że staje się ona świadectwem życia jednostki i społecznie przedstawianym jego potwierdzeniem. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina: „po-

⁵ Wyczerpującą listę pozycji bibliograficznych poświęconych badaniu autobiografii dostarcza Magdalena Marszałek w haśle *Autobiografia*, zob. *ibidem*, s. 57–58.

⁶ D. Draaisma, *Księga zapominania*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2012, s. 22–23.

⁷ *Ibidem*, s. 23.

⁸ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 104–108.

⁹ P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, tłum. J. Margański, Kraków 2004, s. 90.

¹⁰ *Ibidem*, s. 89.

wszechny zwyczaj fotografowania się sprawia, że zdjęcia stały się głównym świadectwem faktu naszego życia i zapisem przemian, jakie z upływem lat każdy przechodzi¹¹. Ma to swoje odzwierciedlenie, z jednej strony, w tym, że uporczywie dokumentujemy świat wokół nas, z drugiej – że kolekcjonujemy własne wizerunki. Choć zasadniczo tematem artykułu jest pamięć autobiograficzna, część omawianych realizacji wizualnych odnosi się do terminu szerszego – pamięci biograficznej, która nie musi już odnosić się do wspomnień podmiotu opowiadającego o sobie, ale dotyczyć tego, jak on/ona widzą i przekształcają obrazy innych. To poszerzenie przykładów, w mojej opinii, pozwala rozpoznać napięcie między Ricoeurowskim rozpoznawaniem tożsamości przez jednostkę i postrzeganiem jej przez innych.

Artykuł został podzielony na dwie części. Pierwsza ma charakter teoretyczny; przedstawiam w niej rodzaje opartych na fotografii badań nad pamięcią autobiograficzną oraz przybliżam koncepcje wyjaśniające działanie pamięci autobiograficznej. W drugiej – opierając się na realizacjach artystycznych (m.in. Nancy Burson, Krzysztofa Pruszkowskiego, Marka Lalko) oraz na codziennych praktykach fotografowania (m.in. *selfie*) i przetwarzania obrazów (w formie filmów poklatkowych) – zastanawiam się, czy możliwa jest wizualna autobiografia.

1. O BADANIACH PAMIĘCI AUTOBIOGRAFICZNEJ

PERSPEKTYWA FUNKCJONALNA – WYKORZYSTANIE FOTOGRAFII W BADANIACH JAKOŚCIOWYCH

Wyróżniłabym dwa sposoby obecności fotografii we współczesnych badaniach kulturowych nad pamięcią: pierwszy, funkcjonalny, związany jest z wykorzystywaniem fotografii w badaniach jakościowych nad pamięcią, drugi – nazwijmy go refleksyjnym – prowadzi do rozważań o charakterze zapisu fotograficznego w czasie, a także do pytań o tożsamość sfotografowanych: jaką /jakiego siebie widzę?

W tej części tekstu przyjrzymy się funkcji fotografii we współczesnych badaniach jakościowych. Nietrudno dostrzec, że stanowi ona popularne narzędzie wspomagające w wielu metodach badawczych, wykorzystywanych w psychologii, socjologii i etnografii wizualnej czy badaniach kulturowych nad pamięcią¹². Spośród wielu metod wymienić można tu (jako najściślej

¹¹ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003.

¹² Zob. D. Harper, *Co nowego widać?*, tłum. Ł. Rogowski, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 2, Warszawa 2009, s. 153–174.

odnoszące się do badań pamięci autobiograficznej) wywiady narracyjne na podstawie fotografii, foto-wywoływanie (*photo elicitation*)¹³, technikę esejów wizualnych¹⁴, *visual storytelling*¹⁵, techniki fototerapeutyczne¹⁶ czy metody oparte na sztuce¹⁷.

Zwłaszcza metody foto-wywoływania oraz rozmaite sposoby wykorzystania wywiadów i rozmów o fotografiach wydają się szczególnie efektywne w badaniu pamięci autobiograficznej. Piotr Jakub Fereński przypomina opisaną przez Douga Harpera klasyfikację badań. Píše Fereński: „Studia prowadzone na podstawie foto-wywoływania koncentrują się w czterech obszarach badawczych: a) organizacji społecznej / klas społecznych / rodziny, b) wspólnotowości, c) tożsamości / biografii / autobiografii oraz d) kultury”¹⁸. Nas interesować będzie punkt trzeci: tożsamość / biografia / autobiografia. Najprościej mówiąc, metoda *photo elicitation* ma na celu wydobycie doświadczeń rozmówców w trakcie swobodnej rozmowy o fotografiach.

¹³ Piotr Fereński proponuje takie właśnie tłumaczenie angielskiego terminu, zwracając uwagę na takie cechy słowa *elicitation*, jak: „aktywizacja, poruszanie, wydobywanie, ujawnianie”. Odróżniam tę metodę od wywiadów na podstawie fotografii, ponieważ ma ona własną specyfikę procesu badawczego i przede wszystkim usytuowania metodologicznego. P.J. Fereński, *Rozmowy o fotografiach*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, 12(2), s. 155.

¹⁴ W tym wypadku chodziłoby o te eseje wizualne, które odnoszą się do określenia własnej sytuacji autora.

¹⁵ Grupą ciekawych technik „wizualnego opowiadania” są sposoby budowania komunikatu wizualnego przez samych uczestników badania. W tej grupie uczestniczących (*participatory*) metod Richard Chalfen wyróżnia: metodę autofotograficzną, fotografię hermeneutyczną, narracje wizualne, *visual/digital storytelling*, dzienniki wizualne (*pictorial diaries*), dokumentalne filmy biograficzne (*bio-documentary films*), społeczne filmy dokumentalne (*socio-documentary films*), wideo uczestniczące (*participative video*) i foto/wideoterapie (*photo/video therapy*). Zob. R. Chalfen, *Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production*, w: *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, red. E. Margolis, L. Pauwels, London 2011, s. 188.

¹⁶ Szczegółowe rozróżnienia pomiędzy poszczególnymi praktykami fototerapeutycznymi wprowadza Judy Weiser. Odróżnia ona „fotografoterapię”, opartą na technikach warsztatowych, od fotografii terapeutycznej, opartej głównie na interpretacji obrazów zastanych. Zob. J. Weiser, *Using Personal Snapshots and Family Photographs as Therapy Tools: The “Why, What, and How” of PhotoTherapy Techniques*, „PsicoArt” [online] 2010, 1, s. 2, <https://phototherapytherapeuticphotography.files.wordpress.com/2014/10/weiser_psicoart_english_2010.pdf> [dostęp: 25 stycznia 2017].

¹⁷ W kontekście artykułu szczególnie przydatne byłyby techniki określane przez Susan Finley jako „moja opowieść”. Zob. S. Finley, *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*, tłum. M. Podgórski, w: *Metody badań jakościowych*, s. 57–80.

¹⁸ Ibidem.

Spójrzmy, jaki kształt powyższe metody przyjmują w psychologii. Fotografie pojawiają się tu (podobnie w gruncie rzeczy jak w innych dyscyplinach nauk, wykorzystujących zdjęcia) na dwu poziomach: opowiadania o gotowych obrazach, która to interpretacja odbywa się w trakcie rozmowy badanego z badaczem oraz/lub poprzez realizację materiału fotograficznego przez samego badanego. Odczytywanie fotografii jest ściśle związane z procesami pamięciowymi. Chociaż Judy Weiser, jedna z twórczyń fototerapii, nazywa fotografie „zamrożonymi wspomnieniami, które możemy ująć w dłonie w milczącej nieruchomości [*silent stillness*]”¹⁹, to jest przekonana, że opowieść odbiorcy oparta jest na procesach i znaczeniach subiektywnych i związanych z indywidualnymi doświadczeniami. Podkreśla także specyficzną relację, tworzoną pomiędzy konkretnym zdjęciem i odbiorcą. Fototerapeutka pisze: „faktyczne znaczenie każdego zdjęcia istnieje tylko jako nieobserwowalny, chociaż niekoniecznie przypadkowy, punkt przecięcia zmysłowo kodowanych skojarzeń, które pojawiają się wyłącznie w nieuchwytnym oddziaływaniu pomiędzy umysłem odbiorcy i tego konkretnego obrazu”²⁰. Fotografie zatem są uznawane przez badaczy za środek prowadzący do uruchomienia sfery doświadczeń, skojarzeń i wspomnień indywidualnego odbiorcy.

Podawany przez Douwe Draaismę przykład zastosowania fotografii w terapiach uaktywniających pamięć osób starszych zdaje się potwierdzać obserwację Weiser. W *Fabryce nostalgii* autor opisuje terapie prowadzone z osobami cierpiącymi na lekką demencję w domu opieki „Herik” w holenderskim mieście Borger. Terapeuci korzystają ze zdigitalizowanych archiwów fotograficznych prowincji Drente, wyszukując w nich obrazy miejsc, w których wychowywali się pensjonariusze. Następnie prowadzą rozmowy o wybranych zdjęciach. Psycholog pisze o eksperymencie prowadzonym w grupie kobiet:

[...] kiedy na stole zostają rozłożone fotografie, ich twarze się ożywiają. Zaciekawione pochylają się do przodu. [...] Po zaprezentowaniu tych dwóch fotografii trudno uwierzyć, że ci sami ludzie jeszcze kwadrans wcześniej siedzieli w sali rekreacyjnej apatycznie pogrążeni w milczeniu. Opowiadają teraz o swojej młodości²¹.

Jednak Draaisma nie ma złudzeń. Chociaż, jak pisze, „demencja w połączeniu ze starymi fotografiami daje efekt przeniesienia”²², to ożywienie pamięci fotografiami jest chwilowe i – ze względu na charakter schorzenia – pozwala przenieść się tylko do jednego okresu – do dzieciństwa.

¹⁹ Weiser, *Using Personal Snapshots...*, s. 1.

²⁰ Ibidem, s. 2.

²¹ D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 128–130.

²² Ibidem, s. 130.

Wywiad na podstawie fotografii jest atrakcyjną metodą także dla socjologów wizualnych. John Grady podaje dwa rodzaje informacji, które dzięki fotografiom można uzyskać: zapis osobistego zaangażowania w scenę oraz bezosobowy zapis zdarzeń i zachowań²³. Jest jednak świadomy tego, że interpretacja materiału wizualnego nie jest prosta i wymaga danych, których w samym obrazie nie znajdziemy – przede wszystkim narracji osoby, z którą prowadzona jest rozmowa.

Już z tego pobieżnego przeglądu metod angażujących fotografię wynika, że chociaż służą one odmiennym celom badawczym: poznaniu historii życia, aktywizacji pamięci czy uzyskaniu informacji o przeszłości, to funkcja zdjęć jest ujmowana podobnie – mają one „obudzić” pamięć i sferę skojarzeń, dzięki czemu dotrzemy do doświadczeń badanych. Coraz częściej do wspomagania pamięci autobiograficznej zaangażowane są współczesne technologie wizualne, takie jak SenseCam. Jest to zawieszana na szyi lub przypinana do ubrania kamera z szerokokątnym obiektywem, która rejestruje wszystko, co znajduje się przed nami. Psychologowie zachęcający do jej używania piszą:

Wydaje się, że SenseCam jest szczególnie dopasowana do terapii osób z uszkodzeniem pamięci lub zdolności poznawczych, ponieważ przechwytuje obrazy autonomicznie, umożliwiając pacjentom rejestrować ich doświadczenia bez świadomości, co oznacza, że osoba nosząca urządzenie może rzeczywiście uczestniczyć w wydarzeniu²⁴.

Czy jednak sama rejestracja wydarzeń wystarczy, by pamięć autobiograficzna mogła być uaktywniona? Przyjrzymy się temu w kolejnej części artykułu.

PERSPEKTYWA REFLEKSYJNA – JAK DZIAŁA PAMIĘĆ AUTOBIOGRAFICZNA I GDZIE W JEJ OBSZARZE JEST MIEJSCE DLA FOTOGRAFII?

Czas zatem przejść do drugiej z wymienionych na wstępie perspektyw oglądu fotografii autobiograficznej. W rozumieniu obrazu fotograficznego znajduję pęknięcie, które ujawniło się także, gdy przywoływałam poglądy Weiser

²³ J. Grady, *Visual Research at the Crossroads*, „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research” 30 October 2008, 9(3) [online], <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1173/2618>> [dostęp: 25 stycznia 2017].

²⁴ S. Hodges, E. Berry, K. Wood, *SenseCam: A wearable camera that stimulates and rehabilitates autobiographical memory*, „Memory” [online], 2011, 7, s. 695, <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09658211.2011.605591>> [dostęp: 25 stycznia 2017].

– pomiędzy nieruchomością obrazu i ruchem pamięci. Z jednej strony, nadal w języku potocznym do opisu działania fotografii stosuje się słowa odnoszące się do nieruchomości, takie jak: zamrożenie, unieruchomienie, utrwalenie, zdjęcie. Wspominany wcześniej historyk pamięci Draaisma notuje, że tradycyjne metafory pamięci, zorientowane na „konserwowanie, przechowywanie, rejestrację [...] są z natury konstrukcjami muzealnymi”²⁵. Dołączająca do zespołu tych metafor po roku 1839 „pamięć fotograficzna” tę trwałość reprezentuje. Z drugiej jednak strony, co można dostrzec w spisie kulturowych obrazów fotografii, sporządzonym przez literaturoznawcę i badacza mediów Berndta Stieglera²⁶, metafory fotografii wcale nie opisują jednoznacznie nieruchomości obrazu, lecz odnoszą się do jej procesualnej percepcji. Wiele słów wybranych przez teoretyka ma formę czasownikową. Kulturowo zatem fotografia okazuje się bliższa stwarzaniu, wiwifikacji (ożywianiu) i wymazywaniu niż anglosaskiemu *still* (klatce, kadrowi, nieruchomości). W koncepcji Draaismy, z kolei, pamięć jest dynamiczna, ponieważ „zostaje zdominowana przez zapomnienie”²⁷, któremu przeciwstawiane są próby przypominania sobie tego, co zapomniane. Nawet słynny Barthes’owski noemat fotografii *ça a été*, jeśli uznamy go za zbieżny ze stroną *punctum* fotografii, okaże się zmienny i nietrwały²⁸. Pewność istnienia przedmiotu na zdjęciu nie pokrywa się bowiem z jego znaczeniem w pamięci.

To pęknięcie pomiędzy nataczonym obrazem przedmiotu i plastycznością jego rozpoznawania stanowi, w mojej opinii, fundament badania fotografii i jednocześnie sprawia, że fotografia uznawana jest za skuteczny nośnik pamięci autobiograficznej. Zanim przyjrzymy się fotografii, sięgnijmy do wyjaśnienia autora *Księgi zapominania*, tłumaczącego, jak działa pamięć autobiograficzna. Pozwolę sobie przywołać dłuższy fragment rozważań Holendra.

Przypominając sobie coś, tworzymy ślad neuronowy, a następnym razem, gdy pozornie przypominamy sobie to samo, w rzeczywistości zostaje zaktywowany ślad, który powstał najpóźniej. Wspomnienia, również te najstarsze, podróżują w miarę upływu czasu w naszej tkance mózgowej, lecz wciąż od nowa towarzyszą im kolejne kopie. Zgodnie z tą teorią, gdy wracamy myślami do pierwszego wspomnienia, sprawiamy, że obwód neurologiczny naszej pamięci zamyka się w osobliwy sposób – najstarsze staje się na chwilę najnowszym, pierwsze ostatnim²⁹.

²⁵ Draaisma, *Księga zapominania*, s. 8.

²⁶ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.

²⁷ Draaisma, *Księga zapominania*, s. 8.

²⁸ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, s. 176.

²⁹ Draaisma, *Fabryka nostalgii*, s. 6.

Zatem, im częściej przypominamy sobie coś, tym bardziej owo wspomnienie się zmienia. Jak odnieść to neuropsychologiczne wyjaśnienie do działania fotografii? Wyobraźmy sobie, że patrzymy na fotografię pokazującą nasz dom w czasach, kiedy byliśmy dziećmi. Jeśli oglądaliśmy ów obraz jeszcze w dzieciństwie, to mogliśmy porównywać przedmioty na fotografii z tymi, które znaleźliśmy wtedy. Co jednak, jeśli zdjęcie obejrzymy po czasie? Jak w przypadku Lejeunowskiej metafory pamięci jako brudnopisu – patrząc na obraz po latach, „sami jesteśmy zdumieni tym, co w międzyczasie zostało zatarte i zapisane”³⁰.

Obrazy zdarzeń, wywoływane z pamięci, ale też oglądane na fotografiach, mogą być źródłem zupełnie różnych narracji, ponieważ za każdym razem na nowo są rekonstruowane (to kompleks wspomnianego wcześniej *ça a été*, które nie daje efektu trwałego. Barthes rozpoznał Matkę tylko w tamtym jednym momencie, by następnie ponownie ją utracić).

Tak też uważa Draaisma:

Nasze wspomnienia są raczej rekonstrukcjami niż rekapitulacjami naszych doświadczeń, a na te rekonstrukcje wpływ ma nie tylko to, kim kiedyś byliśmy, ale również to, kim się staliśmy, nie tylko przeszłość, ale również terażniejszość, w której wspomnienia są przywoływane³¹.

Chociaż sformułowanie to niektórym wydawać może się oczywiste, to warto przeczytać je w kontekście obrazu fotograficznego, któremu kulturowo przypisywana jest przecież niezmiennność.

Nawet jeśli opowiadamy to samo zdarzenie raz za razem, to każda z tych narracji będzie inna. Dobrze tę plastyczność narracji ilustruje, wielokrotnie przywoływany przez badaczy wizualnych, film dokumentalny zrealizowany w roku 1972 przez Liane Brandon³². *Betty tells her story* jest zapisem wywiadu z tytułową Betty, opowiadającą o ważnym dla niej zdarzeniu. Betty wspomina wydarzenie sprzed lat, gdy została zaproszona na uroczyste przyjęcie. Słyszymy więc, jak Betty, przejęta okolicznościami, kupiła suknię za drogą jak na jej możliwości finansowe i – ostatecznie – jak suknię tę przypadkowo zgubiła. Gdy Betty kończy opowieść, reżyserka prosi ją, by powtórzyła narrację. Narratorka opowiada powtórnie, lecz tym razem odmiennie rozkłada akcenty. Otrzymujemy historię o czymś innym: o lękach i nadziejach, braku poczucia własnej wartości, zawiedzionych marzeniach, o chwilowym poczuciu bycia piękną, o utracie, której nie da się już odwrócić. W wywiadzie pierwszym Bet-

³⁰ Draaisma, *Księga zapominania*, s. 23.

³¹ Ibidem, s. 22–23.

³² *Betty Tells Her Story*, reż. Liane Brandon, 20 min., 1972.

ty jest spokojna, opowiada zdarzenia jak anegdotę, w drugim – opowieść jest emocjonalna i poruszająca.

Ta narracja – współczesnego Kopciuszka, ale bez szczęśliwego zakończenia – pokazuje, że wspomnienia są konstruowane w akcie wypowiedzenia. Betty powraca do przeszłości, lecz jednocześnie rekapitułuje całe swoje życie od zdarzenia do współczesności. Betty opowiadała, rekonstruując fragmenty zapisane w pamięci, a ponieważ czyniła to już wcześniej – jeszcze przed realizacją filmu wiele razy – mogła swoją wypowiedź swobodnie konstruować, nie po to, by tworzyć narrację fikcyjną, lecz by dopasować ją do sytuacji opowiadania, realizacji filmu. Czy jeśli oparłaby swoją opowieść na zdjęciach, rekonstrukcja byłaby bardziej powtarzalna? Niekoniecznie. Fotografia daje nam obraz, lecz nie gwarantuje powtarzalności opowieści. Badacz mediów cyfrowych José van Dijck dla opisanego interakcji fotografii (ale także filmu i wideo) z pamięcią wprowadza kategorię „mediowanych obiektów pamięci” i zauważa, że „nigdy nie reprezentują one uchwyconego momentu; służą utrwaleniu chwilowych wyobrażeń oraz relacji, zachodzących pomiędzy przeszłością i teraźniejszością”³³. Obrazy pozwalają komunikować się nam z przeszłością, lecz same pamięcią nie są. Van Dijck podkreśla ich kulturowy charakter i zauważa, że pamięć „nadpisuje” coraz to nowe treści wspomnień. Holenderska autorka ilustruje swoją tezę przykładami dwu filmów: *Memento* Christophera Nolana i *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*) Michela Gondry’ego i Charliego Kaufmana (znaczące, że są to najczęściej chyba przywoływane obrazy filmowe we współczesnej literaturze poświęconej pamięci autobiograficznej). W obu fabuła krąży wokół pytania o fizyczną ingerencję w mózg, zakłócającą działanie pamięci. W pierwszym filmie główny bohater – Leonard, cierpiący na zanik pamięci krótkotrwałej – „wspiera” swoją wiedzę o wydarzeniach z poprzedniego dnia fotografiami polaroidowymi, w drugim protagonista, Joel, poddaje się zabiegowi wymazania wspomnień o niechcianej miłości. Warunkiem powodzenia operacji jest także usunięcie wszelkich przedmiotów i obrazów wiążących się z ukochaną Clementine. „Mediowane obiekty pamięci” (*mediated memory objects*) nie są jednak w opinii van Dijck tylko „proteżami umysłu”, lecz są pochodną zarówno pracy jednostkowej pamięci, jak i obiektów kultury materialnej i przypisywanych im znaczeń³⁴.

Warto w tym miejscu przyrzeć się rozumieniu terminu „mediowany obiekt pamięci” i zastanowić się, na ile jego znaczenie zmienia wraz z pojawieniem się kultury cyfrowej. Van Dijck stwierdza, że „cyfrowa fotografia zna-

³³ J. van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, California, 2007, s. 17.

³⁴ *Ibidem*, s. 28.

komicie odpowiada morfującej w czasie naturze ludzkiej pamięci³⁵. Ponieważ zakodowane dane cyfrowej reprezentacji są o wiele bardziej podatne na manipulację, a także swobodnie przemieszczają się między nośnikami: smartfonami, blogami, portalami społecznościowymi, a także tradycyjnymi wydrukami, obiecują nie tylko przetrwanie zapisanych obrazów przeszłości, lecz także ich dopasowanie do terażniejszości³⁶. Wydaje się zatem, że można bez końca je przetwarzać i odtwarzać. Badaczka mediów uznaje jednak takie przekonanie za jeden z mitów kultury cyfrowej. „Mediowane obiekty pamięci” należą do nowego typu cyfrowej materialności, równie jednak jak dawne obrazy podatnej na zniszczenie. Nie znamy jeszcze ostatecznej trwałości nośników takich jak CD-ROM-y (*notabene* wypieranych przez pendrive’y) ani nie potrafimy przewidzieć, która z technologii przechowywania zapisu cyfrowego (pamięci zewnętrzne czy technologie chmury) będzie stosowana nawet nie za sto, ale za dwadzieścia lat. Można więc powiedzieć, że wystarczy zmiana technologii lub awaria serwera, by część tych „remediowanych” kotwic pamięci utracić.

Istotna różnica między fotografią fotochemiczną i cyfrową nie polega na ich podatności na zniszczenie, lecz na zasięgu kultury cyfrowej. Jak pisze autorka: „osobista pamięć kulturowa uwalnia się z «pudełka na buty» i staje się częścią globalnej kultury cyfrowej – bezprzewodowego świata, który okazuje się nasycony niewidzialnymi nitkami łączącymi umysł, materię i wyobraźnię³⁷. Specyficznie w tej kulturze zmienia się miejsce fotografii, która w równym stopniu jak inne technologie medialne przestaje być przypisana jednemu nośnikowi i – zgodnie z ideą konwergencji – zmienia przestrzeń, której jest przypisana. Skanowana, „przyszpilana” do cyfrowych tablic, uruchamiana w realizacjach filmowych³⁸, nieustannie wędruje, Proteuszowo zmienia swoją postać. Przestaje być „prywatna” i zostaje poddana oglądowi innych. I znowu, nowość tego doświadczenia jest ilościowa, nie jakościowa – kiedyś także albumy z fotografiami pokazywaliśmy innym, teraz jednak dostęp do nich ma nieporównanie więcej osób, nie zawsze powiązanych z nami ścisłymi więzami rodzinnymi czy przyjacielskimi.

Dlaczego jednak tak wiele wynalazków zostało stworzonych w konsekwencji obsesyjnej potrzeby pamiętania? Draaisma sprawę ujmuje ewolucjonistycznie: pamięć służy ochronie gatunku przed trudnościami. Dlatego pew-

³⁵ Ibidem, s. 47.

³⁶ Czego teoretyczną egzemplifikacją są koncepcje mediów konwergentnych. Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

³⁷ Van Dijck, *Mediated Memories...*, s. 52.

³⁸ I nie chodzi tu jedynie o filmy o fotografiach, jak na przykład *Szukając Vivian Meier* (2014) Johna Maloofa i Charliego Siskela, lecz o realizacje filmowe wykorzystujące fotografię jako materiał przetworzenia.

ne rzeczy (z reguły te, których rolą jest nas przestrzegać) pamiętamy, a inne zapominamy³⁹. Także van Dijck wiąże pragnienie pamiętania z instynktem przetrwania, jednak w większym stopniu uwzględnia kulturową rolę procesu. Ludzie „[...] przywiązywali wagę do tworzenia i zachowywania śladów ich samych – myśli, wyglądown, głosów, uczuć i idei. Mogli pragnąć, by te obrazy były wiarygodne lub idealizujące, realistyczne lub pochlebne, lecz przede wszystkim, by były pamiętane”⁴⁰. Czy jednak ten fotograficzny ślad, rodzaj zewnętrznej *hypomneme*, nie przysłania nam *mneme*, żywej pamięci, zmieniającej się wraz z jej nosicielem? By odpowiedzieć na to i inne jeszcze pytania, które stawia przed nami problematyka pamięci autobiograficznej, posłużę się przykładami działań artystycznych.

2. PAMIĘĆ AUTOBIOGRAFICZNA W PRAKTYCE FOTOGRAFÓW

MORFOWANIE – ZOBACZYĆ SIEBIE JAKO INNEGO

Wspomniałam wcześniej o uwadze van Dijck o „morfującej w czasie, naturze ludzkiej pamięci”. Jej artystyczną ilustracją mogłyby być prace Nancy Burson, którą interesuje zarówno to, jak ludzie postrzegają siebie w czasie, jak i to, jak postrzegaliby siebie, gdyby mogli zmieniać własną przynależność etniczną. W roku 2000 Burson zaczęła realizować projekt zatytułowany *The Human Race Machine*. Artystka wykorzystywała możliwości cyfrowych technik morfowania, by pokazać, jak dana osoba wyglądałaby po dokonaniu niewielkich ingerencji w kształt twarzy, wykrój oczu, kolor skóry. Widz/uczestnik pracy siada przed ekranem i za pomocą interaktywnego oprogramowania, gdy kamera zarejestruje jej/jego twarz, może jednocześnie zmodyfikować jej kształt i kolor, nadając rysy odmienne od własnej grupy etnicznej⁴¹. Burson następująco uzasadnia działanie urządzenia: *The Human Race Machine* „[...] daje możliwość przeżycia unikatowego, osobistego doświadczenia bycia kimś innym niż jesteśmy. Jesteśmy jedną rasą, ludzką; jednym narodem nazywanym ludzkością”⁴². Burson w realizacji pokazuje, że warunkiem koniecznym przyjęcia określonej tożsamości jest zobaczenie siebie jako kogoś innego. W tym akcie zderzony zostaje zapamiętany przez widza obraz siebie z wersją

³⁹ Draaisma, *Księga zapominania*, s. 48.

⁴⁰ Van Dijck, *Mediated Memories...*, s. 52.

⁴¹ W roku 2016 Burson zrealizowała animowaną pracę *What if He Were: Black-Asian-Hispanic-Middle Eastern-Indian*, pokazującą różne wersje twarzy Donalda Trumpa.

⁴² *The Human Race Machine* [online], 2016, <<http://www.humanracemachine.com/>> [dostęp: 28 stycznia 2017].

podsuwaną przez program. Wyobraź sobie, kim jesteś – zdaje się podpowiadać artystka. Praca Burson jest kolejną z cyklu działań z interaktywnymi urządzeniami, stworzonymi od lat 80. Wcześniej powstały *Composite Machines*, pozwalające odbiorcom zestawiać własny portret z wizerunkiem sławnej osoby, czy *Age Machines*, która pozwalała „postarzyć” własną twarz i zobaczyć siebie po latach. Realizacja ma niewątpliwie emancypacyjny, równościowy i jednocześnie edukacyjny wydźwięk, jednak mnie w kontekście prezentowanych tu rozważań bardziej od kulturowo i społecznie krytycznych odniesień interesuje to, czy w zmienionych twarzach użytkownicy oprogramowania są w stanie zobaczyć „siebie”? Nakładają się tu dwie warstwy rozważań. Po pierwsze: czy wiemy, jak wygląda nasza twarz? Po drugie: czy potrafimy rozpoznać ją pośród innych?

Nie wchodząc tutaj w fascynującą lekturę fotografii jako *farmakonu*⁴³, w kolejnej części tekstu odpowiem na to pytanie, korzystając z podpowiedzi Draaismy tłumaczącego to, jak pamiętamy twarze. Zdjęcia portretowe, przekonuje autor *Księgi zapominania*, wspierając się argumentami Rudy'ego Kousbrocka, zastępują wspomnienia – tłumia je i wchodzą w ich miejsce. „Kto fotografuje, nie ma potem wspomnień i zdjęcia, ale wspomnienia od samego początku prześwitują przez zdjęcie, a po pewnym czasie zdjęcie staje się częścią wspomnień”⁴⁴. Psycholog pyta, dlaczego tak się dzieje i znajduje odpowiedź w mechanizmie *odświeżania* pamięci twarzy. Chociaż obejmująca zapamiętywanie twarzy pamięć wzrokowa ma ogromną pojemność, to nie jest niewyczerpywalna. Nie chodzi więc o zdolność pamiętania, lecz rozpoznawania – aktualizowania informacji zapisanej w pamięci⁴⁵.

Czy jednak możemy pamiętać siebie jako innego? Umysł zastępuje wizerunki wcześniejsze kolejnymi. Teorie psychologów każą nam krytycznie spojrzeć na poglądy teoretyków obrazu. Fotografia nie dlatego mocniej zapada nam w pamięć, że jest nieruchoma, lecz dlatego że pamięć się odnawia, zastępując wcześniejszy obraz kolejnym⁴⁶.

⁴³ Zob. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012, s. 204–210.

⁴⁴ Draaisma, *Księga zapominania*, s. 277.

⁴⁵ Ibidem, s. 178.

⁴⁶ Interesująca jest w tym kontekście ponowna lektura ostatniej części *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Jak pamiętamy, narrator uczestniczący w przyjęciu jest uderzony tym, jak bardzo postarzały się twarze osób, które znał. Moglibyśmy to odczucie tłumaczyć tym, że – ponieważ długo ich nie widział – nie zachodził mechanizm „odświeżania” pamięci, przez co pomiędzy obrazem zapamiętanym i widzianym nastąpiła wyraźna luka.

Czy rzeczywiście musimy przyjąć tłumaczenie psychologa? Fenomenolog podałyby inną interpretację. Paul Ricoeur, pisząc w *Drogach rozpoznania*, że „akt rozpoznania jest aktem *par excellence* mnemonicznym”⁴⁷, jest przekonany, że w pamięci musi istnieć jakiś rodzaj wspomnienia „czystego”, pierwotnego. Skoro bowiem można coś rozpoznać, to znaczy, że odnajdujemy to, co wcześniej musiało istnieć. Filozof uznaje, że podstawą tego rozpoznania są trzy kategorie śladów: ślady w korze mózgowej, psychiczne ślady wrażeń i ślady dokumentalne przechowywane w publicznych i prywatnych archiwach.

Rozpoznawanie własnej twarzy jest jeszcze bardziej skomplikowane, bo do kwestii rozpoznawania wizerunków dochodzi pytanie o wyobrażenie siebie. „Ja” zostaje wyobrażone przez sam podmiot niejako „od wewnątrz”, co włącza w mechanizm rozpoznawania całą gamę oczekiwań, które tenże podmiot wobec siebie stawia. Czy zatem, prowadząc interakcję z maszynami Burson, będziemy w stanie rozpoznać w zmienionej twarzy siebie? Lub poczuć, jak by to było wyglądać inaczej? I czy wystarczy „wyglądać inaczej”, by być kimś innym? Pewność podmiotu co do własnej tożsamości tylko w niewielkim stopniu związana jest z warunkiem wizualnego podobieństwa. W istocie jest to proces, w którym stajemy się, zmieniamy, przyjmujemy odpowiedzialność za kolejne czyny i który nie ustaje aż do końca ludzkiej egzystencji. Dlatego też rozpoznanie siebie, jak pisze Ricoeur, jest czymś „nieziszczalnym”⁴⁸.

SYNTETYZOWANIE – ROZPOZNAWANIE INNYCH

Przywoływani w tekście teoretycy: Draaisma, van Dijck czy Ricoeur, zgadzają się, że pamięć ma charakter narracyjny. Zatem, by dostrzec, kim się jest i osadzić tożsamość własną wobec innych, musimy przeszłość sobie opowiedzieć, chociażby analizując własne wizerunki. Dokonać tego można poprzez proces porównywania swojej twarzy z twarzami innych. Ponownie ilustracji dla tej argumentacji dostarczą prace Burson.

The Human Race Machine nie była pierwszym projektem Burson, eksperymentującym z twarzami. Wcześniej artystka tworzyła przedstawienia, będące syntezą portretów ikonicznych postaci współczesnej kultury. *First and Second Beauty Composites* (1982) były fotomontażami, do których stworzenia użyto wizerunków: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophii Loren i Marilyn Monroe (pierwszy) oraz Jane Fondy, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields i Meryl Streep (drugi). Amerykańska artystka uzyskiwała w ten sposób modele charakterystycznych dla epoki wyobrażeń idealnej

⁴⁷ Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, s. 117.

⁴⁸ Ibidem, s. 57.

kobiecej twarzy. W pracach z lat 80. Burson posługiwała się jeszcze techniką fotochemiczną, której źródeł można doszukiwać się chociażby w fotografii kompozytowej Francisa Galtona. Jednak jej typologia, inaczej niż twórcy eugeniki, nie aspirowała do stworzenia teorii nowego społeczeństwa, w którym to rysy twarzy decydowałyby o wykluczeniu lub uznaniu za reprezentanta rasowej doskonałości. W istocie Burson krytycznie i ironicznie komentowała tego rodzaju praktyki. Znakomicie to ilustruje praca *Warhead I* (1982). Burson tworzy wizerunek wyobrażonego dyktatora, oceniając jego znaczenie potencjałem nuklearnym kraju. W rezultacie powstała synteza oparta w 55 proc. na portrecie Reagana, w 45 proc. na wizerunku Breżniewa, w mniej niż 1 proc. na zdjęciach Margaret Thatcher, François Mitteranda i Deng Xiaopinga. Używana przez Burson metoda fotografii kompozytowej⁴⁹ przywołuje na myśl prace realizowane przez innych artystów. Jednym z najciekawszych twórców „fotosyntezy” jest, w mojej opinii, Krzysztof Pruszkowski. Spośród wielu prac, w których autor nakłada na siebie wizerunki ludzi lub przedmiotów⁵⁰, uwagę przykuwa *Hołd dla pięciu ostatnich lat życia „modelowego modela” Jacoba Israela Avedona, 1969–1973* (1986). Z szaro-czarnej płataniny linii i płaszczyzn wyłaniają się ciemne oczodoły i dziwacznie w uśmiechu wyszczerzone zęby. Zdaje się, jakby te zapisy wielu twarzy tego samego mężczyzny zapowiadały to, co nieuniknione – nadchodzącą śmierć. Praca Pruszkowskiego dobrze podkreśla narracyjność procesu pamięciowego. Kolejne nałożone na siebie warstwy stanowią odpowiednik narracji o ludzkim życiu, które trzeba sobie opowiedzieć, by zrozumieć, kim był jego (życia) bohater.

Fotografia zawsze była traktowana jako ucieczka przed śmiercią, nieruchomością – stąd usilne starania fotografów mortalnych, by pokazać zmarłych jak żywych⁵¹. Wydaje się zatem, że marzeniem i fotografów, i samych portretowanych było uchwycenie tego, co ruchome i zmienne. Czy fotografia jest w stanie uchwycić tę zmienność, która dla obrazów „ja” powstających w pamięci jest typowa? Roland Barthes pisze następująco o tym usilnym pragnieniu znalezienia równowagi pomiędzy tym, co widzialne, i tym, co wyobrażone:

⁴⁹ Tak Leszek Brogowski proponuje tłumaczyć termin *composite photography*, zob. L. Brogowski, *O ideale obróconym w dowcip. Fotografia kompozytowa Francisa Galtona i jej oddźwięki*, „Dyskurs” 2013, 5, s. 70–102.

⁵⁰ Jak na przykład: *60 pasażerów pierwszej klasy metra. Linia: Vincennes–Neuilly, Paryż, 9 czerwca 1985 roku. Między godz. 9 i 11* (1985); lub *10 Afrodyt z Muzeum Grecko-Rzymskiego w Aleksandrii* (1989/1993).

⁵¹ Zob. Draaisma, *Księga zapominania*, s. 269–275; T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortalnej*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, Łódź 2005, s. 79–108.

Ponieważ jednak chciałbym, aby została uchwycona delikatna tkanka moralna, a nie jakaś chwilowa mimika, i ponieważ Fotografia nie jest zbyt subtelna (poza dziełami wielkich portrecistów), nie wiem, jak działać od wewnątrz na swoją skórę [...] tak więc chciałbym, aby mój obraz, ruchomy, wstrząsany pomiędzy tysiącem zmieniających się zdjęć, zależnie od okoliczności i wieku, zgadzał się zawsze z moim „ja” (głębokim, oczywiście)⁵².

„Fotosyntezy” (czyli wświetlenia wielu negatywów w jeden obraz) Pruszkowskiego wydają się bliższe ideałowi, do którego tęskni Barthes, od tradycyjnych portretów fotograficznych. Na portrecie *Jacoba Israela A...* z twarzy modela bije spokojna pewność własnej osoby, świadomość tożsamości. Zdjęcia zmieniają się przed naszymi oczyma, chociaż cały czas patrzymy przecież na ten sam kadr. Fotograf, „fotosyntetyzując” ostatnie pięć lat życia modela, osiągnął to, czego pragnie filozof. Oto przez przezroczystą „skórę” wielu warstw nałożen prześwituje „ja”.



1. Marek Lalko, *10 dni*, z cyklu *N*, 2015, fotografia cyfrowa, dzięki uprzejmości autora



2. Marek Lalko, *100 dni*, z cyklu *N*, 2015, fotografia cyfrowa, dzięki uprzejmości autora

Podobną strategię – zamknięcia w kadrze wycinka życia modela – stosuje Marek Lalko. Artysta fotografuje swojego przyjaciela na jego prośbę. Fotografie robione są raz, dwa razy na tydzień. Dokumentują wygląd modela, ale także zaświadczenia o istnieniu tego konkretnego człowieka w danym momencie.

⁵² R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 21.

Zdjęcia rejestrują drobne zmiany w wyglądzie i stroju, ale także to, co pokazać o wiele trudniej – upływ czasu. Następnie Lalko nakłada te „kalki czasu” na siebie. Inaczej niż Burson we wczesnych portretach i Pruszkowski, fotograf dokonuje swoich fotosyntezy cyfrowo. W myśl koncepcji Ricoeura, moglibyśmy zadać pytanie, jak to się dzieje, że w modelu, pozującym do zdjęcia Markowi Lalko, rozpoznajemy konkretną postać?

Sednem koncepcji tożsamości narracyjnej Paula Ricoeura jest współzależność pomiędzy dwoma składnikami tożsamości – trwałej *idem* i zmiennej *ipse*. Oba pozostają w zmiennej relacji, tworząc dialektyczną całość: „takożsamość” (*mêmeté*) i „tożsamość” (*ipséité*). Fenomenolog używa porównań rozwijających odniesienie do fotografii: bo z jednej strony czynnik *idem* zostaje przyrównany do „tożsamości biologicznej, sygnowanej kodem genetycznym, oznaczanej za pomocą odcisków palców”⁵³, z drugiej zaś *ipse* rozwija się w „obszarze fikcji polegającej na wytwarzaniu mnóstwa zachodzących w wyobraźni zmian”⁵⁴. Przekładając to na zdjęcie, powiedzielibyśmy, że fotograficznym *idem* jest to, co zostało nieodwołalnie zarejestrowane na nośniku, *ipse* zaś jest nieustającym procesem przypominania sobie tego, co sfotografowane – ruchem pamięci autobiograficznej. Ów ruch, jak pisałam już wcześniej, polega na zastępowaniu obrazów wcześniejszych kolejnymi. Przypominając sobie siebie wcześniej, tworzymy ślad wspomnienia, gdy ponownie będziemy sobie obraz siebie przypominać, ów ślad „zaktualizujemy”. Jest to zatem nieustający ruch zachodzący pomiędzy kolejnymi obrazami siebie.

Fotograficzne *ipse* (można by je opisać jako „stawanie się”) wychodzi poza ramy działania naszego umysłu i obejmuje także wszelkie możliwe zmiany, które zawarte są w repertuarze technologii: fotochemiczne gradacje wywołań i doświetleń negatywu lub zapisane w algorytmie potencjalne przekształcenia cyfrowego kodu.

Ricoeur pisze, że *idem* to tożsamość rozpoznawalna, przypisana jednostce, z kolei *ipse* to wszystko, co sprawia, że tożsamość jest „zamazana i nieczytelna”⁵⁵. Fotosyntezy Pruszkowskiego (jak też obrazy Marka Lalko) są rozmyte, nieczytelne właśnie, jednak przebija przez tę nieostrość zespół podobieństw powtarzalnych cech, w efekcie wyłania się twarz człowieka, którego moglibyśmy rozpoznać z innych wizerunków. Filozof mówi, że rozmycie *ipse* prowokuje postawienie pytania: „Kim jestem?”. Tej odpowiedzi udzielić można tylko opowiadając. W istocie, by dowiedzieć się, kim jest mężczyzna na zdjęciu, potrzebujemy nie tylko jego obrazu, potrzebujemy jeszcze opowieści: autobiografii lub biografii, czyli świadectwa fotografa, który nam o nim opowie.

⁵³ Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, s. 90.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 91.

⁵⁵ *Ibidem*.

TIME LAPSE: ŻYCIE W 3 MINUTY

Skoro pamięć jest procesem dziejącym się w czasie, to wydaje się, że również opowieść o niej powinna być realizowana za pomocą mediów raczej ruchomych niż nieruchomych. Dlatego zapewne autorzy prac biograficznych tak chętnie sięgają do środków filmowych (lub parafilmowych, jak montaż fotograficzny). Najczęściej jednak realizacje autobiograficzne można zaliczyć do obszaru *still/movies*, czyli technik płynnie wędrujących między obrazem nieruchomym i ruchomym. Dobrym przykładem mogą być tu realizacje przeznaczone do prezentacji w sieci (na portalach społecznościowych lub na kanałach YouTube lub Vimeo). Zauważmy jednocześnie, że te internetowe montaże zdjęć albumowych lub portretowych mogłyby być realizacją marzenia Barthes'a o portrecie zmieniającym się (dziejącym się) w czasie. W technice animacji poklatkowej (*time lapse*) zdjęcia pokazujące bohaterów w różnym wieku wyświetlane są przed oczyma widzów na tyle szybko, by w ich umysłach „sklejały się”, dając wrażenie morfizacji. Przykładem może być film Fransa Hofmeestera *Portrait of Lotte, 0 to 16 years in 4" minutes*. Twórca raz w tygodniu fotografował i filmował swoją córkę. Następnie materiał zmontował w czteroipółminutową całość. Widzimy Lotte jako niemowlę, dziecko, nastolatkę. W filmie wyraźnie zaznacza się rodzicielskie zapatrzenie w dziecko, ale też pragnienie uczynienia ważnym codziennego doświadczenia. Ten film jest jednak przykładem pamięci nie tyle autobiograficznej, ile biograficznej. Stanowi bowiem zapis tego, jak dziecko jest postrzegane przez ojca. Czy po latach Lotte rozpozna w filmie siebie i uczyni ten zapis fragmentem własnej autobiografii?

Internetowe filmy można potraktować jako wizualizację procesu „odświeżania obrazów”. W naszej pamięci obraz wcześniejszy zastępowany jest tym, który powstaje w procesie przypominania sobie. W technice *time lapse* wcześniejszy obraz także zanika podczas oglądania filmu, ale powraca, jeśli obejrzymy film ponownie. *Time lapse* stanowić mógłby następny etap wcześniejszych portretów multiplikowanych (jak wielkie projekty Romana Opałki czy Nicolasa Nixona). Najczęściej jednak odnajdujemy tego rodzaju strategię w codziennych praktykach sieciowych. Technikę biograficznej i autobiograficznej animacji poklatkowej można potraktować jako modną ciekawostkę lub rytuał podobny do strategii budowania albumów rodzinnych. Kiedy wpisałam pracę Hofmeestera w wyszukiwarkę, algorytm podpowiedział mi dziesiątki innych przedstawień – fotografie dzieci regularnie wykonywane przez rodziców czy *selfie* – montowane w filmy obejmujące kilka miesięcy lub lat⁵⁶. Popularność techniki wskazuje, że dla odbiorców możliwość zobaczenia sie-

⁵⁶ Pomijam cały nurt autobiograficznych animacji poklatkowych, pomagających autorom poradzić sobie z traumą choroby, żałobą czy śmiercią.

bie, bliskich – czy nawet zupełnie obcych osób – w przyspieszonym tempie jest atrakcyjna. Niewątpliwie ten rodzaj pamięci mediowanej konstruowany jest w taki sam sposób jak album rodzinny – dostosowany do oczekiwań tego, kto będzie album czy film oglądał. Marianne Hirsch uważa, że rozpoznanie zdjęć naszych bliskich w fotografiach historii rodzinnej – paradoksalnie – nie jest w istocie rozpoznaniem tego, co znamy z autopsji:

Zasadniczo jest to gest interpretacyjny i narracyjny, fabrykacja dostępnych fragmentów, które potwierdzają fragmentaryczną naturę aktu autobiograficznego i niejednoznacznej relacji do przedmiotu odniesienia. Fotografie są fragmentami historii, nigdy nie są historiami samymi w sobie⁵⁷.

Czy jednak twórcy filmów poklatkowych są w stanie trafnie przewidzieć sposób ich recepcji? Michael Gloger zmontował film całkowicie złożony z *selfie* – *Time lapse of me growing up. 4 years in 2 minutes*⁵⁸. Warstwie wizualnej towarzyszy warstwa dźwiękowa – utwór brytyjskiej grupy Massive Attack, Teardrop. Długość piosenki wyznacza długość filmu oraz nadaje całości specyficzny rytm. Praca Glogera w prosty sposób, zgodnie z linią czasu (*timeline*) pokazuje cztery lata życia młodego człowieka. Autor/bohater filmu fotografował się (niemal zawsze) w prywatnej przestrzeni domu. Dzięki temu 1640 zdjęć użytych do realizacji filmu uzmysławia nam nie tylko to, jak Michael zmienia się z nastolatka w młodego dorosłego – jak dorasta i poważnieje, ale także jak zmienia się miejsce, w którym żyje, oraz jego zainteresowania. W pewnym momencie w tle pojawiają się przyjaciele, dziewczyna. *Time lapse* wydaje się praktyką, która świetnie spełnia założenia narracyjności biografii. Otrzymujemy opowieść o wycinku życia i możemy w ciągu kilku minut dostrzec zmiany zachodzące przez lata w podmiocie opowieści.

Miejsce prezentacji internetowych filmów poklatkowych wpływa na ich recepcję. Podobnie jak inne filmy umieszczane na kanale YouTube, widzowie mogą komentować realizacje *time lapse*. O ile komentarze pod filmem Hofmeestera były w większości przychylne, jakby widzowie byli rozbrojeni emocjami dumnego rodzica, o tyle zestaw *selfie* Glogera zostaje odebrany krytycznie. Oglądających drażniło narcystyczne nastawienie autora. Refleksji została poddana także sama technika poklatkowa. Komentator FroQQer pisze: „Wkrótce będziemy mieli time lapse’y czyjegoś życia od początku do końca. Czy nie byłoby wspaniale to zobaczyć?!”⁵⁹. Czy jednak rzeczywiście kolejna

⁵⁷ M. Hirsch, *Family Frames. Photography narrative and postmemory*, Cambridge, Massachusetts, London 2002, s. 83.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=FdeKk5_oXXg>

⁵⁹ Komentarz na forum internetowym, autor: FroQQer, <<https://www.youtube.com/watch?v=gt3qvDCveOE>> [dostęp: 31 stycznia 2017].

multiplikacja obcych twarzy może nas zainteresować? To ten sam problem, który znajdujemy w albumie rodzinnym – oglądanie cudzych zdjęć, z reguły, jest potwornie nudne.

SELFIE – WSPÓŁDZIELENIE OBRAZU

Prace, które opisywałam wcześniej – Burson, Pruszkowskiego, Marka Lal-ko, w większości nie były pracami autoportretowymi – pokazywały innych, można nazwać je zatem biograficznymi. W ostatniej części tekstu czas podążać dalej i przyjrzeć się jednemu z najpopularniejszych współczesnych wcieleń pamięci autobiograficznej. Punktem wyjścia rozważań uczynimy wprowadzoną wcześniej jedną z technik globalnej kultury cyfrowej – *selfie*. Ten gatunek wizualny – przez jednych odsądzany od czci i wiary, przez innych uznawany za jeden z najważniejszych wyznaczników współczesnej tożsamości – jest w teorii obrazu interpretowany na dwa sposoby. W pierwszym odczytaniu uznawany jest za kontynuację i przeobrażenie tradycji portretowej, w drugim ważniejszy od wizualnej formy *selfie* jest komunikacyjny charakter obrazu, to, że jest narzędziem nieustannego bycia z innymi.

Przyjrzyjmy się najpierw pierwszej drodze: jak pisze Nicolas Mirzeoff, *selfie* są przejawem procesów demokratyzacji kultury. Sztuka portretowa, zauważa badacz kultury wizualnej, zawsze była elitarna, a wraz z pojawieniem się fotografii coraz bardziej powszechnieje (nie bez znaczenia jest ekonomiczna dostępność technik obrazowania), by wreszcie stać się dostępna każdemu. Autor *Jak zobaczyć świat?* pisze: „praktyki w przeszłości elitarne stają się częścią globalnej kultury wizualnej”⁶⁰.

Czy jednak rzeczywiście da się wywieść *selfie* z praktyki autoportretowej? Najwyraźniej tak uważają kuratorzy londyńskiej Saatchi Gallery, zapowiadając na marzec 2017 roku otwarcie wystawy zatytułowanej „From Selfie to Self-Expression”⁶¹. Wśród prac na wystawie znajdują się autoportrety Rembrandta, Velázquez’a i van Gogha, prace Juno Calypso, Cindy Sherman i Kutluğ’a Atamana, a także *selfie* pokazujące aktora Benedicta Cumberbatcha skaczącego za grupą celebrytów podczas rozdania Oscarów czy fotografię Roberta Schmidta pokazującą premier Finlandii Helle Thorning-Schmidt, fotografującą się z Barackiem Obamą i Davidem Cameronem na pogrzebie Nelsona Mandeli. Wystawie towarzyszy konkurs oznaczony hasztagiem #SaatchiSelfie. Najlepsze nadesłane zdjęcia zostaną pokazane na wystawie.

⁶⁰ Mirzeoff, *Jak zobaczyć świat*, s. 44.

⁶¹ Informacje o wystawie można znaleźć m.in. na stronach Saatchi Gallery, zob. <<http://www.saatchigallery.com/selfie/>> [dostęp: 31 stycznia 2017].

Kurator wystawy Nigel Hurst twierdzi, że *selfie* stanowi dzisiaj jedno z najważniejszych narzędzi autoekspresji⁶². Potwierdza tym samym obserwację brytyjskiego badacza wizualnego, zakładającego, że ten typ obrazu „jest połączeniem wyobrażenia o sobie, autoportretu artysty jako bohatera i obrazu technicznego właściwego sztuce nowoczesnej – połączeniem pełniącym funkcję cyfrowego performansu”⁶³. Nietrudno dostrzec, że zgodnie z tą interpretacją autoportret jest rozumiany jako nieustanne odgrywanie „siebie”, próbowanie możliwości stawania się innym. Ujmuje zatem znakomicie Ricoeurowską dialektykę *mêmeté* i *ipséite* – tożsamości możliwej do zaistnienia w przyszłości – jak w autoportretowych performansach Atamana lub (by do grona wystawianych w Saatchi artystów dołączyć nazwisko polskie) w setkach fotograficznych autoportretów Tomasza Machcińskiego, opowiadającego siebie jako postaci realne: Gretę Garbo, Józefa Piłsudskiego, czy mityczne: Satyrów i Faunów.

Gdybym miała szukać różnic między tym, co wydarza się w autoportrecie, a tym, co w *selfie*, to znalazłabym je w celu, do którego dążą twórcy jednych i drugich. Autoportrety są refleksyjnie skierowane ku sobie, *selfie* (o czym także pisze Mirzeoff) – ku innym, z założeniem, że będzie ono komentowane, „lajkowane”, przesyłane z prywatnego⁶⁴ smartfona do Instagrama, „podpinane” do tablic Pinterestu.

Ciekawie relacje prywatne–publiczne komentuje praca *Selfportrait with a Webcam*, zrealizowana przez multimedialistę Josefa Klammera podczas festiwalu Ars Electronica w roku 2007. W pracy widzimy artystę siedzącego z laptopem na kolanach i patrzącego w przestrzeń. Klammer fotografował siebie za pomocą kamer miejskiego monitoringu, obserwując własny wizerunek na ekranie laptopa, jednocześnie dostarczał informacji o lokalizacji danego autoportretu. Marcus Maida wyjaśnia: „To przewrotna odpowiedź Klammera na wielką tradycję zachodniego autoportretu, odpowiedź pozbawiona typowej dla niego pompatyczności i melodramatu, przenosi ona gatunek w sferę rozważań nad pęknięciem pomiędzy sferą publiczną i prywatną”⁶⁵. Autoportret w wersji *selfie* nie jest już rozważaniem o podmiotowości autora, ale funkcjonalnym narzędziem komunikacji.

⁶² Saatchi gallery to explore selfies as art form, „The Guardian” [online] oraz Guardian, zob. [online] <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/23/saatchi-gallery-to-explore-selfies-as-art-form-self-expression>> [dostęp: 31 stycznia 2017].

⁶³ Mirzeoff, *Jak zobaczyć świat?*, s. 48.

⁶⁴ Ideę prywatności smartfona można zakwestionować, bo chociaż to najbardziej intymny gadżet, to treści w nim zawarte w dużym stopniu są publiczne.

⁶⁵ M. Maida, *Selfportrait with Webcam* [online], <http://klammer.mur.at/texte/pdf/katalogtext_josef_klammer_webcam_de_engl.pdf> [dostęp: 30 stycznia 2017].

Z tego też względu Edgar Gómez Cruz i Helena Thornham w proponowanej interpretacji społecznych praktyk *selfie* odrzucają powiązania obrazu z wielką tradycją zachodnioeuropejskiego autoportretu. Piszą:

Po pierwsze, należy usytuować żądania uprawomocnienia [dyskursu *selfie*], nie w ramach subiektywności czy intymnych relacji z obrazem, lecz w ramach szerszego dyskursu nowych mediów i konsumeryzmu, gdzie indywidualizm, intencjonalność i racjonalna przyczynowość są domyślnymi typami ekspresji⁶⁶.

Zatem powinniśmy rozważać *selfie* na tle procesów społecznych, kulturowych i ekonomicznych⁶⁷.

O liczbie *selfie* krążących w sieci świadczy głośny projekt realizowany przez Lva Manovicha i jego zespół w roku 2014. *Selfiecity* pozwala na zestawienie danych dostarczanych przez osoby umieszczające swój portret w serwisie Flickr oraz ich analizę za pomocą narzędzi do analizowania wielkich zbiorów danych. Jak pisze Ewa Wójtowicz, przedmiotem analizy było 3200 zdjęć z pięciu miast, celem – odnalezienie wzorców i podobieństw⁶⁸. Wyniki analizy obejmowały statystyki tego, kto częściej wykonuje *selfie* (kobiety), jaki jest procent uśmiechów, a jaki specyficznych póz. Czy te statystyki mówią nam coś o sposobie opowiadania życia przez współczesnych użytkowników Internetu? Jedną z najciekawszych informacji jest, w mojej opinii, ta, że wśród rozmaitych zdjęć umieszczanych w serwisie, tylko 4 proc. stanowią *selfie*. Reszta to zdjęcia potraw, kotów, psów, samochodów, domów, stóp na tle miejsc codziennych i turystycznych, i wszelkich innych tematów (i kotów).

Z perspektywy pamięci autobiograficznej *selfie* jest jedynie częścią gigantycznej wizualnej autobiografii, pisanej wspomnieniami rzeczy, osób czy niedoskonale (bo tylko wizualnie) notowanych smaków potraw. Czy jednak po latach będzie można do nich sięgnąć, jak czynili cierpiący na demencję pensjonariusze domu opieki w holenderskim Borger?

Najważniejszą cechą *selfie* jest to, że wykonywane jest smartfonem (we wcześniejszych wersjach – telefonem komórkowym), a więc przedmiotem, który zawsze jest pod ręką. Można więc dokumentować potencjalnie

⁶⁶ E. Gómez Cruz, H. Thornham, *Selfies beyond self-representation: the (theoretical) f(r)ictions of a practice*, „Journal of Aesthetics & Culture” [online] 2015, 7, <<http://dx.doi.org/mev3k2ps00a1.han.amu.edu.pl/10.3402/jac.v7.28073>> [dostęp: 30 stycznia 2017].

⁶⁷ W tym świetle na przywoływany wcześniej przykład wystawy w Saatchi spojrzeć należy inaczej i uwzględnić, że jest ona połączona z promocją producenta telefonów Huawei, którego przedstawiciele wypowiadają się w materiałach promocyjnych, *Saatchi gallery to explore...*

⁶⁸ E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 187.

w każdej sytuacji (*selfie* z pogrzebu Mandeli pokazuje, że smartfon zmienia także rozumienie granicy między sferą prywatną a tym, co społecznie uznawane jest za niestosowne). Jednak niewiele z tej produkcji zostaje zachowane. *Selfie* znikają równie łatwo jak niegdyś fotografie papierowe, tylko w proporcjonalnie większej skali. Z obrazami cyfrowymi wiąże się sprzeczność – cenimy to, że są „lekkie”, że można szybko zastąpić jedno, uznane za nieudane, kolejnym, w danym momencie – lepszym. Nastawienie w stronę tej lekkości miał realizować Snapchat – fantastyczna wizja pozbywania się obrazów. Okazało się jednak, że użytkownicy chcą z jednej strony – pozbywać się obrazu, ale równocześnie nie mogą się z nim rozstać. Aplikację wzbogacono zatem w możliwość archiwizacji zrzutów ekranowych. Kolekcjonowanie śladów własnej aktywności w sieci odpowiada kompulsywnej potrzebie gromadzenia rzeczy, a także reprezentowanej przez *selfie* ekspresyjnej gadatliwości.

Przedstawiciel producenta smartfonów Glory Zhang mówi: „Pokolenie *selfie* staje się generacją autoekspresji, ponieważ każdy z nas pragnie eksplorować i dzielić z innymi naszą własną kreatywność za pomocą tego jednego narzędzia, do którego mamy dostęp: smartfonu”⁶⁹. Czy jednak ten gigantyczny zbiór autobiografii nie sprawia, że, paradoksalnie, coraz łatwiej zapominamy, miast pamiętać? Użytkownicy portali społecznościowych nieustannie tkają opowieści o sobie, pokazują, co jedzą, co robi ich kot, kogo spotykają. Chcą podzielić się każdym przeżyciem, każdym doświadczeniem. Nieraz można dostrzec w przestrzeni publicznej grupki skupione wokół świecących ekranów smartfonów, dzielących się zdjęciami, memami, filmami⁷⁰. Czy jednak w masie tych autobiografii mają jeszcze z kim się nimi dzielić? Czy inni słuchają ich opowieści, czy też tylko chcą opowiedzieć własne? Może sam akt działania autobiograficznego ma na celu jedynie utwierdzenie nas samych w przekonaniu o własnym istnieniu?

KONKLUZJA: PAMIĘĆ AUTOBIOGRAFICZNA JAKO NADPISYWANIE

Raz do roku z cyfrowych zdjęć zapisanych w pamięci mojego komputera składam jeden album pokazujący miejsca, które w tym czasie zwiedziłam. Zwykle znajduję na to czas dopiero kilka miesięcy po powrocie, zatem muszę

⁶⁹ *Saatchi gallery to explore...*

⁷⁰ Równie często widzimy twarze osób samotnie pochłoniętych interakcją w telefonie, co wskazywałoby na konieczność pogłębionej refleksji nad proksemiką zapośredniczonych relacji. Piszą o tym m.in. Mikko Villi i Matteo Stochetti. Zob. M. Villi, M. Stochetti, *Visual mobile communication, mediated presence and the politics of space*, „Visual Studies” 2011, 26(2), s. 102–112.

cofnąć się pamięcią i zaktualizować swoje wspomnienia, przypomnieć sobie nazwy miast i daty. Następnie drukuję album w formie papierowej książki. Z setek fotografii wybieram te, które uznaję za najlepsze. Z jednej zatem strony boję się utraty wspomnień (i awarii dysku zawierającego pliki), ale nie widzę potrzeby, by drukować wszystko. Kiedy oglądam albumy po czasie, paradoksalnie nie przypominam sobie widoków miejsc (zostały na d p i s a n e wybranymi fotografiami), ale zapachy i dźwięki, które im towarzyszyły. Użyte przeze mnie czasowniki: cofnąć się, zaktualizować, napisać, znakomicie oddają istotę pracy pamięci autobiograficznej – jej procesualność.

Douwe Draaisma zauważa, że jednym z największych kulturowych mitów otaczających pamięć jest przekonanie, że chcielibyśmy pamiętać wszystko. W istocie jednak znakomicie zdajemy sobie sprawę z konieczności, ale też przywileju zapominania. W świecie cyfrowych obrazów logika pamiętania i zapominania zostaje przeniesiona na płaszczyznę materialnych realizacji. O sieci mówi się, że nic w niej nie ginie, zatem jesteśmy coraz bardziej narażeni na to, że część naszych wizerunków, zarejestrowanych przypadkowo (bo staliśmy się nieopatrznie „mistrzem drugiego planu” czyjegoś *selfie*), wędruje po sieci bez naszej woli i wiedzy, poza naszą pamięcią. Z drugiej strony, nadal często nie mamy tych obrazów, które wyznaczają ważne momenty naszego życia.

Popularność *selfie*, techniki *time lapse*, foto- i wideoblogów, i licznych innych form kreowania wizualnej opowieści autobiograficznej idzie w parze z praktykami niewizualnymi. Przeglądając ofertę internetowych i stacjonarnych księgarni można się przekonać, że znaczną część produkcji literackiej stanowią książki biograficzne i autobiograficzne (choćby przecież zarówno pisanie dzienników, jak i – realizująca potrzebę komunikacji z innymi – sztuka epistolarna nie są wynalazkiem dzisiejszym). Wszystkie one wskazują na wzrost znaczenia narracji biograficznej w kulturze współczesnej. Przywołane w tekście przykłady z różnych dziedzin kultury audiowizualnej jednoznacznie wskazują, że technologiczne, pozornie trwałe i niezmiennie rejestracje przeszłości są mediowane zarówno procesami zachodzącymi w naszym umyśle poza naszą świadomością, jak i świadomie, za pomocą dostępnych środków technicznych. Tym samym jednak zasadniczo zmienia się relacja przeszłości do teraźniejszości, postrzeganej przez pryzmat technologii wizualnych. Mediowanie wspomnień m.in. przez fotografię sprawia, że ostatecznie nie możemy uważać obrazu za źródło wiedzy o zdarzeniach (co zresztą przeczuwali już badacze wizualni w wieku XX). Raczej można by powiedzieć: przeszłość zapisana na zdjęciach jest nieustannie dostępna i staje się częścią teraźniejszości. Obrazy fotograficzne są zatem nie tyle „kotwicami” dla pamięci, ile – by pozostać przy morskiej metaforze – dryfującymi łodziami, wypełnionymi wspomnieniami i zderzającymi się z łodziami innych.

Marianna Michałowska

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

AUTOBIOGRAPHICAL MEMORY IN DIGITAL TIMES

Summary

The analysis of everyday practices focused on photography has always been an important element of the theoretical reflection on the media. Such a social approach can be found in the writings of classics, such as Benjamin, Sontag, Barthes, and Berger, as well as contemporary theorists. In their works one can find reflection on the cultural need to create one's image both for oneself and for others. In theory, this problem has been formulated in different ways. It may refer to making a family album (Hirsch) or to the selfie as an "extension and enhancement of a long tradition of the self-portrait" (Mirzeoff) or to action that embodies an imagined identity, rooted in communication practices (van Dijck). The gist of those discussions is the perception of oneself and others, and the technological methods of picturing, experiencing, and distributing that perception in society. The paper presents an analysis of the evolution of cultural meanings attributed to the autobiographical memory that affects the concept of identity. Photobiographies can be placed between two extremes: the nineteenth-century belief that "photography cannot flatter," remembered by Douve Draaisma, and contemporary picture-editing programs. José van Dijck argues that contemporary digital pictures are usually "living" since they can be endlessly modified. The paper has been divided into two parts. One is a short survey of qualitative methods, based on photography and the idea of the autobiographical memory. The other presents biographical artistic practices of Krzysztof Pruszkowski, Nancy Burson, Marek Lalko, and Josef Klammer, as well as autobiographical Internet production (e.g., selfie and time-lapse photography). The conclusion is that the digital media have changed the status of the autobiographical memory by mediatizing its presence in reality.

Keywords:

autobiographical memory, narrative identity, photography, selfie, time lapse

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 dyskusje 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 Batachena, 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, obserwowanym 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 tłumacząc 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 identityczności 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 („błędnym 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. „Powiem, 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 tłumaczki 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 wydobycia 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 konwencji 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 rozsunieć 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 transcendentalnego, 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 stawania 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 „kobięcy” [*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 niewyrażona, 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 najśłabsza 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 niezróżnicowana, 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 umożliwiała 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 akwaforciści, 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 zaostrzającego 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 zaprzyszły wymiar teraźniejszości, 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 owładnięta 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

HUBERTUS VON AMELUNXEN

FOTOGRAFIA PO FOTOGRAFII. PRZERAŻENIE CIAŁA W PRZESTRZENI CYFROWEJ

*Po filozofii przychodzi filozofia.
Ale zmieniona przez po.*

Jean-François Lyotard

*Po pragnieniu języka [language] absolutnego i czystego,
który mówiłby o świecie, nadchodzi zaskakujące odkrycie
wielorakości języków [tongues] wplątanych w świat.*

Jean-François Lyotard

Naszkcikujemy sumarycznie pobudki, które legły u podstaw tej wystawy¹. Nie ma pośród nich ani opowieści o końcu fotografii, ani o post-fotografii, jednakowoż artystyczna interpretacja² medium, podobnie jak społeczne zastosowanie, domagają się w obliczu epokowych technologicznych przemian przyswojenia takiego medium oraz takiego pojęcia fotografii, które zostały przemyślane na nowo. Myśl fotograficzna i jej tworzenie formułuje pytanie o inne możliwości interpretacji medium. Przed stuleciem secesjonistów roz-

¹ Tekst oryginalnie opublikowany w katalogu wystawy „Fotografie nach der Fotografie“: H. von Amelunxen, *Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum*, w: *Fotografie nach der Fotografie*, red. H. von Amelunxen, S. Iglhaut, F. Rötzer, Dresden 1995. Zgoda na przekład z języka niemieckiego dzięki uprzejmości autora oraz Fine Arts Stiftung & Co. KG, Hamburg. Jednym z najważniejszych założeń tekstu Amelunxena jest próba przemyślenia klasycznych teorii sztuki na potrzeby analizy fotografii cyfrowej. Dlatego też w tekście pojawiają się liczne stylistyczne i terminologiczne pęknięcia oraz napięcia pomiędzy metaforycznym językiem tradycyjnej humanistyki a formalnym językiem teorii zarządzania danymi, matematyki czy informatyki, pełnym określeń takich, jak: „biuro danych”, „kontyngencja”, „kontygualność” czy „cyberprzestrzeń”, ze swoimi ściśle określonymi technicznymi znaczeniami. Współlistnienie tych dwóch językowych światów w przekładzie z pewnością nie ułatwia lektury, jednak jest konieczne dla zaprezentowania koncepcji autora – przyp. tłum.

² W oryg. *Übersetzung*.

poczęli poszukiwanie nowego zastosowania dla medium fotografii, odseparowanego od sztuk pięknych. Pozostając jeszcze z dala od jakichkolwiek kanonów, fotografia uzyskała dostęp do wszystkich obszarów społecznej mocy obrazu. Fotograficzny piktorializm zjednoczył najprzeróżniejsze obszary stosowania medium (częstokroć w manierze rodzajowej), podkreślając, co prawda, podmiotowy gest produkcji obrazu – sygnaturę – odkupił ją jednak od innych sztuk za cenę artystycznej mimikry. Z tego pragnienia podobieństwa do tego, co już zaistniało, a mianowicie do kanonu – począwszy od nazareńczyków przez prerafaelitów i symbolistów, aż do naturalistycznie idealizowanych studiów malarstwa rodzajowego – rozwinął się wgląd w zdolność tego nowego medium do abstrahowania.

I

Kiedy przed siedemdziesięcioma pięcioma laty Alfred Stieglitz i Paul Strand przeprowadzali ankietę dotyczącą znaczenia fotografii jako estetycznego medium, Marcel Duchamp miał już gotową odpowiedź:

Nowy Jork, 22 maja 1922

Drogi Stieglitz,

Jedynie kilka słów, których nie piszę chętnie. Wie pan dokładnie, co sędzę o fotografii. Chciałbym, żeby skłoniła ludzi do wzgardzenia malarstwem aż coś innego nie uczyni fotografii nie do zniesienia. Tak daleko zaszliśmy³.

A jak daleko zaszliśmy z fotografią dziś, niemal siedemdziesiąt pięć lat po wręcz apodyktycznej próbie Duchampa, zmierzającej do instrumentalizacji fotografii na rzecz artystycznej armatury awangard(y)? Czy wzrastające od około dwudziestu lat zainteresowanie rynku sztuki fotografią, a także czy rzekomo znakomicie udane włączenie fotografii do kanonu kultury muzealnej wydobywa na światło dzienne jej „nieznośność”? Czy fotograficzna aktywność (Douglas Crimp) podporządkowała się kształtowaniu stylu, od którego nie jest już w stanie się uchylić i czy musi się poddać przepychowi kuratorskiej arbitralności? Czy fotografia porzuciła swoje uprzywilejowane miejsce – istne *nie-miejsce* w korowodzie sztuk – i przesłoniła⁴ oko tym, co zobaczone dawno temu, tym, co wydarzyło się dawno temu z dźwiękiem, z barwami czy

³ Część tej ankiety opublikowano w: *Theorie der Fotografie II, 1912–1945*, red. W. Kemp, München 1979, s. 39–44.

⁴ W oryg. *eintrüben* – dosłownie ‘zachmurzyć’.

z ruchem w innych mediach? Czy epigonalna rejterada fotografii została już oddzwoniona, a jej tęsknoty skonały tym razem w zakurzonych archiwach i klimatyzowanych przestrzeniach muzeów?

Dobry fotograf to taki, który przedkłada obraz de-fi-ni-tyw-nie. Doskonały.

Jean Genet

II

Czy fotografia nie jest już dłużej tym wydarzeniem, któremu malarstwo, rzeźba, literatura i muzyka zawdzięczają swoje przebudzenie w Modernie? Czy fotografia musi składać teraz w ofierze swój alegoryczny – jak powiedziałby Hegel „zimny”⁵ – kontur wymaganiu nowej symbolicznej jedności w biurze danych⁶? Czy może jeszcze w ogóle ustawić się w pozycji, która umożliwiłaby obronę jej odrębności w stosunku do innych mediów? A, podążając za prognozą Duchampa, co byłoby „Innym”, które jako „anty-sztuka”, jako anty-projekt albo projekt, mogłoby albo przejęłoby dziś miejsce fotografii? Jaki status we współczesnej artystycznej praktyce fotografii ma autentyczność czy też obecność Innego?

III

Wystawa „Fotografia po Fotografii” podejmuje problem społecznego i artystycznego ulokowania fotografii dziś. Historycznie rzecz biorąc, przedstawia pierwsze obrazy wygenerowane za pomocą mediów technicznych w kontekście ich sporu z „nowymi mediami”. Miejsce akcji tego sporu zostaje usytuowane w miejscu konfrontacji analogowego i cyfrowego – w obrazie analogowo-numerycznym⁷. Wraz z digitalizacją obrazu fotograficznego pojawiają się nowe możliwości montażu – „przedłużenie tego, co chwilowe”, jak Siergiej Eisenstein nazywał swój montaż – a także nowe możliwości manipulacji, jak te znane ze stosunkowo krótkiej historii fotografii już od czasów fotografii

⁵ Por. G.W.F. Hegel, *Alegoria*, w: idem, *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowski i A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 628–634 – przyp. tłum.

⁶ Niemiecki odpowiednik angielskiego terminu z zakresu zarządzania danymi *data room*. Nie jest tożsamy z ‘bazą danych’ ani z ‘cyberprzestrzenią’, oznacza przestrzeń realną bądź wirtualną, w której przechowywane są informacje. Ma znacznie bardziej złożoną i rozbudowaną architekturę niż baza danych – przyp. tłum.

⁷ Aby uniknąć mylnego sformułowania „fotografia cyfrowa”, przejmuję od Bernarda Stieglera pojęcie analogowo-numerycznego, zob. *Rémanence et discrétion des images*, w: *Art/Photographie numérique. L'Image réinventée*, Aix-en-Provence 1995, s. 220–252.

Rogera Fentona przedstawiających wojnę krymską, „naturalistycznych” montaży negatywowych Henry’ego Peach Robinsona, od obrazów kompozytowych Francisa Galtona czy fotograficznych obrazów fantomowych⁸ Alphonse’a Bertillonasa. Historia fotografii jest historią zafałszowanych świadectw. Cyfrowa praktyka obrazu zaprasza nas do przyglądnięcia się historii fotografii w świetle Teraz. W surrealistycznej równoczesności nierównoczesnego obrazu zostają stworzone na nowo, jednak nie w analogii *do [nach]*⁹ natury, *do* malarstwa czy *do* fotografii, lecz według technicznych i procesualnych możliwości, jakie daje przeliczalność. Jak niegdyś lumpenkolekcjoner Baudelaire’a¹⁰ – alegoria artysty – artyści tacy jak Victor Burgin czy Jochen Gerz zbierają znaleziska, składują je na nośniku danych, a uwolnione od ich czasowo-przestrzennego pochodzenia, spajają je na ekranie w nowe kontekstualne związki. Burgin dostrzega analogię pomiędzy ekranem komputera a przestrzenią psychiczną. Na ekranie zbierane są resztki codziennego postrzegania – porażki – a następnie indywidualnie spajane poprzez retoryczne strategie sublimacji albo przeniesienia. W ten sposób traumy dnia codziennego wkraczają w medium, a ich powtórzenie na ekranie – „cudownej tabliczce” [*Wunderblock*]¹¹ wolnej od zapisu w rozumieniu Freuda – wpada w tryby nieustannej analitycznej pracy przeniesienia. Jochen Gerz, którego sztuka podobnie jak sztuka Burgina

⁸ Woryg. *Phantom-bilder*. Ten sam wyraz zapisany bez dywizu oznacza *portret pamięciowy* tworzony na potrzeby kryminalistyki nomen omen z fantomów, a więc anatomicznych modeli fragmentów ciała – przyp. tłum.

⁹ Przyimek *nach* może oznaczać w języku niemieckim zarówno określenie temporalne – *po*, przestrzenne – *do*, jak również opisywać relację zgodności czy uwarunkowania – zarówno *do*, jak i *według*. Autor począwszy od tytułu konsekwentnie gra wszystkimi czterema znaczeniami. Tam, gdzie wieloznaczność jest szczególnie istotna, w przekładzie pojawiają się dwa niesynonimiczne w języku polskim słowa rozdzielone ukośnikiem. Zob. również rozdz. V w niniejszym tekście – przyp. tłum.

¹⁰ Należałoby pewnie dodać „lumpenkolekcjoner Baudelaire’a w tradycji literatury niemieckiej”, gdyby bowiem przekładać *le chiffonnier* bezpośrednio z francuskiego, wypadałoby użyć raczej słowa *gałganiarz*, zob. np. Ch. Baudelaire, *Wino gałganiarzy*, w: idem, *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydźga, Kraków 2005, s. 145. Tłumaczenie niemieckie, funkcjonujące w kontekście pisarstwa Karola Marksa (*Lumpenproletariat*) czy Waltera Benjamina (figura kolekcjonera – *Sammler*), wydobywa i wzmacnia sensy, które w oryginale nie są pierwszoplanowe – przyp. tłum.

¹¹ W polskiej literaturze naukowej *Wunderblock* bywa tłumaczony również jako ‘magiczna tabliczka’ (np. Zofia Rosińska), a czasami autorzy zachowują wersję oryginalną. Zgodnie z propozycją Roberta Reszke decyduję się na przekład ‘cudowna tabliczka’, zob. S. Freud, *Notatka o cudownej tabliczce (1925[1924])*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 289–295 – przyp. tłum.

od dawna przewycięża zarówno monolityczny charakter dzieła, jak i monomedialną formę, używał komputera nie inaczej niż fotografii do rozproszenia i fragmentaryzacji „podobieństw” oraz rastra tożsamości. „Podobieństwo, które łączy mnie z obrazami niebędącymi obrazami, jest warunkiem wstępnym dla kontrowersyjnego aktu ich przedstawiania, ażeby wciąż na nowo spostrzeżać, że nie jest to możliwe”¹².

IV

Ludzie w obliczu nowych cyfrowych technik obrazowania są oburzeni¹³ zawoalowanym oszustwem ukrytym w tych obrazach. Oburzeni – a więc rozbrojeni – ponieważ postrzeganiu nie przychodzi już z pomocą żadna podstawa¹⁴, która mogłaby wywieść ten obraz ze wspólnej nam wszystkim rzeczywistości, odpowiadającej społecznemu konsensusowi. Oszustwo nie może zostać ukarane, a w naszej „fotologicznej” (Adorno/Horkheimer) łatwowierności nie potrafimy nawet go rozpoznać. Szybko zaczynamy posługiwać się dostępnymi nam strzępkami języka, okruciami wyrosłego na teorii mediów słownictwa przeszczepionego na grunt felietonu. Słownictwa, które przy użyciu pojęć takich, jak symulacja, symulakr, wirtualna rzeczywistość, cyberprzestrzeń itd., zmierza do nazywania tego, co już nie istnieje, a co wymaga nowej gramatyki, nowej syntaksy i wreszcie – co można wyobrazić sobie jedynie jako hipotezę – innej logiki. Cyfrowe techniki obrazowania dosłownie wyłączyły i zawiesiły fotograficzny model reprezentacji, czyli przestrzenno-czasowej zależności nośnego materiału światłoczułego od przestrzenno-czasowej konstelacji/figuracji tego, co *przed* aparatem. Ontologia obrazu fotograficznego, która obmyślona została w latach 20. od Kracauera do Benjamina, a później od Bazina do Barthes’a, zatrzęsała się w swoich posadach. Nawet teoria indeksu wzorowana na Charlesie S. Peirsie objawia się jako przestarzała w obliczu binarnego kodowania fotograficznej kontyngencji¹⁵.

¹² *Die künstlerische Produktion von Bildern in einer Gesellschaft des Spektakels. Ein Gespräch von Sarah Rogenhoer und Florian Rötzer mit Jochen Gerz*, w: *Ästhetik der elektronischen Medien*, red. F. Rötzer, Frankfurt am Main 1991, s. 535.

¹³ Przymiotnik *entrüstet* – co okaże się istotne w następnym zdaniu – może oznaczać również ‘rozbrojeni’, od *Rüstung* – ‘zbroja’ – przyp. tłum.

¹⁴ W oryg. *Handhabe*, również ‘rękojeść’ (a więc kontynuacja nawiązań militarnych), ‘możność’ lub ‘dyspozycja’ – przyp. tłum.

¹⁵ Por. w szczególności J.M. Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987, s. 32 i n.

V

Przyimek *po* [*nach*] wskazuje na czasową i przestrzenną różnicę w reprezentacji fotograficznej, a zatem na fundamentalne dla obrazu fotograficznego ułożenie [*Verortung*] i uczasowienie [*Verzeitlichung*]¹⁶ przedmiotu odniesienia [*Referential*]¹⁷. Ugruntowana historycznie wiara w autentyczność obrazu fotograficznego opiera się na założeniu, że fizyko-chemiczna aparatura jest w stanie (re)produkować przeniesiony analogowy obraz zjawiska dającego się uchwycić optycznie. Wierzymy w fotografię jak w nasze cienie. Począwszy od wynalazcy procesu negatywowego, Williama Henry'ego Foxa Talbota, do sformułowanego programowo w pierwszej tercji naszego stulecia „zrewolucjonizowania widzenia”, implikowane przez media techniczne powiązanie obrazu fotograficznego z pozaobrazowym przedmiotem odniesienia było zawsze podstawą dla społecznego, artystycznego, jak również teoretycznego posługiwania się fotografią. Zarówno w „wiernym naśladownictwie”, anamorfotycznie zniekształconym „odtworzeniu”, jak i subiektywnym kształtowaniu, obraz fotograficzny aż do lat 70. mierzył się z „wzorcową”¹⁸ rzeczywistością i ceniono jej twórczą, lecz indeksykalnie związaną reprezentację. Fotografia została uchwycona w relacji do jej źródłowych i kształtujących ją współrzędnych przestrzeni i czasu, to znaczy poprzez miarę, poprzez którą mogła odpowiadać naszemu zwyczajnemu spojrzeniu na rzeczy albo się mu sprzeciwiać. Fotografia jest obrazem naszej historii, dla jednych uchodzi za źródło historycznego oglądu sytuacji, dla innych za ruinę historycznego kontinuum. Dopiero postępująca digitalizacja ugruntowanego w analogii świata obrazu i pisma pokazuje nam, w jakim zakresie staliśmy się już „homo photographicus”¹⁹.

¹⁶ Gdyby zapisane kursywą *e* zamienić na *o* (a więc *ver* na *vor*, a więc *przed*, które pojawia się pod koniec poprzedniego pasażu), wówczas powstałyby neologizmy: *przedlokowanie* i *przedczasowienie* – przyp. tłum.

¹⁷ Charakterystyczne dla sztuki współczesnej jest to, że z trudem dopuszcza rozróżnienie odnoszenia [*Referenz*] i przedmiotu odniesienia [*Referent*]. Podczas gdy odnoszenie [*Referenz*] jako proces zostaje pozostawione odbiorowi, przedmiot odniesienia jest inherentny dziełu. W użyciu określenia „to, co odniesieniowe” [„*Referential*”] podążam za Derridą (*le référentiel*). Niemieckie tłumaczenia wprowadzają *Referentielle*, zapominając o oparciu tego słowa na *différentiel*, tym, co różni [*das Differential*], a chodzi przecież, podobnie jak w sferze mechaniki, o wyrażenie w przekładzie skoordynowanego różniącego się. Por. J. Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*, red. H. von Amelunxen, z franc. przeł. G. Ricke i R. Voullié, Berlin 1987, s. 39. [Ponieważ oddanie napięcia pomiędzy terminologią niemiecką i francuską nie jest możliwe w języku polskim, zdecydowałem się na przekład „przedmiot odniesienia” – przyp. tłum.]

¹⁸ W orygl. *vorbildlichen*, dosłownie ‘przedobrazową’ – przyp. tłum.

¹⁹ Por. A.M. Moles, *Alor ... mais pourquoi photographier?* „Les Cahiers de la photographie” 1982, 8, s. 151–160.

VI

W latach 30. Walter Benjamin ubolewał, że fotografia emancypowała się coraz bardziej od „zainteresowań fizjonomicznych, politycznych, naukowych” i teraz „twórczo” sobie poczyną. W tym, co twórcze – pisał Benjamin – „dema-skuje się postawa fotografii, która byle puszkę konserw potrafi zamontować we wszechświecie, lecz nie potrafi ogarnąć żadnego z ludzkich związków”²⁰. Jak praktyka artystyczna zareaguje dziś na niemal nieograniczone możliwości „montażu”? Czy powinniśmy się spodziewać historycznego powrotu post-estetyzacji tego, co fotograficzne, uwarunkowanego przez *software* i *hardware*, a może w analogowo-numerycznym przekładzie uda się uniknąć prostej kontynuacji historii reprezentacji, lecz rzeczywiście na nowo ją przemyśleć?

Cyfrowa technika obrazowania, dzięki podziałowi na piksele (*picture elements*), może dowolnie zmodyfikować, usunąć bądź uzupełnić każde wizualne przedstawienie rzeczywistości. Technika ta pracuje nad złagodzeniem różnic, w sposób wyraźnie odmienny od klasycznych technik montażowych „historycznej” awangardy (od Dadaizmu do Fluxusu) zarówno pod względem politycznym, jak i estetycznym (binarne substytucje są dostrzegalne jedynie rachunkowo, ale nie wizualnie). Cyfrowy montaż obrazu jest porównywalny do puzzli, których pojedyncze części przekazano każdemu z „graczy” do formowania i z których za sprawą techniczno-procesualnego determinizmu kształtowany jest także obraz docelowy.

Powinno się rozbić obiektyw, stłuc fonograf i zadać sobie pytanie, czy wszechświat naprawdę stoi nam darmo otworem – a kto opłaca w nim światło? Jednym słowem, kto ponosi za nas koszty tej źle zbudowanej przestrzeni, w której przechytrzyła nas stara łamigłówka i w której odnajdujemy całą tę głupią bujdołę o czasie i przestrzeni tak oklepaną, tak połataną, w którą nikt już nie wierzy!

Villiers de l'Isle-Adam

VII

Fotografia po fotografii ustawia tradycyjny obraz *światłowy* w krytycznej relacji do nowego *potencjału* obrazowego, który fotografii daje algorytm. Podczas gdy technika cyfrowa opanowywała od początku lat 80. profesjonalną i telekomunikacyjną obróbkę obrazu w agencjach prasowych, które na całym świecie dysponowały najbardziej zaawansowanymi – spośród publicznie dostępnych w tym czasie, a więc nie wojskowymi – elektronicznymi „ciemniami” (piękny dyspens), artystyczne zmagania z cyfrową obróbką obrazu mogły rozpocząć

²⁰ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 42 – przyp. tłum.

się dopiero na fali rozwoju komputerów osobistych. Z pewnością cyfrowa obróbka obrazu nie zastąpi tradycyjnej fotografii podobnie, jak ta nie zdołała zastąpić kiedyś malarstwa, film fotografii, wideo filmu itd. Cyfryzacja fotografii oznacza tylko jej przełożenie na kodowaną liczbowo – zatem nie wizualną – czytelność, a więc przekład, który dzieli ona z innymi mediami dźwięku, pisma czy filmu i do których przyłącza się w cyfrowej bazie informacji. Odpowiednio wyposażony komputer koduje pismo, dźwięk, fotografię albo film bez względu na medium i obciąża użytkownika semantycznym zróżnicowaniem bazowego algorytmu. To, co multimedialne, nie oznacza wielości różnych mediów, lecz implikowane w komputerze *korespondencje-medialne*. Cyfryzacja oferuje nam tym samym różnorodne obrazowe przestrzenie modulacji, ograniczone tylko rachunkowo, i dające się swawolnie przesuwając odniesienia do rzeczywistości. Obraz i przestrzeń, reprezentacja, historyczne archiwum, jak i ludzkie archiwum – pamięć ze swoją elementarną kontygualnością – muszą zostać poddane jeszcze niewyobrażalnej „rewizji”. Wystawa „Fotografia po fotografii” pokazuje, na jakie wyzwania zostaje wystawiony aparat psychiczny. Jeśli – pisze Derrida w swojej książce *Mal d'Archive* – zmiana technologiczna także ma wkroczyć w struktury aparatu psychicznego, „na przykład w jej przestrzennej architekturze i ekonomii prędkości, poprzez przyporządkowanie przestrzeni i czasu, to nie będzie chodziło już więcej o prosty, liniowy postęp w obrębie przedstawienia, *przedstawieniowych* wartości modelu, lecz o całkiem inną logikę”²¹.

Musimy więc jeszcze tylko poczekać na owe „widzące maszyny”, które mogą za nas widzieć i postrzegać.

Paul Virilio

VIII

Jak kultura Zachodu, której obrazowy przekaz opiera się w zasadzie na analogowych/analogicznych światach obrazu, będzie mogła powołać się w przyszłości na obecność²² ufundowaną przede wszystkim numerycznie w obrazach i pismach, w dźwiękach i formach? Idea techniczno-analogowego obrazu zawarta jest w jednym z mitów o początku malarstwa. Butades, jak

²¹ J. Derrida, *Mal d'Archive. Une impression Freudienne*, Paris 1995, s. 32 (przekład H.v.A.).

²² W oryg. *Gegenwart* w języku niemieckim oznacza zarówno ‘obecność’, jak i ‘teraźniejszość’. W miejscach, w których ta dwuznaczność jest szczególnie istotna, pojawiają się oba znaczenia rozdzielone ukośnikiem – przyp. tłum.

opowiada Pliniusz Starszy, córka garncarza o tym samym imieniu²³, narysowała na ścianie obrys według cienia rzucanego przez jej odjeżdżającego ukochanego przy świetle świecy. Zwrot ku przyszłemu wspomnieniu okupiony jest rezygnacją z widoku obecności/teraźniejszości: Butades odwraca spojrzenie i pochyla się ponad swoim ukochanym, ażeby naszkicować rys cienia. *Skiografia*, zapis powstający z negatywu, rozdziela chwilę spojrzenia na moment straty i skierowany w przyszłość moment uobecnienia²⁴.

Skiografia przemienia widowisko światła w utrwaloną emanację ciemności, „to pismo cieni rozpoczyna sztukę ślepienia”²⁵, w czernieniu soli srebra (jako odcisku obecności/teraźniejszości, czasu-teraz) światło staje się cieniem czasu. Pismo cienia oznacza odparcie światła na rzecz wspomnienia jego tworu: „une ombre est un mémoire simultanée”²⁶ – w cieniu to, co minione, osiąga jednoczesność względem swojego pierwowzoru. Tym samym ciemność nie jest tylko rezygnacją z obecności, lecz także „jednoczesnym” wspomnieniem światła.

Mit o początku malarstwa był eponimiczny również dla wynalezienia reprodukowalnej fotografii. William Henry Fox Talbot używał tego pojęcia już od roku 1834, ażeby nazwać proces odwrócenia swojej metody fotograficznej z pozytywu na negatyw. Fotografia jest pierwszym medium, które poprzez techniczny, a więc fizykochemiczny, proces podnosi *naznaczenie wsteczne bezpośredniości* do rangi obrazu. Fotografii zarządzają spuściznami, ich historyczność tkwi w przestrzeniach, które pozostawiły, i dziś każde spojrzenie na fotografię dziedziczy w sposób nieunikniony to, co przeminęło. W tym przekładzie niewyczerpującym się w ikonografii tkwi ukształtowany przez czas, obrazowy potencjał tego, co fotograficzne: zawsze w grze jest jakiś potomek, zawsze potrzebny jest przekład. Tutaj tkwi również alegoryczna moc fotografii, polegająca na tym, że w czasowym zamknięciu ekspozycji, w jej skończoności, literalnie rujnuje ona całe myślenie [o] obecności/teraźniejszości, a każdą chwilę ustanawia w różnicy. Derrida mówi o „pamięci obecności”, która wpisuje różnicę w „obecność obecności”, „to znaczy możliwość bycia powtórzonym jednocześnie w przedstawieniu [*représentation*]”²⁷.

²³ Butadesa z Sykionu – przyp. tłum.

²⁴ W oryg. *Vergegenwärtigung* może oznaczać w tym kontekście również ‘wizualne przedstawienie’ czy ‘uwiecznienie’ – przyp. tłum.

²⁵ Por. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990, s. 54. W oryginale „un art d'aveuglement”, przez co zasugerowana jest także sztuka ślepoty [*Blindheit*] albo *oślepienia* [*Blindung*] (przekład H.v.A.).

²⁶ Tamże.

²⁷ J. Derrida, *Mémoires für Paul de Man*, przeł. H-D. Gondeck, Wien 1988, s. 84.

IX

W napisanej przez samego Talbota zapowiedzi dzieła *Pencil of Nature* (1844–1846), pierwszej książki ilustrowanej fotografiami, napisanej w sześciu odcinkach dla subskrybentów jego „filozofii fotografii”, pisze on: „[j]est zrozumiałe samo przez się, że tablice dzieła [...] jako wytworzone przez działanie światła, same są obrazami, a nie na przykład rycinami *według* [*nach*] ich wzorów”²⁸ (wyróżnienie H.v.A.). Tą uwagą Talbot odzegnał się od dzieła Lereboursa *Excursions Daguerriennes*, opublikowanego w roku 1841 – „starannie wykonanych rycin *według* wzorów fotograficznych” [wyróżnienie H.v.A.], jak napisał później Talbot. Ten zarówno temporalny, jak i modalny przyimek po/według [*nach*] jest ważny. Oznacza czasową, ale także lokalną, przestrzenną różnicę fotograficznego przedstawienia, to znaczy fundamentalną dla obrazu fotograficznego dyslokację przedmiotu odniesienia, idącego w parze z *différance* (Derrida), czasowym przeniesieniem zawsze już minionej chwili, a więc podział owej chwili na pomnienie²⁹ swojego dziedzictwa.

Gdy siadamy na brzegu chwili, żeby obserwować Przemijające, nie jesteśmy w stanie rozpoznać w nim niczego ponad puste następowanie, czas, który utracił swoją substancję, abstrakcyjny czas, modyfikację naszej wewnętrznej pustki. Jeszcze o krok dalej, a od abstrakcji do abstrakcji, z powodu naszej winy, staje się ona coraz bardziej błaha. Rozpuszcza się w czasowości, staje się cieniem samej siebie. Przywrócić jej życie – to jest teraz nasze zadanie, i przybrać jej jasną postawę wolną od dwuznaczności.

E.M. Cioran

²⁸ Por. H. von Amelunxen, *Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1987, s. 87 oraz von Amelunxen, *Nach der Fotografie*, wykład wygłoszony na Hochschule für Bildende Künste Braunschweig w roku 1992, opublikowany w: *Zugänge zu einer Oberfläche: Vorträge zur Fotografie an der HBK Braunschweig*, Braunschweig 1995, s. 6–71.

²⁹ W orygu. *Eingedenken* – pojęcie przejęte przez Waltera Benjamina od Ernsta Blocha (*Geist der Utopie*), pojawiające się później również u Theodora Adorno i Maxa Horkheimera (*Dialektyka oświecenia*). Zob. S. Marchesoni, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese, Stellung und Bedeutung eines ungebräuchlichen Begriffs in Benjamins Schriften* (rozprawa doktorska, 2013). *Pomnienie* jest formą przywołania tego, co minione, lecz nie zamknięte w procesie historycznym. W tym sensie paradoksalnie ewokuje przeszłość i terażniejszość jednocześnie (a nawet przyszłość!). Właśnie dlatego autor, nie popadając w sprzeczność, może pozwolić sobie na stwierdzenie: „podział chwili na pomnienie” – podział jednego na jedno, lecz funkcjonujące w różnych przestrzeniach czasowych – przyp. tłum.

X

Fotografia według natury – jak zawsze nazywano ją w historycznych podpisach, ażeby wydobyć niekwestionowany autentyczny charakter obrazu. Lecz także *fotografia po naturze*, w antymimetycznym sensie jako konstrukcja symulakr. Dzieła sztuki – tak Platon argumentował w *Państwie* – są tylko „trzecim wy-tworem, licząc od czystego *idéa* wschodzenia jako”³⁰ (boska idea, rzemieślnik, naśladowca). Stopniowanie od źródła do mimetycznego naśladownictwa przebiega od idei (*eidos*) do odbicia (*eidolon*) i w końcu do kopii odbicia (*phantasma*). Później w *Sofistcie* Platon rozróżnia w obrębie mimesis dwa rodzaje naśladownictwa: po pierwsze podobiznę (*eikon*), „gdy ktoś, zgodnie z proporcjami modelu³¹ w długości, szerokości i głębokości, wykonywa jego naśladownictwo i nadaje mu w dodatku barwy odpowiednie dla każdej części”³²; po drugie obraz złudny, złudny, ponieważ „to, co wygląda wprawdzie, dzięki oglądaniu z pewnego punktu, na coś podobnego do rzeczy pięknej, ale gdyby ktoś mógł te ogromy należycie obejrzeć, to nawet niepodobne są do pierwowzorów”³³ (236b). Podczas gdy *eikon* może przynajmniej zdawać się wiernym prawdziemu odwzorowaniem, symulakr byłby tedy wypaczonym i perspektywicznie zniekształconym obrazem złudnym. Ostatnie z nich przy bliższej analizie nie zdaje egzaminu. Gdyby dane było odpowiednie miejsce obserwacji, symulakr można by rozpoznać jako niepodobny do swojego modelu.

XI

Wywiedzione z platońskiej teorii idei pojęcie symulakr różni się od powszechnie znanego, wprowadzonego przez Jeana Baudrillarda. Budrillard, którego pojęcie symulacji także było często cytowane w historii sztuki

³⁰ Cytuję tu Platona (597e) według przekładu Heideggera z: *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, t. 1, s. 209.

³¹ Pojawiający się w przekładzie Friedricha Schleiermachera *Urbild* tłumaczyłem wcześniej jako ‘pierwowzór’ i gdyby nie chęć zachowania integralności i historycznego charakteru propozycji Władysława Witwickiego (zob. następny przyp.), taki przekład pojawiłby się i tu – zamiast niego ‘model’ – przyp. tłum.

³² Platon, *Sofista*, w: idem, *Sofista, Polityk*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 32, 235e [w wersji niemieckiej: „wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen in Länge, Breite und Tiefe, und dann nach jeglichem seine angemessene Farbe gebend, die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.”, zob. Platon, *Sämtliche Werke*, przeł. F. Schleiermacher, red. W.F. Otto, E. Grassi, G. Plamböck, Bd. IV, Hamburg 1986, 235e – przyp. tłum.

³³ *Ibidem*, s. 33. 236b.

ostatnich dwóch dekad, w swojej książce *Wymiana symboliczna i śmierć*³⁴ interpretuje symulakry trzeciego porządku jako różne zarówno od imitacji oryginału, jak i od seryjnej reprodukcji w późnym kapitalizmie. W trzecim porządku symulakr jest definiowany w relacji do modeli, generujących „wszystkie formy w oparciu o modulacje różnic”³⁵. To znaczy: „[l]iczy się tutaj wyłącznie związek z modelem, gdyż nic nie rozwija się przez wzgląd na swój cel, lecz jest pochodne wobec modelu, «znaczącego odniesienia», przypominającego minioną celowość i będącego jedynym uprawomocnieniem jego prawdopodobieństwa”³⁶. Odwzorowanie znajdowałoby się w cyrkularnym ruchu, wewnątrz którego istniałby jednocześnie model pierwowzoru i obrazu końcowego. *Po/według [nach]* byłoby w tym sensie również *przed [vor]*. Teza Baudrillarda na początku lat 80. brzmiała następująco: w hiper-rzeczywistości nie mogłoby być dłużej miejsca dla tego, co estetyczne, ponieważ nie może ono zachowywać się już odrębnie wobec rzeczywistości, która „stapia się z własnym obrazem”³⁷. To, co artystyczne, stoi w centrum rzeczywistości. Rzeczywistość byłaby schizofrenicznym rauszem „znaków, których nie sposób już imitować ani sublimować, znaków pograżonych w immanencji własnych powtórzeń – któż odgadnie, gdzie kryje się symulowana przez nie rzeczywistość”³⁸. W „schizofrenicznym rauszu” Baudrillarda artysta staje się psychotykiem, który usiłuje kompensować swoją stratę przez fetyszyzację innego. Teoria symulacji Baudrillarda oznacza zatarcie różnicy pomiędzy odwzorowaniem a pierwowzorem, pomiędzy śladem poprzedzającym reprezentację a odniesieniowym powrotem przedstawienia do świata poza obrazem.

XII

Gilles Deleuze w dwóch książkach: *Różnicy i powtórzeniu* (1968)³⁹ oraz *Logice sensu* (1969)⁴⁰, naszkicował lekturę Platona, która ujmuje symulację i różnicę jako różnicę.

³⁴ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007 – przyp. tłum.

³⁵ Ibidem, s. 71 – przyp. tłum.

³⁶ Ibidem, s. 71–72.

³⁷ Ibidem, s. 99 – przyp. tłum.

³⁸ Ibidem, s. 99.

³⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997 – przyp. tłum.

⁴⁰ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, przekład przejrzał M. Herer, Warszawa 2011 – przyp. tłum.

Mówiąc o symulakrze, że jest kopią kopii, nieskończenie zdegradowaną ikoną, nieskończenie rozluźnionym podobieństwem, pomijamy to, co najważniejsze: a mianowicie, że między symulakrem a kopią zachodzi różnica natury, aspekt, który *czyni z nich dwa człony podziału*. Kopia to obraz obdarzony podobieństwem, symulakr zaś – obraz podobieństwa pozbawiony⁴¹ [wyróżnienie H.v.A.].

Wszelako symulakr rozporządza jeszcze ogólnym „*efektem podobieństwa*”, jest zatem istotnie zbudowany na różnicy, „*uwewnętrznia niepodobieństwo*”, które prowadzi nas tam, gdzie nie można wytropić w nim obecności ani oryginału, ani kopii, lecz raczej radykalne oddzielenie obu. Tylko w tej różnicy symulakr odnajduje swoją formę. *Efekt podobieństwa* – nie należy mylić go z Barthes’owskim „*effet de réel*” – opiera się na stereotypowych wytycznych, od których symulakr, cytując je, się odcina. Symulakr jako fantazmat nie znajduje powrotu do tego, co początkowe, ani do zniesionego w nim przedmiotu odniesienia. Tak więc nie reprezentuje niczego, co mogłoby uzasadnić temporalne *po*. Pierre Klossowski pisze: „W sensie naśladowczym symulakr jest aktualizacją tego, co nie jest w sobie ani komunikowalne ani przedstawialne: właściwie jest fantazmatem w swoim obsesyjnym przymusie”⁴². Następnie symulakr byłby dla nas wszystkich fantazmatyczną konstrukcją realnego.

XIII

Wraz z analogowo-numeryczną fotografią nasze widzenie zostaje poddane nowemu gramatycznemu nakierowaniu. Do opartej na przyzwyczajeniach wizualnej zdolności postrzegania zostają wprowadzone bezpośrednio nie tylko manipulacja obrazu – której nie da się wyśledzić, powracając do materialnego źródła – ale przede wszystkim generalna dyspozycyjność obrazów jako zbiorów danych i wręcz bezgraniczna możliwość ich krzyżowania oraz zarządzania nimi. Nawet jeśli obraz analogowo-numeryczny jest rozpoznawalny poprzez swoje wartości reprezentacyjne, to obraz fotograficzny nie może uchodzić już więcej za przekład momentu czasowo-przestrzennego. Obraz analogowo-numeryczny jest oddzielony od swojego źródła – swojego negatywu – bez udziału cienia. Widzenie zostaje w elementarnym przebiegu jego rozpoznania zakłócone i nie jest w stanie przełożyć tego, co rozpoznane, na ugruntowaną w reprezentacji pamięć.

Jedno z centralnych pytań dla fotografii *po fotografii* brzmi zatem: jak możemy postrzegać dziś obraz fotograficzny – za który historycznie rzecz biorąc ręczono jako za medium śladów – w jego oddzieleniu od świata? Prace

⁴¹ Ibidem, s. 338. Por. również *Différence et répétition*, Paris 1968, szczególnie s. 91–95 oraz s. 355 i n.

⁴² P. Klossowski, *La Resemblance*, Marseille 1984, s. 76.

pokazane na wystawie rozważają to pęknięcie fundamentalne dla kultury północnej. Obrazy mogą projektować alternatywne światy, ale opierają się na pojęciu podobieństwa, które od połowy XIX wieku ukształtowane zostało przez fotografię. Walter Benjamin opisał kiedyś atmosferę atelier fotografa na przełomie stuleci; znalazł się w nim ponownie, „zdeformowany podobieństwem do wszystkiego, co mnie tu otacza”⁴³. Człowiek staje się sztafażem, dającym się modelować i generować za pomocą danych technicznych jak każdy inny obiekt. Projekt *człowiek* będzie mógł zostać wzięty na warsztat jako nowy koncept. Kształtowanie człowieka, ingerencja w antropologiczną stałą różnicy płciowej, kompozycja ciała z heterogenicznych źródeł, zdeformowanie jedności ciała – to są elementarne ingerencje w konstrukcję podobieństwa i tożsamości podmiotu. Takie zabiegi znane są z medycyny organicznej jako transplantacje. Neurobiologia, neurofizjologia i badania nad sztuczną inteligencją od dawna mają swój udział w tym bazującym na organach albo genetycznym bricolage’u – w antropologicznym znaczeniu Lévy-Straussa. Człowiek staje się projektem i tym samym jak zabawka zostaje włączony do projektu [tworzenia] alternatywnych światów.

A zatem być może w myśleniu numerycznym nie chodzi wcale o poznanie świata, lecz o projekcję kodów liczbowych na zewnątrz, a w końcu o przywrócenie tego, co projektowane. Dlatego właśnie poznawanie numeryczne przysparza problemów teoretycznych.

Vilém Flusser

XIV

„Cyfrowy pozór – tak pisał przed kilkoma laty Vilém Flusser – jest światłem, które rozświetla dla nas noc ziejącą pustką dokoła nas i w nas. Sami jesteśmy reflektorami, rzucającymi alternatywne światy przeciw nicości i wrzucającymi je w nicość”⁴⁴. Flusser zaleca, ażeby zrelatywizować pojęcie „real” według rozproszenia elementów punktowych, a więc „coś jest tym realniejsze, im bardziej zagęszczone jest rozproszenie, a tym bardziej potencjalne, im bardziej jest ono rozrzedzone”. Można taki cyfrowy obraz świata podsumować zdaniem: *tożsamość jest uchwytna w rozdzielczości*.

Mieszkający w Kalifornii duet artystów Aziz i Cucher pozwala portretowanym zatonać w bezzmysłowości i braku uporządkowanego sensu. Keith Cottingham generuje bliźniaki, łącząc klasyczne techniki rysunku, mode-

⁴³ W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 13 – przyp. tłum.

⁴⁴ V. Flusser, *Der digitale Schein*, w: *Ästhetik der elektronischen Medien*, red. F. Rötzer, Frankfurt am Main 1991, s. 159.

lowane maski i fotografie finalnie w obróbce komputerowej. Kompozytowe prace Nancy Burson rozpylają ludzką indywidualność, sprowadzając ją do obliczalności potencjału władzy albo do procentowego udziału jej przedstawienia w sferze publicznej. Z kolei Alba D'Urbano wykorzystuje komputer do projektowania wykrojów na podstawie swojego ciała i przygotowania ubrania ze swojej skóry, która okrywa pustkę. Te tak różne w swoim artystycznym ukształtowaniu prace dokonują jednak wspólnego sobie przekładu: wyprowadzają obraz człowieka z tradycji ikonograficznej do niepewności jego przedstawialności.

XV

Ciała są zdeformowane i prerażone. Jeśli cień był kiedyś gwarantem ludzkiej historyczności – cień zaświadcza o obecności człowieka, osadza go w świetle czasu – tak teraz jest cyfrowo owładnięty przez noc⁴⁵ i pozbawiony możliwości transmisji [znaczenia oraz osadzania w historii]⁴⁶. Obok często zdumiewającej euforii, technofilii, rauszu *surfujących po sieci*, posługiwanie się cyfrowymi technikami mediów jest opanowane również przez doprowadzony w końcu do paroksyzmów lęk, lęk przed niemożnością odnalezienia przejścia do żadnego innego miejsca, to znaczy lęk przed niemożnością bycia obecnym w żadnym miejscu oddalonym od tu i teraz. Tak jak chwila zostaje fotograficznie *wysadzona* ze swojego czasu – udziela się jej fotograficznie „pośmiertny szok” (Benjamin) – tak też zostaje ona w analogowo-numerycznej fotografii zwolniona ze swojego istotowego powiązania z czasowym przed i po.

XVI

Oczywiście nadal obrazy łączymy z indeksykalnym odniesieniem do realnego, z „byciem-byłym” ciała przed aparatem, lecz do naszego wyobrażenia tych obrazów zakradło się zwątpienie, troska, lęk, a ten lęk wdziera się w nasze samozrozumienie tego, co przedstawione, i tego, co uświadomione. „To-co-było” – brzmi po Barthes'ie noemat fotografii, w nim tkwi fascynacja medium, które pośród innych odmiennie ujmuje reprodukcję. Wątpliwość, że „może nigdy nie było”, że na płaszczyźnie obrazu – na materialnym nośniku – mogą występować miejsca, które nigdy nie zostaną zaczerpnięte przez fotony, ta egzystencjalna wątpliwość prowadzi dalej do odczucia prerażenia. Nie to, co przedstawione warunkuje prerażenie, lecz możliwość przedstawienia, po-

⁴⁵ W oryg. *umnachtet*, obecnie przede wszystkim ‘obłąkany’, jednak wydobycie archaicznego z językowego punktu widzenia sensów związanych z nocą i ciemnością zdaje się istotniejsze dla oddania gry pomiędzy *światłem* a *cieniem* – przyp. tłum.

⁴⁶ W oryg. *Tradierbarkeit*.

tencjalność świata cyfrowego, która nie pozwala więcej na rozróżnienie – o ile kiedykolwiek było to możliwe – realnego wrażenia (tak jak światło „odciska się” na powierzchni, ale także odciska obraz mentalny w procesie przeniesienia) od wytworzonego w ciemności komputera „przedstawienia”.

XVII

Przerażające jest to – pisze Heidegger – co wszystko, co jest, wysadza z jego dawnej istoty. Czym jest owo przerażające? Ukazuje się i skrywa w sposób, w *jaki* wszystko się wystacza, w tym, że mimo całego przewycięzania odległości nieobecna jest bliskość tego, co jest⁴⁷.

To, co przerażone, oznacza ludzki stan lęku, także oburzenie na pewne spotkanie: prze-rażeni i o-burzeni jesteśmy skompromitowani i poddani dyslokacji. „Kurczą się wszelkie odległości w czasie i przestrzeni [...]. Wszystko pławi się w równomiernym braku dystansu”⁴⁸. Przerażenie oznacza jednak również, że coś zostaje wysadzone z „niecki swojego położenia” i skrywa się bez śladu. W cyfrowej przestrzeni danych natomiast ukrycie jest wielkością czysto obliczeniową, która nie jest ani „podskórna” ani wyczuwalna. Być może w przyszłości fotografia analogowo-numeryczna przemieni rozciągniętą przestrzeń w naszą przestrzeń psychiczną, a utrwalenie naszego ciała w miejscu zmieni w niesamowite niezadomowienie [*Unheimliche*] – A-topos.

XVIII

Po fotografii przychodzi fotografia, ale zmieniona przez *po*.

Przełożył Paweł Brożyński

⁴⁷ M. Heidegger, *Rzecz*, w: idem, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 160.

⁴⁸ Ibidem, s. 159–160.

VARIA

ADAM S. LABUDA

POLSKA I NIEMIECKA HISTORIA SZTUKI W POLEMICZNYM DYSKURSIE – SYMPOZJUM W ROGALINIE W ROKU 1973*

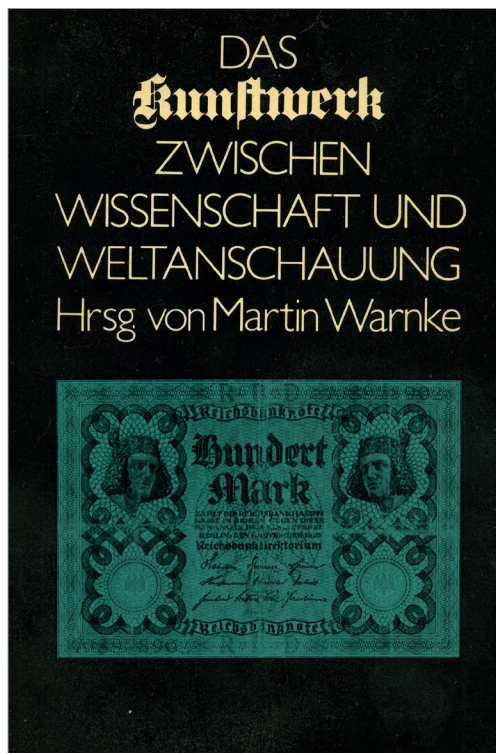
Wprawdzie tytuł jest co do daty i miejsca symposium dokładny, wydarzenie samo jest w świadomości dyscypliny po obu stronach Odry słabo obecne: w Niemczech zgoła w ogóle, w Polsce mocno przysypane kurzem czasu. Inaczej rzecz przedstawia się z publikacją książkową, która była punktem wyjścia „polemicznego dyskursu”. Na symposium w Rogalinie odbyła się dyskusja nad wydaną w roku 1970 w zachodnioniemieckim wydawnictwie Bertelsmanna książką pod tytułem *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*¹ (il. 1). Książka, diagnozująca przeszłość i współczesność niemieckiej i zachodnioniemieckiej historii sztuki, zyskała rangę dla dyscypliny symboliczną. Niewiele spośród powstałych w Niemczech po roku 1945 publikacji poświęconych historii sztuki wywołało w niemieckim środowisku takie poruszenie. Książka, podobnie jak stanowiąca jej podstawę sekcja w ramach XII Kongresu Historyków Sztuki w Kolonii, stała się wezwaniem i motywacją do reformy dyscypliny, istotnie wcielanej w życie na przestrzeni kolejnych lat.

O ile w RFN sekcja i książka wywołały bardzo żywy rezonans, o tyle za granicą zaledwie je – czy raczej tylko publikację książkową – odnotowano².

* Artykuł niniejszy jest nieznacznie zmienionym i opatrzonym przypisami tekstem odczytu tzw. towarzyszącego, który został wygłoszony na 23. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów pt. Re-Konstruktionen. Stadt, Raum, Museum, Objekt / Re-Konstrukcje. Miasto, przestrzeń, muzeum, przedmiot. Konferencja odbyła się w dniach 7–10 października 2015 roku w Poznaniu.

¹ *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, red. M. Warnke, Köln 1970.

² Obok książki dokumentacja całego kongresu znajduje się w „Kunstchronik” 1970, 10. Przebieg sekcji, rozmaite aspekty kontekstu historycznego wydarzenia oraz problematykę recepcji przedstawia M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 173–201. Por. też zeszyt „Kritische Berichte” (1990, 3), bilansujący



1. Okładka książki *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Köln 1970

Akurat w Polsce obszerne i przychylnie omówienie poświęciła książce Jolanta Maurin-Białostocka; zostało ono bodaj wygłoszone jako wprowadzenie do dyskusji na jej temat, która odbyła się w kwietniu 1972 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk³. Kilkanaście miesięcy później, 14 listopada 1973 roku, odbyło się sympozjum w pałacu w Rogalinie, niegdysiejszej rezydencji hrabiów Raczyńskich, będącej wtedy i dziś oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Nad sympozjum patronat objął Wydział Nauk o Sztuce Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ważną okolicznością był udział w rogalińskiej debacie Martina Warnke, wydawcy i współautora książki, podówczas profesora w Seminarium Historii Sztuki Uniwersytetu w Marburgu.

stan zachodnioniemieckiej historii sztuki w dwadzieścia lat po kongresie kolońskim (*Thema: Zwanzig Jahre danach – kritische Kunstwissenschaft heute*).

³ J. Maurin-Białostocka, „Dzieło sztuki między światopoglądem i nauką” *Das Kunstwerk zwischen Weltanschauung und Wissenschaft*, red. Martin Warnke, Gütersloh, 1970, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, 37, s. 270–273.

Do urządzenia sympozjum przyczynił się w pewnej mierze zbieg okoliczności. Na początku roku 1973 przebywał w Marburgu Janusz Kębłowski, docent habilitowany na uniwersytetach w Poznaniu i Wrocławiu. W marburskim Seminarium Historii Sztuki prowadził dyskusje z tamtejszymi profesorami, wspomnianym Martinem Warnkem i Heinzem Klotzem. Po powrocie do Poznania Kębłowski relacjonował w kręgu instytutowym o zmianach w zachodnioniemieckiej historii sztuki, dokonujących się na fali wewnętrzniemieckich sporów pokoleniowych i przy inspiracjach płynących z idei lewicowych i marksistowskich. Przyjmował tę zmianę nie bez sceptycyzmu, ale jednak z zainteresowaniem i sympatią ze względu na dynamikę i otwartość debaty. Traf chciał, że gdy Kębłowski dyskutował w Marburgu, czytałem i ja książkę Warnkego w Poznaniu. I w tym było wiele przypadku, bo zachodnia literatura naukowa docierała do Polski rzadko i w niepodlegającym przemysłanej polityce zakupowej wyborze. Nie było wszakże przypadkiem, że publikacja bardzo zafrapowała mnie – ze względu na treść, na aspekt niemiecki, na ambicję przepracowania ideologicznie obciążonej przeszłości. Niemiecka historiografia artystyczna, jedna z kluczowych tradycji myślowych dyscypliny, była stale obecna w polu widzenia polskiej historii sztuki. W Poznaniu czynnikiem dodatkowym były prowadzone tu wszechstronne badania skierowane na ziemię zachodnie, a te z natury rzeczy nie mogły obyć się bez konfrontacji z niemiecką literaturą naukową. Być może to Kębłowski wrócił z Marburga z pomysłem zorganizowania dyskusji o książce z udziałem obu wspomnianych profesorów. Mogło być i tak, że decyzję podjęliśmy wspólnie, gdy Kębłowski opowiadał o swoich niemieckich rozmowach i gdy dyskutowaliśmy o samej książce. Sympozjum spotkało się z dużym zainteresowaniem poznańskiego środowiska historyków sztuki, zwłaszcza skupionego wokół Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Stowarzyszenia Historyków Sztuki⁴. Wystosowaliśmy zaproszenie również do wielu osób w Polsce; skorzystał z niego jedynie Jan Białostocki.

*

Rozpocznijmy od stwierdzenia, iż „polemiczna dysputa” od dawna była elementem złożonych stosunków polsko-niemieckich w obrębie historii sztuki. Zakres tych relacji, zwłaszcza z perspektywy polskiej, był ogromny, co wyjaśnia z jednej strony kluczowe znaczenie nauki niemieckiej dla uformowania się dyscypliny, z drugiej – a jedno z drugim ściśle się wiąże – bezpośrednie sąsiedztwo Polski i krajów niemieckich czy niemieckojęzycznych, a przed pierwszą wojną światową zupełnie naturalny fakt wykształcenia na

⁴ W sympozjum uczestniczyło ponad 35 osób.

uniwersytetach Austro-Węgier czy Cesarstwa Niemieckiego wielu czołowych polskich historyków czynnych w pierwszej połowie XX wieku. Była to zatem wspólnota postaw i praktyk badawczych, stroną inspirującą najczęściej była historia sztuki niemieckojęzyczna. Więż ta wciąż istnieje, a w Poznaniu jest silnie obecna. Wiemy zarazem, że na linii Polska–Niemcy nie brakowało tematów o wysokim potencjale polemicznym, a dotyczyły obszarów nazywanych dziś wspólnym dziedzictwem. W Niemczech odpowiednie dociekania rozwijały się pod szyldem tzw. badań wschodnich, w Polsce – jako rodzaj badań zachodnich⁵. Różnorakie aspekty sporu, historyczne argumenty i niekiedy zwierciadlano podobny rysunek metodyczny historii sztuki niemieckiej i polskiej odnajdujemy, przyglądając się historiografii poświęconej Witowi Stwoszewi lub rozmaitym przejawom sztuki Śląska. Kontrowersje mają początek jeszcze w drugiej połowie XIX wieku, nasilają się po pierwszej wojnie światowej, a kulminują – w Polsce – po drugiej wojnie światowej, akurat w okresie, gdy polska nauka znalazła się w okowach stalinowskiego marksizmu i braku bezpośredniego kontaktu ze światem zewnętrznym, zachodnioeuropejskim w szczególności. Tematy kontrowersyjne nie znikły po kluczowym w dziejach PRL roku 1956, nie znikają i wtedy, gdy normalizacja stosunków polsko-niemieckich postępowała na planie politycznym, zostały jednak zneutralizowane przez naukowy dialog niezdominowany narodowymi czy nacjonalistycznymi idiosynkrazjami.

Trzeba jednak zauważyć, że ten plan opartej przede wszystkim na ciekawości intelektualnej, niekonfrontacyjnej wspólnoty myśli i wymiany idei nie manifestował się w postaci bezpośrednich, zorganizowanych spotkań aktorów obu stron. Międzynarodowe konferencje w erze żelaznej kurtyny były w ogóle – inaczej niż dziś – raczej rzadkością, w szczególności na terenie historii sztuki. Z kolei, o ile polscy historycy sztuki po roku 1956 podróżowali na Zachód, o tyle udział wizyt wschodnioniemieckich kolegów po fachu był raczej ograniczony, zachodnioniemieckich – zgoła nie istniał, w każdym razie w Poznaniu. Po roku 1970 otworzyły się tu większe możliwości, ale w pierwszej połowie dekady ruch był niewielki.

Jak wspomniano, przybył na sympozjum rogałińskie Martin Warnke. Był on bodaj pierwszym zachodnioniemieckim historykiem sztuki, który odwiedził poznańską historię sztuki. Obecność jednego zagranicznego gościa nie

⁵ Zob. B. Störckuhl, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich”* (*Ostforschung*), „Rocznik Historii Sztuki” 2001, 26, s. 31–43 oraz A.S. Labuda, *Polska historia sztuki i „Ziemie Odzyskane”*, ibidem, s. 45–62, tu zob. s. 46 – o do pewnego stopnia problematycznym, ale użytecznym terminie „badania zachodnie”. Został on ukuty w latach 90. XX wieku i wskazuje na wszelkie studia historyczne dotyczące stosunków polsko-niemieckich, powstałe przed i po roku 1945.

czyniła z sympozjum dużego przedsięwzięcia międzynarodowego, ale biorąc pod uwagę posuchę na tym polu i temat sympozjum, moment ten warto podkreślić. Warto podkreślić tym bardziej, że Warnke był jedną z kluczowych postaci ruchu odnowy spod znaku lewicowej rewolty⁶. Przy tym, jeśli sam fakt zaistnienia sympozjum w warunkach polskich lat 70. był zupełnie oczywisty, to problemem mogła być obecność zachodnioniemieckiego historyka sztuki, właśnie reprezentującego orientację lewicową, ale nie w postaci „słusznej”, odpowiadającej ortodoksyjnym wyobrażeniom bloku wschodniego – mogło to wzbudzić niepokój partyjnych biurokratów czy opiekunów, ze zgrozą myślących o ideologicznych frakcjach i braku wschodnioniemieckiej reprezentacji. Czy wieści o planowanym sympozjum dotarły do „odpowiedzialnych” instancji – nie wiem, bo sprawy nie badałem. I choć jak najdalszy jestem od tworzenia legend, może jednak znamienne jest (i wciąż charakterystyczne dla realiów polskich, nawet w erze Gierka, kiedy wiara w objaśniającą moc marksizmu była mocno osłabiona), że Kazimierz Malinowski, dyrektor Muzeum Narodowego i przewodniczący Wydziału Nauk o Sztuce PTPN, otwierając sympozjum, podnosił zalety poszerzenia dyskusji metodologicznej o rozmaite nowe a głośne poglądy, by na końcu wyrazić opinię, że dyskusja „utwierdzi

⁶ Martin Warnke, ur. w roku 1937 w Brazylii, do Niemiec Zachodnich przybył na studia w roku 1953. Historię sztuki, historię i germanistykę studiował na uniwersytetach w Monachium, Madrycie i Berlinie, gdzie w roku 1963 uzyskał stopień doktora. W roku następnym był sprawozdawcą „Stuttgarter Zeitung” z drugiego procesu oświęcimskiego (*Auschwitz-Prozess*) we Frankfurcie nad Menem. W roku 1970 habilitował się, zaś rok później został profesorem na uniwersytecie w Marburgu. W roku 1978 objął profesurę zwyczajną (ordynariat) na uniwersytecie w Hamburgu, gdzie czynny był do przejścia na emeryturę w roku 2003. W rozległych zainteresowaniach naukowych uczonego ważne miejsce zajmują badania nad organizacją twórczości i produkcji artystycznej w średniowieczu i nowożytności. Wybija się tu podstawowe dzieło na temat artysty dworskiego (*Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985). Warnke był też inicjatorem szeroko zakrojonych badań nad ikonografią polityczną. Istotne publikacje poświęcił Rubensowi (*Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965; *Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977) i Velazquezowi (*Velázquez. Form und Reform*, Köln 2005). Wielką zasługą Warnkego jest przypomnienie dzieła Warburga i reanimowanie jego domu w Hamburgu, który stał się ważnym ośrodkiem pracy naukowej. Zob. też: *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976; *Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur*, München–Wien 1992; *Geschichte der deutschen Kunst in drei Bänden*, Bd. 2: *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750*, München 1999. Warnke był też wydawcą i współwydawcą następujących publikacji: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984; *Handbuch der politischen Ikonographie*, T. 1–2, München 2011. Na osobną wzmiankę zasługuje publikacja: M. Warnke, *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*, vorgestellt von P. Schneider und B. Welzel, Zürich 2014, zawierająca sprawozdania z ww. procesu oświęcimskiego.

nas w naszym przekonaniu, iż marksistowska postawa i teoria daje nam najlepszą odpowiedź na wszystkie pytania, które stawiają dzisiejsze nauki historyczne”⁷.

Symposium nie było konwencjonalną prezentacją książki z towarzyszącą jej dyskusją. Podczas całej doby trwających obrad poddano szczegółowej analizie i opatrzone komentarzem cztery jej rozdziały, wygłoszono nadto krótkie referaty odnoszące się do wybranych fragmentów publikacji. Obszerna dokumentacja przedsięwzięcia znajduje się w wydanej w roku 1976 książce *Interpretacja dzieła sztuki* (il. 2) w dziale „Polemiki i dyskusje”⁸.



2. Okładka książki *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976

⁷ Materiały archiwalne Wydziału o Sztuce i Komisji Historii Sztuki PTPN (Archiwum PTPN).

⁸ *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem. Dyskusja w Rogalinie w dniu 14 listopada 1973*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, red. J. Kęmbowski, Warszawa–Poznań 1976, s. 149–227.

Teoretyczne i metodologiczne rozważania podjęte w Rogalinie mogą dziś wywołać efekt *déjà vu*. Od roku 1973 czas się wypełnił, wiele pytań, problemów, projektów, będących wtedy jeszcze *in statu nascendi*, należy do oczywistego teoretycznego wyposażenia dzisiejszej historii sztuki, jej obszarów tematyczno-problemowych tudzież instrumentarium badawczego. Wypowiedzi polskich referentów zatem – w ich takiej a nie innej reakcji na zawartość książki – potraktuję jako sejsmograf polskiej nauki o sztuce, refleks momentu, sytuacji krystalizowania się pewnych dążeń i istniejących aporii. Jest rzeczą ciekawą, że bazę do takiej refleksji stworzyła konfrontacja z publikacją, która była mocnym sejsmografem sytuacji historii sztuki zachodnioniemieckiej. Polemiczny dyskurs zapisany był w tej publikacji, polemiczny dyskurs polskiej strony na tym budował.

*

Jak wspomniano, książka *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* jest zbiorem artykułów wygłoszonych w ramach tak samo zatytułowanej sekcji XII Konferencji Niemieckich Historyków Sztuki, która odbyła się w kwietniu 1970 roku w Kolonii. Obrady sekcji miały niezwykle burzliwy przebieg, niespotykany wcześniej na kongresach historii sztuki. To i skala kontrowersji równe były intensywności sporu pomiędzy konserwatywnymi i krytyczno-progresywnymi historykami sztuki, to jest – między profesorskim establishmentem i generacją młodych, rozpoczynających dopiero kariery badaczy. Zarówno sekcja, jak i książka zyskały – jak już podkreśliliśmy – wielki rozgłos i stały się symbolami i ważnym ogniwem zasadniczej przemiany (zachodnio)niemieckiej historii sztuki.

Proces przemiany rozpoczął się już wcześniej i widziany w perspektywie globalnej miał wiele ośrodków, wymiarów i szczegółowych celów, by wspomnieć tylko Paryż roku '68, protesty przeciwko wojnie w Wietnamie albo kontrkulturowy ruch młodzieży. Uniwersytety były głównymi ośrodkami fermentu – także w Niemczech, gdzie istotną rolę odgrywała wola rozliczenia się z faszystowskim dziedzictwem w życiu publicznym. Reformatorzy głosili potrzebę demokratyzacji struktur uniwersyteckich, która doprowadzić miała m.in. do stworzenia lepszych warunków studiowania, otwarcia szans zawodowych dla absolwentów i zniesienia mocno hierarchicznych stosunków panujących w katedrach i instytutach. Dobitnie brzmiał też postulat rewizji treści oraz naukowo-teoretycznej samoświadomości dyscypliny. Podjęte miały zostać nowe intelektualne wyzwania, dla których teoretyczną ramę stanowiły rozmaitych odcieni marksizm oraz ideologiczno-krytyczne impulsy szkoły frankfurckiej.

W przemówieniu otwierającym obrady sekcji oświadczył Warnke, że kongres – obok referowania wyników badań szczegółowych – powinien stworzyć

możliwość „stawiania pytań wobec dyscypliny” i tym samym „dać wyraz krytyce samoświadomości dyscypliny i jej funkcji”. Zaś konkretnie, w centrum zainteresowania sekcji – mówił Warnke – stoi nie dzieło sztuki, lecz historyczno-artystyczny dyskurs, analizowany pod kątem jego światopoglądowo-ideologicznych treści i genezy tychże. Dzieło sztuki „zostało potraktowane jedynie jako obiekt światopoglądowych interesów, jako ofiara światopoglądowych interwencji”. „Jeśli referaty zajmują się przykładowo pojedynczym dziełem sztuki w jego ideologicznym opakowaniu, to głoszą one nie historię jego chwały, lecz historię jego deformacji”⁹.

Sekcja i tom Warnkego były swoistą detonacją w nasyconej różnorodnymi napięciami społecznej przestrzeni, czymś zaskakującym w wywołaniu gorącej i bolesnej miejscami dyskusji¹⁰. Zapewne skala i zdeterminowany także przez szczególny instytucjonalny kontekst zachodnioniemieckiej historii sztuki charakter tego zjawiska nie jawił się poznańskim organizatorom dostatecznie wyraziście.

Symposium odbywało się w odmiennych uwarunkowaniach PRL. W sferze wysokiej polityki akurat rok 1968 nasuwałby skojarzenia z wydarzeniami na Zachodzie. Dwa lata później miała miejsce rewolta robotników gdańskich. System trwa, ale pojawiają się wyłomy. Oba kompleksy wydarzeń niewątpliwie miały wpływ na bieg polskiej nauki, także humanistyki. Wszakże co się tyczy historii sztuki – wpływ ów pozostaje (bez szczegółowej analizy) raczej nieczytelny.

Nieodzowne jest tu jednak przywołanie roku 1956, roku tzw. odwilży, który przyniósł pewne ograniczenie odgórnie narzucanych rygorów w życiu kulturalnym i naukowym, tu m.in. w stosowaniu się do założeń marksizmu-leninizmu. Niektóre działy humanistyki w latach 60. przeżywały twórczy czas, np. nauka o literaturze – dyscyplina, która silnie inspirowała poznańskich uczestników konferencji.

Faza indoktrynacji stalinowskim marksizmem dotknęła historię sztuki; uczestnikami tego procesu byli prominentni przedstawiciele dyscypliny. Jednak marksizm nie przeniknął w jej tkankę. Swoista nadbudowa ortodoksyj-

⁹ Wszystkie cytaty za: M. Warnke, *Vorbemerkungen*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 7–8.

¹⁰ Co już dokumentują sprawozdania z dyskusji pomieszczone każdorazowo za referatami-odczytami. Dokładniejszy wgląd w jej skalę daje spór, jaki wywołał artykuł M. Warnkego w zachodnioniemieckiej historii sztuki – traktuje o nim N. Schneider, *Hinter den Kulissen. Die Akte „Warnke”*, „Kunst und Politik Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft” 2010, 12 (Schwerpunkt: *Kunstgeschichte nach 1968*), red. M. Papenbrock, N. Schneider, Göttingen 2010, s. 53–61.

nego dyskursu marksistowskiego w historii sztuki pierwszej połowy lat 50. zanikła, zresztą nie tylko w domenie historii sztuki; ta jednak – w odróżnieniu od innych nauk społeczno-humanistycznych – zasadniczo uwolniona została od ideologicznego przymusu, nawet wymogu czynienia rytualnych ukłonów wobec wciąż obowiązującej doktryny ideologicznej. Historia sztuki (akademicko-universytecka w pierwszym rządzie, w dominującym jej nurcie) wkroczyła w normalne koleiny i zajęła się sobą¹¹. Znamienny, bo wcale nie oczywisty – przykładem socjologia – był brak dyktatu co do przedmiotu badań, choć istniały poważne ograniczenia w publikowaniu wyników badań nad sztuką wschodnich regionów dawnej Rzeczypospolitej. Owa tematyczna swoboda była znacznym walorem, przyczyniającym się do różnicowania podejść badawczych i stosowanej metodologii. Jednocześnie metodologia poczęła się w tym czasie rysować stosunkowo mocno w polskiej historii sztuki, niemal jako osobny dział refleksji. Być może było to dziedzictwo i zarazem reakcja na gorączkowe i programowe „spory” o realizm, o rodzimość czy podejście do dziejów zgodne z materializmem dialektycznym – jakby chęć zneutralizowania pogłosu debat o profilu marksistowskim, zajęcia ich miejsca i skierowania na inne tory. Ikonologia, obecna w badaniach już w latach 50., bardzo wcześnie znalazła w Janie Białostockim teoretyka i propa-

¹¹ Okres stalinowski w polskiej historii sztuki wciąż czeka na wszechstronne opracowanie; rozjaśnienia domaga się też pytanie o trwanie idei materialistycznych i marksistowskich po roku 1956. E. Chojecka zauważała: „Die postulierte Ideologiebeziehung erwies sich indessen von Anfang an als eine mehr oder weniger dekorativ-ritualisierte Rhetorik, die den methodologischen Kern kunsthistorischer Forschung nicht berührte“ (E. Chojecka, *Polnische „Westforschung“ und das Syndrom des Eisernen Vorhangs*, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. R. Born, A. Janatková, A.S. Labuda, Berlin 2004, s. 411–420, tu s. 415). Na przekór temu zob. na przykład słowo *Od Redakcji w: Historia sztuki polskiej w zarysie*, t. 1–3, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, Kraków 1962, t. 1, s. 5–11, tu s. 8–9 (zapewne tekst T. Dobrowolskiego). Ponadto można zastanawiać się, w jakiej mierze niezideologizowane, a w polskiej historii sztuki już w latach 50. obecne, pytania o społeczno-polityczny kontekst twórczości artystycznej miały związek z ówczesnym doświadczeniem „materialistyczno-marksistowskim”.

Na temat okresu przed rokiem 1956 zob. M. Leśniakowska, *Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2013, 12–13, s. 27–52; A.S. Labuda, *Zdzisław Kępiński w badaniach nad sztuką dawną (realizm, artysta..., stalinowski marksizm)*, w: *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. M. Haake, Poznań 2012 (Prace Komisji Historii Sztuki PTPN, t. 38), s. 29–44; W. Bałus, *Die Sigismundkapelle in Krakau – Oder die Renaissanceforschung zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs der Stalinzeit und dem venezianischen Spiegel des Eisernen Vorhangs*, „Ars” 2015, 48(2), s. 145–159.

gatora. Być może nie za daleko idzie obserwacja, że jego opinia, iż ikonologia jest metodą „all-embracing”, stanowiła wewnątrzdzyscyplinarną odpowiedź na roszczenia materializmu historycznego, czyli wszechobejmującą teorię Marksa¹². Nie sposób tu wdawać się w szczegóły, a nawet wymieniać autorskich czy zgoła instytucjonalnych manifestacji zainteresowania problematyką metodologiczną. Wydaje się, że punkt ciężkości tych zainteresowań wyznaczało dzieło sztuki, były przeto dziełocentryczne. Natomiast osobny w tym kontekście casus przedstawiają pisma Mieczysława Porębskiego, który miejscami w nieco hermetyczny sposób dążył do przełamania powyższej optyki z pozycji semiotyki¹³.

*

W problematykę sympozjum wprowadził Kębłowski. Wprawdzie – mówił – rozprawa z ideologicznymi pozostałościami czasów sprzed roku 1945 była sprawą wewnątrzniemiecką, nie mogła jednak pozostawić pozanieemieckiej, a zwłaszcza polskiej, historii sztuki obojętną. Kębłowski zwrócił od razu uwagę na fakt, że tekstom zamieszczonym w książce, interesującym i pouczającym ze względu na ich ideologiczno-krytyczne ostrze, brak jasno zdefiniowanej, dobrze przemyślanej metodologicznej bazy. Krytyka może być skuteczna jedynie wówczas, gdy nie kryje ona swych własnych naukowo-teoretycznych i ideologicznych podstaw. Kusiło nas, by odsłonić te podstawy i deficyty. By nie redukować bardzo rozbudowanych wypowiedzi polskich autorów do pojęciowych wyznaczników, dokonam rekapitulacji trzech polskich referatów – aby odsłonić niektóre szczegóły argumentów i przeciwarargumentów¹⁴.

¹² *Expressis verbis* o ikonologii jako metodzie „all-embracing”: J. Białostocki, *Iconography and Iconology*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 7, New York i in. 1963, szp. 769–785, tu szp. 781. Zob. też idem, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, w: idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 271–296.

¹³ W. Bałus, „Der verfemte Teil“. *Die polnische Kunstgeschichte und der kommunistische Diskurs nach dem Tod Stalins*, w: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, red. K. Bernhardt i A. Kempe, „kunsttexte.de/ostblick“ 2015, 4. Zob. też idem, *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej historii sztuki*, „Modus. Prace z historii sztuki“ 2011, 10–11, s. 7–22.

¹⁴ Pomijam w tym miejscu artykuł K. Kalinowskiego, *Zagadnienia interpretacji św. Teresy Berniniego (Na marginesie artykułu W. Ranke, Berninis „Heilige Teresa”)*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 162–167), którego problematyka teoretyczno-krytyczna pokrywa się w znacznej mierze z wywodami omawianego poniżej artykułu J. Kębłowskiego (zob. niżej przyp. 15).

JANUSZ KĘBŁOWSKI VS BERTHOLD HINZ¹⁵

Hinz pisze o tworzeniu historiograficznego konstruktu zwanego „Jeźdźcem Bamberskim”, który stał się postacią kluczową dla niemieckiej samowiedzy. Doszukiwano się w *Jeźdźcu* istotnych rysów niemieckiego charakteru narodowego, przypisywano mu zdobywcze spojrzenie człowieka Północy, widziano w nim ucieleśnienie rycerskiego ideału całej epoki, uosobienie przywódczego temperamentu rasy nordyckiej, ale także, po drugiej wojnie światowej, księcia pokoju itp.

Hinz wyróżnia dwa metodologiczne zabiegi, które doprowadziły do powstania nowego obiektu. Pierwszy polega na prezentowaniu „empirycznego przedmiotu, podległego wielu uwarunkowaniom”, jako właśnie „nieuwarunkowanego”; albo uwarunkowanego czymś, co samo w sobie jest nieuwarunkowane i absolutne – w tym przypadku z reguły: charakterem narodowym¹⁶. Wymownych przykładów takiego postępowania dostarczają teksty zestawiające *Jeźdźca Bamberskiego* z rzeźbą francuską. Stwierdzenie artystycznego powinowactwa *Jeźdźca* z figurą króla Filipa Augusta z katedry w Reims prowadziło często do ahistorycznego przeciwstawienia usposobienia francuskiego władcy z bohaterem niemieckim. Tak więc czytamy, że „oblicze remskiego króla jest ostre niczym u wyrachowanego dworaka o zaciśniętych ustach, zapadniętych głęboko oczach; w Bambergu [natomiast] kłusuje przez świat młody bohater, «prostoduszny jasny» Parsifal o złożonych jak do pocałunku ustach i błękitnych, śmiało spoglądających w dal oczach – zwierciadłach jego nienagannej, ufnej duszy”¹⁷. Cechami charakterystycznymi francuskiego władcy mają być – negatywnie, rzecz oczywista, oceniane – wyrachowanie, indywidualizm, elegancja. Przeciwstawia się im niemieckie: prostoduszność, typowość i upór, w czym dochodzi do głosu niemiecki resentyment wobec racjonalności. Podobnie ahistoryczne było uznanie *Jeźdźca Bamberskiego* za ucieleśnienie rycerskości. Rzeczywista, historyczna – nawet jeśli nie w pełni potwierdzona – tożsamość przedstawionego była przy tym ignorowana czy, w najlepszym razie, marginalizowana.

¹⁵ J. Kębłowski, *Zagadnienia interpretacji Jeźdźca Bamberskiego (Na marginesie artykułu: B. Hinz, Der Bamberger Reiter)*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 152–161; B. Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, s. 26–44 (polska wersja w tłumaczeniu S. Michalskiego: „Jeździec Bamberski”, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 346–367).

¹⁶ Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 27.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.

Drugi zabieg metodyczny opisuje Hinz za pomocą formuły „Gleichen vom Gleichen”, co można przełożyć na: „to samo z tego samego, podobne z podobnego”¹⁸. Jej „kwintesencją jest tożsamość podmiotu z przedmiotem”¹⁹. W ten sposób mógł Niemiec XX wieku przejrzeć się w dawnym dziele sztuki niczym w lustrze, podziwiać przypisane mu cechy jako przymioty własnego ducha i znaleźć potwierdzenie niezmiennej przez stulecia narodowej tożsamości.

Hinz pokazuje, jak oba wyróżnione metodyczne zabiegi generują kolejne odkrycia – zawsze odległe od historycznych uwarunkowań rzeźby jeźdźca, która traktowana jest jedynie jako płaszczyzna, na którą projektuje się aktualne cele tożsamościowe oraz narodowo-polityczne roszczenia. Tak oto spojrzenie w dal mogło nieść geopolityczne konotacje. Arystokratyzm *Jeźdźca* – komponent klasowo zdefiniowany i jako taki obcy mieszczańskiej świadomości – podporządkowany został ponadklasowemu wyobrażeniu o wiecznej niemczyźnie.

Przejdźmy do komentarza Kęblowskiego. Podkreśla on, że „wystąpienie Hinza powinno budzić sympatię tych, którym obcy był i jest nacjonalistyczny, antysłowiański, mocarstwowy czy wręcz faszystowski aspekt części niemieckiej, szeroko rozumianej historii sztuki”²⁰. Za pouczające uznaje on rekonstrukcję i prezentację mitów i funkcji pełnionych przez nie w ramach „niemieckiej ideologii”. Zarzuca jednak tekstowi brak klarownej naukowej koncepcji i metodologicznej precyzji. Formułowany przez Hinza zarzut ahistorycznego, anaukowego postępowania analizowanych przez niego autorów kieruje przeciw niemu. Zwraca najpierw uwagę na niedowartościowanie przez Hinza historycznych okoliczności powstania cytowanych tekstów. Tymczasem „pierwszym zadaniem krytyki powinno być wykazanie, na gruncie jakich założeń, historycznych czy «aktualizujących», ukształtowane są analizowane poglądy. Dopiero kolejnym – ujawnienie ideologicznego zaplecza, w oparciu o które pojawiły się określone treści w interpretacji”²¹. Jeżeli zatem Hinz dostrzega związek między „rycerskością” *Jeźdźca* a mocarstwowymi roszczeniami Niemiec, to powinien podkreślić, że te ostatnie formułowane były w dwóch różnych kontekstach, mianowicie w okresach Drugiego Cesarstwa i Trzeciej Rzeszy. Należy rozróżnić pomiędzy autorami, którzy posługują się

¹⁸ Ibidem, s. 34. S. Michalski (por. przyp. 15, s. 360) tłumaczy tę frazę na „podobne rodzi podobne”.

¹⁹ Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 34, zob. też s. 29.

²⁰ Kęblowski, *Zagadnienia interpretacji Jeźdźca Bamberskiego*, s. 161.

²¹ Ibidem.

wprawdzie tym samym językiem, ale czynią to w imię innych celów; trafne obserwacje dotyczące formy artystycznej zamieniają się w ahistoryczne mitologemy. Podobnie jest w przypadku wspomnianego wątku rycerskiego. Nawet w świetle dzisiejszej wiedzy (rok 1973) *Jeździec Bamberski* ma przedstawiać cesarza Konstantyna jako *miles christianus*, to jest właśnie jako ucieleśnienie pewnego, istotnego dla średniowiecznego zleceniodawcy, politycznego ideału. Nie w każdym przypadku mamy do czynienia ze świadomą, z punktu widzenia reguł nauki naganną, ideologizacją. Dlatego też rezygnacja z podawania w artykule Hinza nazwisk cytowanych autorów nie była decyzją szczęśliwą. Mówimy o pryncypiach, nie o nazwiskach – stwierdził Leopold Ettlinger podczas kolońskich dyskusji²². Ale w takim razie kto ponosi odpowiedzialność za te pryncypia? Cała historia sztuki? Nie, taka ocena równałaby się, w przekonaniu Kębłowskiego, akceptacji dla niedającej się zaakceptować odpowiedzialności zbiorowej.

Za niewłaściwą uznaje Kębłowski rezygnację z rozróżnienia między wydawnictwami akademickimi i popularnonaukowymi, bardziej podatnymi na pokusy indoktrynacji. Przeciwwstawienie publikacji świadomie mitotwórczych wypowiedziom fachowym sprzyjałoby analizie i stworzyło możliwość prześledzenia procesu transformacji obiektu w mit. Kębłowski przypuszcza, że Hinz wierzy w obiektywną wiedzę i – nie mówiąc tego wprost – zwraca się przeciwko mitologiom, fałszywym interpretacjom. Kębłowski zdaje się w tak pomyślaną obiektywną wiedzę nie wierzyć, twierdzi bowiem, że dzieło sztuki – tak było w XIII wieku i tak jest w XX – nie istnieje poza interpretacją. Jego zdaniem, zniesienie opozycji między obiektem dawnym i nowym stworzyłoby lepsze ramy metodologiczne dla badania pola dyskursów, które „otaczały” *Jeźdźca Bamberskiego*. A zatem: punktem odniesienia dla jego metodologii byłoby nie dzieło sztuki jako takie („rzecz sama w sobie”), lecz właśnie dokonywane na nim dyskursywne operacje.

Podsumowując: Kębłowski reprezentuje z jednej strony pogląd, że dzieło sztuki konstytuują praktyki dyskursywne historycznie i kulturowo uwarunkowane, z drugiej – podnosi historyczność kryteriów naukowości. Pogląd później jawiący się jako „ideologiczny”, albo w tym sensie użyty w sposób instrumentalny, w swoim czasie mógł być naukowo prawomocny. Kębłowski odwołuje się tu silnie do kategorii aktualizacji, dyspozycji nieuchronnej w pracy historyka, który zobligowany jest myśleć siebie w akcie poznawania; podnosił potrzebę pochylenia się nad zasadami naukowego postępowania.

²² Ibidem, s. 159; Hinz, *Der „Bamberger Reiter”*, s. 47.

ADAM LABUDA VS MARTIN WARNKE²³

Kębłowski zasadniczo nie wnikał w wewnętrzny aparat pojęciowy historii sztuki, raczej koncentrował się na problematyce historyczności obserwacji i twierdzeń. Okazję do rozważań ukierunkowanych na wewnętrzny aparat pojęciowy historii sztuki stworzył esej Martina Warnke, zatytułowany *Motywy światopoglądowe w literaturze popularnonaukowej z dziedziny historii sztuki*. Przedmiotem analizy Warnkego był myślowy schemat służący za formalny wzorzec zarówno dla opisu i interpretacji, jak i oceny dzieła sztuki. Miał on być „pozostałością estetyki filozoficznej panującej powszechnie w historii sztuki”, która ustalała określony stosunek „części do całości, szczególnego do ogólnego, rzeczy do pojęcia, detalu do kompozycji”²⁴. W opisujących ten stosunek sformułowaniach obecnych w literaturze popularnonaukowej opublikowanej po roku 1945 widział Warnke przywiązanie do autorytarnych wizji społeczeństwa, co przejawiało się w stosowanej w opisach frazeologii. Na dowód przywołuje takie m.in. sformułowania: „zamknięty system”, „dominujące centrum”, „silnie poskromiony”, „przymus i poskromienie”, „triumfalna siła”, „zamknięta monumentalna jedność”, „nieubłagana tektonika”, „formalne siły porządkujące” itp. Warnke mówi o „metaforyce siły, przemocy, panowania, podporządkowania, przymusu i zakazu, która ustala relacje tego, co jednostkowe, do całości”²⁵.

Przechodząc do mojego komentarza, pominię – w świetle tego, co wiemy o dyskusji Hinz–Kębłowski – oczywisty punkt krytyki, że przypisywany tekstom przez Warnkego sens polityczny nie tkwi w nich immanentnie, że nie zachodzi bezpośredni związek między językiem nauki tekstu popularnonaukowego a środowiskiem językowo-politycznym, że historyk sztuki, posługując się obciążonym ideologicznym bagażem językiem fachowym, składa zarazem światopoglądowe bądź polityczne deklaracje²⁶. Natomiast istotny postulat brzmiał: zanim stwierdzi się ideologiczno-polityczne funkcje pojęć i języka historii sztuki, należy dokonać analizy ich znaczenia w ramach dyscypliny naukowej (historii sztuki) jako względnie samodzielnego systemu epistemo-

²³ A.S. Labuda, *Język historii sztuki a światopogląd. Na marginesie artykułu: M. Warnke, „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur”*, w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 178–190; M. Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 88–106. Artykuł A.S. Labudy przedrukowany w: idem, *Studia z dziejów historii sztuki. Polska – Niemcy – Europa*, Poznań 2016, s. 287–303.

²⁴ Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen...*, s. 89.

²⁵ Ibidem, s. 97.

²⁶ Labuda, *Język historii sztuki*, s. 182, z odwołaniem do teorii pola znaczeniowego.

logicznego i metodologicznego. Uznałem, że zaprezentowany przez Warnkego materiał historiograficzny daje się inaczej uporządkować, mianowicie poszczególne wypowiedzi odnieść można do jednej z trzech kategorii, odgrywających istotną rolę w pojęciowym obszarze historii sztuki: dzieła sztuki, artyści i odbiorcy w ich historycznie określonej i praktycznie w historiografii artystycznej stosowanej wykładni. Można by postawić tezę, że epistemologicznym fundamentem krytykowanych przez Warnkego wypowiedzi były założenia rodzącej się w wieku XIX naukowej historii sztuki, która – kształtując się równoległe z doktryną *l'art pour l'art* i z nauką pozytywistyczną – za wszelką cenę dążyła do mówienia o swoistych przedmiotach i specyficznych problemach. Historia sztuki przyjęła koncepcję dzieła sztuki jako zamkniętej w sobie całości oraz wyobrażenie o doskonale suwerennym artyście i oddanym sztuce odbiorcy.

Podsumowując: Historia sztuki sama była teorią sztuki w odniesieniu do wymienionej triady, a konsekwencje tego rozpoznania są i tu związane z napięciem między aktualnym w danym historycznym momencie sposobem myślenia o nich i ich statusem historycznym. Napięcie to wymaga krytycznej refleksji ze strony historyka sztuki; m.in. nie może on abstrahować od doświadczeń współczesnej mu twórczości artystycznej.

ANDRZEJ TUROWSKI VS MARTIN DAMUS²⁷

W odróżnieniu od Hinza i Warnkego, którzy ograniczają się do analizy dyskursów (metod, języka), Damus traktuje zarówno o abstrakcyjnym dziele i filozofii sztuki Kandinskiego, jak i wypowiedziach jego interpretatorów. Damus ukazuje artystę jako przedstawiciela filozofii życia, orędownika irracjonalizmu z jego pochwałą intuicji i negacją realnej rzeczywistości. Z ducha „abstrakcji” (wyabstrahowywania?), idei kluczowej tego prądu umysłowego, obejmującego również teorię sztuki, zrodziła się sztuka abstrakcyjna. Wedle potocznego mniemania urzeczywistnia ona ideał sztuki autonomicznej, w tym miałyby streszczać się jej sens. Otóż nie, twierdzi Damus: prawdziwy, autentyczny sens abstrakcji Kandinskiego wychodzi na jaw dopiero wtedy, gdy odniesie się abstrakcję do jej głębokich historycznych fundamentów,

²⁷ A. Turowski, *Ideologia i interpretacja sztuki abstrakcyjnej* (Na marginesie artykułu: M. Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky*), w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 168–177; M. Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 48–73.

a wtedy okazuje się, że „odrzućcie rozum i racjonalizm, apologia intuicji służyć interesom klasy, która nie jest zainteresowana w zmianie istniejących stosunków społecznych”²⁸. Filozofia życia jest przeto klasowo uwarunkowanym światopoglądem, sztuka z niej wyrastająca służy stabilizacji aktualnego porządku.

Podjęta przez Turowskiego krytyka powyższej, ortodoksyjnie marksistowskiej, interpretacji dzieła Kandinskiego nie uchyla bynajmniej przekonania o jego związku z całością historyczną (u Damusa była to nadbudowa i baza, u Turowskiego zaś jest tu odwołanie do strukturalistyczno-funkcjonalnych koncepcji Mukałowskiego), zakłada jednak niejednoznaczność tekstu i kontekstu, odpowiednie związki widzi jako wielorakie, dynamicznie współzależne, nie zaś w duchu niwelującej językowy charakter wypowiedzi artystycznej teorii odbicia, ekspresji i narzędzia ideologiczno-politycznego sporu. Dodajmy, że propozycje Turowskiego odcinają się nie tylko od Damusowskiej wykładni, ale i wykładni usankcjonowanych w „normalnej” („burżuazyjnej”) historii sztuki (od Haftmanna po Hofmanna), tłumaczących abstrakcyjny obraz Kandinskiego jego teorią sztuki i ideowym otoczeniem, czyli filozofią życia, a więc roztapiając go w historii idei. Tymczasem – twierdzi Turowski – nie do utrzymania jest utożsamianie idei „abstrakcji” obecnej w dyskursie filozoficznym z wypowiedzią artystyczną, tj. z obrazem abstrakcyjnym, co tworzy fikcyjne tożsamości sztuki i ideologii. Dzieło sztuki jest bowiem wypowiedzią, sens jego wybrany jest z innych wypowiedzi, nie zaś z wyrażonej w słowach idei, a wtedy „jego sytuacja wobec mitotwórczego porządku ideologii (jest) dialektyczna, a nie jednoznacznie zdeterminowana”. Turowski wskazuje na wielostronność relacji obrazu bezprzedmiotowego do pojęcia abstrakcji, ten pierwszy bowiem „znaczył ‘realność’, ‘konkretność’, ‘całość’, ‘rzecz’ itp., i odwrotnie abstrakcja odnajdowała się w ornamencie, symbolistycznym obrazie przedmiotowym”²⁹. Implikując w ten sposób otwarty charakter dzieła, uwidocznione jest zarazem jego „stawanie się w różnorodnych sytuacjach odbioru” (J. Sławiński). Odpowiedź na lukacowsko-marksowską tezę o artyście nieświadomie wyrażającym polityczne aspiracje klasy posiadającej stanowi krytyka przekonania Damusa o politycznym indyferentyzmie Kandinskiego. Otóż – powiada Turowski – problem „politycznego zaangażowania artysty powinien być zupełnie inaczej odczytany w płaszczyźnie biografii, wypowiedzi plastycznej, czy deklaracji słownej. Z faktu, że Kandinsky nie czytał prasy

²⁸ Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen*, s. 52.

²⁹ Turowski, *Ideologia i interpretacja*, s. 172.

politycznej, [...] nie powinno się wnioskować o braku zainteresowania artysty polityką³⁰.

Krytyka, jaką Damus rozwinął pod adresem Kandinskiego, artyści pojmującego siebie jako jednostkę obdarzoną zdolnością intuicyjnego docierania do prawd absolutnych, krytyka bezkrytycznego przejęcia takiej koncepcji artysty przez akademicką historię sztuki, doprowadziła Turowskiego do konstatacji wykraczających poza Damusa. Mianowicie kult artysty, spirytualizacja przedmiotu badań determinuje (nazbyt często) habitus historyków sztuki:

Toga profesora i pędzel artysty pozwalają im wspólnie mówić przyciszonym głosem w Świątyni Prawd Wiecznych, w aulach uniwersytetu i w salach muzeum. [...] brak samowiedzy czy fałszywa świadomość decydują o zadawanych pytaniach, przemilczanych problemach, sankcjonowanych wartościach, głoszonych prawdach³¹.

Podsumowując: Rozmaitość elementów, którą Damus sprowadza do jednoznacznego czynnika klasowego, Turowski rozszczepia, by z owych elementów rekonstruować układ o chwiejnej równowadze. Dzieło sztuki jawi się jako specyficzny akt komunikacji, nie w kategoriach ekspresji, a bardziej w zróżnicowanych formułach odbioru. Wypowiedzi podmiotu twórczego nie tworzą spójnego systemu myślowego.

*

Na tym muszę poprzestać. Toczyła się jeszcze dyskusja, do której powrócę, ale w tym miejscu dokonam bilansu, pytając, jakie to tendencje teoretyczne i metodologiczne przenikały wypowiedzi poznańskie, a więc podejmę ów „sejsmograficzny” wymiar dyskusji rogałińskiej. Programem książki, jak pamiętamy, było ukazanie – cytuję Martina Warnke – „dzieła sztuki jako obiektu światopoglądowych interesów, jako ofiary światopoglądowych interwencji”, tu: interwencji o rodowodzie nacjonalistycznym, narodowosocjalistycznym, faszystowskim. Dyskutanci poznańscy nie lekceważyli tego kluczowego przesłania publikacji wydanej przez Martina Warnke, natomiast ów stan „ofiary” najwidoczniej uznali za uniwersalny los dzieła sztuki, tak samo jak „światopogląd” czy ideologiczne uwikłanie – za czynniki zawsze obecne przy interpretacji zjawisk artystycznych. Krytyka ze strony polskich autorów komplikowała obraz tych współzależności, zarazem ożywiana była powagą problemu niemieckiej historii sztuki i impetem polemicznym książki. W rezultacie pojawiły się tu myśli, które funkcjonowały w polskiej humani-

³⁰ Ibidem, s. 173.

³¹ Ibidem, s. 174.

stycie, najsilniej w literaturoznawstwie. Miały też swoje odniesienia międzynarodowe, jak rozważania wymienionego Mukařovskiego czy idee semiologii i strukturalizmu (Barthes, Eco). W historii sztuki chyba dopiero kiełkowały, mimo prób Porębskiego. Ograniczę się tu do wysokiego uogólnienia. Może nieco ekscentrycznie w stosunku do głównego problemu dyskutowanej książki, wskażę na to, że pośrednio i ona, i bezpośrednio dyskusja sygnalizowała zmieniającą się pozycję dzieła sztuki – coraz silniej wpisywanego w układ komunikacji w triadzie nadawca–dzieło–odbiorca. Status podmiotu twórczego, sytuacje odbioru stały się niebawem ważnymi tematami, także na terenie polskiej historii sztuki. Dyskusja uświadomiła też z całą mocą, że uczestnikiem tej gry współzależności jest historyk sztuki w zmiennym polu jego obszarów badawczych, wyobrażeń o sztuce i nie-sztuce, w zmiennym polu kategorii badawczych i pryncypiów metodologicznych, poprzez które to pośrednictwa prześwitują z mniejszą lub większą siłą wyznawane „światopoglądy”. Zrozumienie tych współzależności jest warunkiem odpowiedzialnej pracy badawczej. Konsekwencją tego postulatu było zanegowanie hermeneutycznej zasady czasowego dystansu uprawniającego jakoby do wiarygodnego czy naukowego rozprawiania o danym problemie badawczym. Można zaryzykować opinię, że zarysował się tutaj, na gruncie historii sztuki, rodzaj „linguistic turn”, krytyczno-językowy zwrot w myśleniu o zadaniach i uwarunkowaniach pracy badacza. Koreluje to poniekąd z redefinicją statusu dzieła sztuki w sytuacji komunikacyjnej. Zwrot lingwistyczny oznacza bowiem zanegowanie możliwości dotarcia do „rzeczy samej w sobie”, a więc dzieła sztuki jako takiego.

Powróćmy do dyskusji po referatach. Nie sposób w tym miejscu zdać pełnej relacji o jej przebiegu i zawartości³². Zauważę tylko, że w jej ramach, po czterech głównych referatach i podsumowaniu, wygłoszone były wystąpienia obszerniejsze, m.in. Wojciecha Suchockiego i Janusza Pałubickiego. Wypowiedź Suchockiego traktowała o artykule Rolanda Güntera *Krupp i Essen*. Poznański historyk sztuki podnosił znaczenie nowego obszaru badań, jakimi stawała się architektura i urbanistyka XIX wieku, i uwrażliwiał na związane z tym metodologiczne wyzwania dla historii sztuki³³. Był także bardzo obszerny głos Jana Białostockiego, który analizował książkę z szerszej perspektywy nauk społecznych i historii idei, głównie w kontekście jej rozwoju w Niemczech. Długa i zasadnicza wypowiedź Martina Warnke zamykała tę sekwencję.

Skupię się na tej ostatniej, a więc na pierwszej reakcji Warnkego na tę jakby nie było osobliwą debatę wokół wydanej przez niego książki. Chyba trzeba uświadomić sobie szczególną sytuację kogoś, kto w pewnym sensie niespo-

³² *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 196–227.

³³ R. Günter, *Krupp und Essen*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft...*, s. 128–174.

dzianie pojawia się w Polsce Ludowej w roku 1973 z Niemiec Zachodnich, ktoś w żaden sposób niezwiązany choćby z polską nauką. Był Warnke przenikliwym obserwatorem rzeczywistości. Mariusz Bryl pokazał, że doskonale dostrzegał, iż pewne procesy emancypacyjne końca lat 60. i początku 70. na Zachodzie mają odpowiednik w próbach wyłamania się z systemu komunistycznej opresji w Polsce (rok 1968 i 1970). Wykładając w dyskusji na nowo problem stosunku części do całości, ustanowił wspólnotę determinant wielkich dziejowych przemian dla na pozór różnych procesów polityczno-społecznych, a także intelektualnych w światach oddzielonych żelazną kurtyną³⁴.

Jednak rzeczywistość polskiej historii sztuki, poruszających ją zagadnień, instytucjonalnych uwarunkowań, była mu nieznana. Więc nie dziwi to, co powiedział w jednym ze swoich wystąpień: „Właściwie to nie mogłem sobie dobrze wyobrazić, jak nasze problemy mogłyby być problemami Państwa”³⁵. I pierwsze zdanie, które wypowiedział, odnosząc się do wcześniej wygłoszonych referatów, opisywało sedno sytuacji, zasadniczą nieprzystawalność tego, co było intencją książki, i tego, w jakim kierunku poszedł jej poznański rozbiór³⁶.

Trudno jest mi w odpowiedni sposób przenieść konstelację o bardzo specyficznych i szczególnych uwarunkowaniach w konstelację, w której Państwo się znajdują. [...] Być może konieczny był aż tak wielki nakład myślenia abstrakcyjnego, aby z naszej specyficznej tematyki wyłuskać pewien pierwiastek powszechny. Płaszczyzny porozumienia szukali Państwo na gruncie metodologii, usiłując z dużą wnikliwością wydestylować zamiary metodyczne, choć głównym celem naszych referatów nie było poddawanie pod dyskusję założeń metodycznych.

I ciągnął dalej:

[...] zafascynował Państwa teoretyczno-naukowy problem języka i stąd pojawił się zarzut, że niedostatecznie ukazano historyczne warunki i tło tych językowych zjawisk, że w tym względzie poprzestano na przypuszczeniach i przemilczeniach, czy nawet niejako zsynchronizowano to, co należy do porządku diachronicznego. Na zarzut ten chciałyby krótko odpowiedzieć, przedstawiając krótko warunki, w których powstawały nasze wypowiedzi i odnosząc nasze teksty do prozaicznego kontekstu [...]³⁷.

³⁴ Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, s. 200.

³⁵ Protokół dyskusji (w posiadaniu autora).

³⁶ M. Warnke (głos w dyskusji), w: *Dzieło sztuki między nauką a światopoglądem*, s. 211–218.

³⁷ *Ibidem*, s. 215 (dla obu cytatów).

Warnke zrobił obszerny ekskurs na temat rozmaitych czynników – od rodzinno-psychologicznych po ogólnopolityczne – które miały wpływ zarówno na treściowy profil oraz zasadniczy ideowy kierunek kolońskiej sekcji, jak i na jej burzliwy przebieg. Mówiąc o założeniach sekcji, podkreślił, że istniała możliwość „[...] postawienia problemu ideologii faszystowskiej retrospektywnie pytając, jak mogło do tego dojść? Gdzie znajdują się przesłanki?”. Ale obrano drogę w przeciwnym kierunku, ku współczesności, pytając o świadome lub nieświadome trwanie w niej ideologicznych wzorów z przeszłości. To właśnie aktualizowanie tego problemu pozwoliło przejść do sfery politycznej, prowadząc do kwestii

[...] określenia stanu naszej własnej świadomości. Fakt, że problem ten można lub nawet trzeba było w ten sposób sformułować, uwarunkowany był [...] ogólniejszymi tendencjami wynikającymi z zakończenia fazy budowy i stabilizacji RFN. [...] Rozwój materialny i społeczny od roku mniej więcej 1965 otworzył możliwość, a nawet konieczność, postawienia pytania o sens; wyzwoliły się siły solidaryzujące się z uciskanymi narodami i klasami, siły godzące w interesy i istniejący stan rzeczy, podejmujące problem nie tylko funkcji, ale również sensu wszelkich poczynań³⁸.

Chodziło tu rzecz jasna także o objaśnienie sobie samemu uwarunkowań i celów naukowej aktywności; określenie zadań historii sztuki, które wykraczać muszą poza kanon pozytywistyczny, tudzież roli historyka sztuki, której nie można redukować do „roli dozorczy muzealnego”³⁹. Nie do przyjęcia był więc dla niego argument, iż motywacją krytyki i rewizji podjętej na kongresie w Kolonii było jakoby zajęcie pozycji władzy, zmiana stosunków władzy w obszarze dyscypliny⁴⁰.

Wśród możliwych punktów zbieżnych jeden nie zaistniał. W końcu naczelnym tematem książki wydanej przez Warnkego było zagadnienie schematów myślowych i językowych nacjonalistycznych, narodowosocjalistycznych. Wkład Hinza czy Warnkego w ich rozpoznanie nie stał się przedmiotem głębszej refleksji w trakcie sympozjum. Musi zastanawiać, że właśnie ten aspekt został pominięty. Krytyka ożywiana chęcią sformułowania uniwersalnych „abstrakcyjnych” teorematów – tak; natomiast „nie” – przesłanie tekstów demaskujących ideologiczne wzory nacjonalistyczne, nie stało się ono bowiem

³⁸ Ibidem, s. 217.

³⁹ Ibidem, s. 218.

⁴⁰ Argument ten wysunął J. Białostocki (głos w dyskusji), s. 197–198. Zob. Warnke (głos w dyskusji), s. 217. Do kontrowersji między Białostockim i Warnkem zob. szerszy komentarz M. Bryła, *Suwerenność dyscypliny*, s. 199–200.

podniętą do uniwersalizujących rozważań, choćby obejmujących pytanie, czy gdzie indziej, z Polską włącznie, taki aspekt istnieje, i czy analizy niemieckich autorów mogą być tu przydatne. Ten deficyt pogłębiła uwaga Białostockiego, że „w Polsce nie było [...] przesłanek, ażeby w ten sposób na dzieje sztuki patrzeć i dlatego jest niewiele powodów, żeby podobną krytykę stosować wobec dorobku polskiej historii sztuki”⁴¹. Skalę wspomnianego deficytu obniżyła reakcja Pałubickiego na powyższy głos:

Nie sądzę [...], żeby problemy historii sztuki niemieckiej były aż tak odmienne. W sensie politycznym argumenty historii sztuki w jednym i drugim wypadku są wykorzystywane. Tam dla określonych działań nacjonalistycznych, u nas dla nieco innych, ale również takich, które należy przewidzieć. Przypominam badania słowiańskości, priorytet tych badań na Ziemiach Odzyskanych, albo argumenty za odbudową Zamku Królewskiego w Warszawie. To jest to, co łączy te historie sztuki [...]⁴².

Już powyższa replika dowodzi, że w polskiej historii sztuki istniała świadomość uwikłań tego rodzaju. Niemniej wysunąłbym hipotezę, że w tym zakresie istniała asynchronia między Polską a Niemcami. Uwarunkowania niemieckie, ciężąca przeszłość okresu hitleryzmu zmuszały (w kontekście przemian końca lat 60.) do ostrego postawienia pewnych kwestii i sygnalizowania potrzeby ich rzetelnego rozpracowania. Apel wpisany w treść odczytów kolońskich był dobitny. Jego realizację obserwować można już w latach 80. (zresztą historia sztuki wschodnioniemiecka wniosła też tu swój wkład), w bardzo szerokim zakresie od lat 90. minionego stulecia. W Polsce nie było tego typu ideologiczno-krytycznej historii historii sztuki. Za symptomatyczne można uznać także wielokrotnie tu już podnoszone ukierunkowanie sympozjum rogańskiego: polscy autorzy nicowali w pierwszym rządzie warstwę naukowo-metodologiczną książki; jej naukowo-polityczny wymiar pozostał tłem debaty. Dodajmy, że i Warnke, konstatując niekompatybilność obu przedsięwzięć, podkreślił, że pytania o kształt niemieckiej historii sztuki wyrastały z przełomowego doświadczenia historycznego drugiej połowy lat 60. XX wieku, zaś poznańskiej krytyce jawiły się w aspekcie prawomocności założeń naukowo-teoretycznych. Dopiero wielkie przełomy wywołały zdecydowaną potrzebę postawienia nowych pytań lub pogłębienia wcześniej niedostatecznie mocno rysujących się zagadnień. Najpierw był to rok 1981, ale tu bardziej w odnie-

⁴¹ Białostocki (głos w dyskusji), w: *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem*, s. 199.

⁴² J. Pałubicki (głos w dyskusji), *ibidem*, s. 210.

sieniu do ochrony zabytków, zaś w odniesieniu do akademickiej historii sztuki – rok 1989 i lata następujące po nim⁴³.

*

Na koniec poświęćmy chwilę uwagi następstwom, najpierw o niezaistniałych następstwach rogalińskiej dyskusji. Warnke w swym ostatnim słowie zastanawiał się, czy podobne grupy dyskusyjne jak ta, jakby realizująca się w Rogalinie, istnieją w innych krajach Europy, „[...] czy nie można by znaleźć jakiejś formy komunikacji między tymi grupami. Nasze Międzynarodowe Kongresy Historyków Sztuki nie są z pewnością w stanie stworzyć forum dla dyskusji nad nową problematyką. Być może warto byłoby doprowadzić do instytucjonalizacji potrzeb dyskusyjnych, ja zaś spróbuję opublikować Państwa referaty w Niemczech”⁴⁴.

Obie propozycje pozostały niezrealizowane. Warnkego zapewne pochłonął ferment i absorbująca czas intensywność życia dyscypliny w Niemczech. W Polsce znajdowaliśmy się natomiast w politycznym i naukowo-instytucjonalnym położeniu, które raczej ograniczało możliwości działania.

Bezpośrednie konsekwencje sympozjum w Polsce były niewielkie, wywołany nim ferment – raczej ograniczony do środowiska poznańskiego⁴⁵. Środowisko to uchodziło w powszechnej opinii za zorientowane „lewicowo”, co zresztą w światku polskiej historii sztuki traktowano z ironią, jeśli nie z jawną drwiną. Bezpośrednio po sympozjum podjęto inicjatywy organizacyjne: myślę przede wszystkim o odbywających się regularnie spotkaniach dyskusyjnych, podczas których przygotowywano doroczną sesję Stowarzyszenia Historyków Sztuki⁴⁶. Tematem konferencji – z inicjatywy poznaniaków – nie przypadkiem była sztuka XIX wieku. Były spotkania rogalińskie, sesje organizowane przez Andrzeja Turowskiego i Wojciecha Suchockiego, jak te poświęcone konstruktywizmowi wschodnio- i środkowoeuropejskiemu i Walterowi Benjaminowi⁴⁷. Tematu „Nachleben” nie będę jednak rozwijać.

⁴³ Zob. tu przykładowo: A.S. Labuda, *Studia z dziejów historii sztuki* (Wstęp, s. 9–11 oraz artykuły pomieszczone w dziale „Europa Środkowo-Wschodnia – Polska – Niemcy”, s. 17–123, wraz z dalszymi wskazówkami bibliograficznymi).

⁴⁴ Protokół dyskusji (w posiadaniu autora).

⁴⁵ S. Michalski, *A Methodological Controversy and its ideological Structures*, „*Polish Art Studies*” 1979, 1, s. 267–272.

⁴⁶ *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród–miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979.

⁴⁷ Zob. J. Brendel, *Słowo wstępne*, w: *Seminarium Rogalińskie 1980 – „Teatr, teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku”*, „*Artium Quaestiones*” 1986, 3, s. 179–182 (tu też omówienie przygotowań do sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Stwierdźmy tylko co następuje: Będąc w istocie jednostkowym wydarzeniem symposium w Rogalinie można uznać za symptom przemian intelektualnych oraz miernik – mimo asynchronii i swoistych rozbieżności – intelektualnej wspólnoty między Wschodem i Zachodem, po obu stronach żelaznej kurtyny. Ciekawe jest przy tym, że to właśnie niemiecka – „gorzej” jeszcze: zachodnioniemiecka i pośród tamtejszego piśmiennictwa wyjątkowa – książka wywołała ożywczą, jak mi nie mam, dyskusję. Był to dobry zadatek na przyszłość, której czas teraźniejszy możemy docenić w tym miejscu, podczas tej, dwudziestej trzeciej już, konferencji grupy roboczej polskich i niemieckich historyków sztuki.

Adam S. Labuda

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

POLISH AND GERMAN ART HISTORY IN A POLEMIC. THE ROGALIN SYMPOSIUM OF 1973

Summary

The paper recapitulates a discussion over the book, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, ed. Martin Warnke, Köln 1970, which was an aftermath of a pungent statement made by critical German art historians at the Congress of German Art Historians held in Köln in 1970. The main idea of the book was showing the “work of art as an object of ideological interests, a victim of ideological interventions” (Warnke) – in this case, those of a nationalist, Nazi, and fascist origin. A critical impulse triggered by the congress and the book was the main reason for organizing a symposium in Rogalin in 1973, during which art historians from Poznań delivered papers-comments on four articles included in the German publication. Taking into consideration the key message of the book, in the first place they focused on the methodological and theoretical assumptions adopted by German scholars. Stressing the discrepancy between the goals and assumptions of the German publication and its Polish reception, the author treats the papers delivered in Rogalin as evidence of a methodological shift in Polish art history of the early 1970s. His main observations are the following: the end of the dominant approach focusing on the artwork itself;

w Poznaniu w roku 1977; János Brendel, podówczas prezes Oddziału Poznańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, był *spiritus movens* tych przygotowań); A. Turowski, *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku*, „Artium Quaestiones” 1983, 2, s. 188–190; W. Suchocki, *Walter Benjamin nauce o sztuce. W czterdziestolecie śmierci*, ibidem, s. 190–192.

a shift toward approaching it in terms of the communicative triad “sender-work-recipient”; acknowledging the inevitable involvement of the art historian (scholar-recipient) in that historically determined framework. It is notable that the Polish scholars virtually ignored the ideological and critical approach to the evolution of art history that was developed in the German book. Moreover, the paper presents the historical background of both the Köln conference and its proceedings as well as the specific determinants of art history in the communist Poland, particularly as regards its contacts with the two German states.

Keywords:

critical art history, ideological intervention, German art history, Polish art history, shift

LUIZA KEMPIŃSKA

ŚLAD I (NIE)OBECNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI EGY KMENTOVEJ

To Samo jest więc Inne¹.

Bogdan Banasiak, *Róż(mi(c)ość*

Niniejsze rozważania, stanowiące próbę uchwycenia twórczości rzeźbiarskiej Ewy Kmentovej² z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, skupione zostały na szczególnej metodzie podejmowanej przez artystkę – odciskaniu i odlewaniu części ciała w gipsie, rozpatrywanej w kontekście problematyki obecności. Jak twierdzi Maria Kliměšová, odcisk był często wykorzystywanym motywem w sztuce tego czasu³, szczególnie przez artystów kładących nacisk na kwestię podmiotowości i akcentujących cielesność oraz organiczność, co skłaniało badaczy do analizowania takiej twórczości w perspektywie egzystencjalizmu i fenomenologii – kierunków postulujących ucieleśnione poznanie. W zbliżony sposób ujmowano także twórczość Kmentovej, a z większości opracowań wpływała podobna refleksja – odcisk pozostawiany był przez ciało artystki w materii rzeźbiarskiej i do niego odnosił. Stwierdzenie to, przyjmowane

¹ B. Banasiak, *Róż(mi(c)ość* [online], <http://bb.ph-f.org/teksty/bb_roznicosc.pdf> [dostęp: 21 stycznia 2017].

² Eva Kmentová – rzeźbiarka, ur. 6 stycznia 1928 roku w Pradze, zm. tamże 8 kwietnia 1980 roku. W latach 1946–1951 studiowała w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze, początkowo w pracowni biżuterii J. Nušla, po dwóch latach przeniosła się do pracowni rzeźby Josepha Wagnera, do której równolegle uczęszczały między innymi Alina Szapocznikow i Věra Janoušková. Wykorzystywała w swej twórczości materiały takie, jak gips, beton czy papier. Głównym przedmiotem jej zainteresowania w latach 60. były odlewy i odciski własnego ciała. W połowie lat 70. zapadła na ciężką chorobę, która zmusiła ją do porzucenia medium gipsu i w tym okresie, już do śmierci, tworzyła prace z papieru.

³ M. Kliměšová, *Forma – koncept, hmota – dotek, pozitiv – negativ*, w: *Katalog retrospektivy*, Litomerice 2003, s. 100.

w wielu przypadkach za pewnik, pojawiało się tak często, że można uznać je za swego rodzaju analityczną paupkę⁴.

Trudno zaprzeczyć temu, że Kmentová faktycznie odciskała fragmenty swojego ciała w gipsie, jednakże ograniczenie się do takiego postrzegania jej twórczości wydaje się niewystarczające. Odcisk, rozpatrywany w kategorii pozostawianego śladu, nie musi bowiem stanowić bezpośredniego odniesienia dla realnego ciała, dla konkretnego podmiotu. Może być rozumiany jako uprzedni wobec niego, jako osobny, a nawet jeśli posiadający jakieś powiązania, to nie tak silne. Scalenie podmiotu i odcisku wydaje się strukturą dominującą i represyjną, opierającą się na założeniach nadających wagę ogólności i jedności, które wyrażają potrzebę trwałości oraz stanowią próbę eliminacji sprzeczności. Odwrócenie perspektywy, w której uprzywilejowana rola przypada temu, co niezmiennie, na rzecz tego, co niestałe, niejednolite, a nawet wzajemnie się wykluczające, odnaleźć można w rozważaniach Gianniego Vattimo dotyczących „myśli słabej”. Termin ten, odnoszący się do bytu lub bycia, ma charakter luźnej metafory, a nie precyzyjnie określonego pojęcia.

Ontologia słaba przeciwstawia się całej tradycji metafizycznej, tradycji myślenia naznaczonego „przemocą”, gdyż opartego na kategoriach „mocnych”, które uprzywilejowują to, co ogólne, unifikujące, wsparte na niewzruszonych i pewnych fundamentach⁵.

Zdaniem Vattimo, to, co kruche i słabe, jest punktem wyjścia dla refleksji filozoficznej i umożliwia doświadczanie bytu⁶, rozumianego nie jako istota, struktura lub rzeczywistość istniejąca obiektywnie, samodzielnie i autentycznie, ale przeciwnie – w kategoriach słabych, jako ślad lub resztkę pełnej i nienaruszonej obecności czy też samoobecności bytu. Byt słaby to byt, który utracił swoją esencjalność, substancjalność i powagę, a także funkcję podstawy – tego, co pierwsze, co istnieje prawdziwie i w sposób właściwy, jako różne od tego, co nie w pełni istniejące, pozorne i przypadłościowe. Osłabienie

⁴ Cf. *Eva Kmentová; In memoriam: Sborník k poctě sochařky Evy Kmentové*, red. J. Chaloupecký, J. Šetlík, P. Zoubková, Praga 1982; *Téma Eva Kmentová*, red. M. Kliměšová, J. Kumstátová, A. Béránková, Litoměřice 2004; E. Juříčková, *Eva Kmentová – Papírové objekty „Síla křehkosti”*, Brno 2010, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Masaryka; *TEĎ. Práce Evy Kmentové*, red. L. Vachtová, P. Bregantová, O. Zoubek, Praga 2006; T. Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praga 2005; P. Bregantová, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praga 2007.

⁵ A. Zawadzki, *Literatura a mysl słaba*, Kraków 2009, s. 60.

⁶ Cyt. za: ibidem, s. 59.

oznacza zatem uwolnienie się od nadmiernego „ciężaru” tradycyjnej, metafizycznej koncepcji bytu jako absolutu. Ponadto słaba ontologia zakłada taką koncepcję bytu i jego doświadczenia, w której różnice i sprzeczności mają charakter pierwotny i nieusuwalny; zawsze pozostawiają więc ślad lub resztkę.

Czym różni się myśl mocna od myśli słabej? Ta pierwsza rozpatruje byt w kategoriach obecności i stabilności. Pojmuje historię jako ruch linearny, jednokierunkowy i progresywny. Jej narzędziem jest pojęcie totalności, utożsamiane z prawdziwością jako dokonaniem, pełnym rozwinięciem wewnętrznej istoty jakiegoś zjawiska. Twierdzenia te dobrze obrazuje myśl Hegla, który pisał, że „[...] prawda jest całością. Całością zaś jest tylko taka istota, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do swego ostatecznego zakończenia”⁷. W myśli słabej byt nie ma postaci esencji, nie tyle jest, ile wydarza się czy też przydarza. Nie jest dany bezpośrednio, a jedynie w znakach, śladach i kontekstach. Podmiot słaby, w przeciwieństwie do klasycznej jego koncepcji, będącej odzwierciedleniem struktury władzy i dominacji, jest zdolny uznać swoje życie za pozbawione oparcia w metafizycznych zasadach oraz traktować swe projekty jako eksperymentalne i przygodne.

Choć fakt, że artystka, wykorzystując w praktyce artystycznej metodę odcisku w materii rzeźbiarskiej, pozostawiała ślad, stanowi niepodważalne założenie, to status tego śladu, a także jego relacja do kategorii obecności i nieobecności podmiotu-artystki we własnym dziele, wydają się zagadnieniami wartymi analizy, szczególnie w kontekście teorii Jacques’a Derridy. Uogólniając, ślad w jego ujęciu można rozpatrywać jako znak braku obecności lub znak „zawsze-już nieobecnej teraźniejszości”⁸. Co istotne, we wszystkich sytuacjach jest to brak czegoś, jednak relacja pomiędzy śladem a jego odniesieniem jest przez Derridę osłabiana. Ślad nie jest zatem tym, co pozostawiane przez jakąś obecność, ale stanowi dowód na nieobecność, uświadamia brak. Koncepcja Derridy ukazuje pod pozorną jednością miejsca nieciągłości, pęknięć i sprzeczności, zaś fundamentalne i jednorodne struktury poddaje mechanizmowi dekonstrukcji. Taki model myślenia, daleki od stabilności i jednokierunkowości, ukazuje względny charakter wszystkich wyobrażeń o świecie, uznawanych za trwałe i niezmiennie; odkrywa ich złożoność i podważa wszelką stałą tożsamość.

Derrida nie uściśla pojęcia śladu, jego dookreślenie uznając za niemożliwe, co jest działaniem celowym – czyni to, by uniknąć wpisania swej teorii

⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, Warszawa 1963, s. 28.

⁸ Termin ten odnaleźć można w anglojęzycznym wydaniu *O gramatologii*, vide: J. Derrida, *Of Grammatology*, tłum. G. Chakravorty Spivak, Baltimore & London 1976, s. xvii.

w ciąg założeń metafizycznych, specyficznych dla historii myśli Zachodu. Jak pisze, „Historia metafizyki jak i historia Zachodu, byłaby historią metafor i metonimii. Jej formą macierzystą byłoby określenie bytu jako obecności, we wszystkich znaczeniach tego słowa”⁹. Spogląda więc na metafizykę z perspektywy języka, który nie jest neutralny, przeciwnie, jest sposobem ujmowania świata i dokonuje się w nim myślenie. Jej źródła upatruje w „logosie”, czyli wewnątrz samego języka, co określa mianem „logocentryzmu” – skłonności nierozzerwalnie związanej z tradycją filozoficzną antyku, kontynuowaną później w tradycji europejskiej. Stanowi on zbiór metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone źródło sensu (logos), podporządkowujące sobie i wyznaczające wszystkie pochodne znaczenia. Zdaniem Bogdana Banasiaka, logocentryzm „to środowisko myśli zachodniej, metafizyka, w której byt, sens bytu, określony został jako pierwotna, tożsama, niezróżnicowana, nieuwarunkowana, prosta obecność”¹⁰. Jest tak wszechobecny, że nie sposób go uniknąć poprzez sam akt sprzeciwu. By przeciwdziałać uprzywilejowanej pozycji mowy, Derrida proponuje położenie nacisku na gramatykę, wprowadzając kategorię *gramatologii*. Nie rozpatruje tym samym języka jako korespondencji pomiędzy *signifiant* i *signifié*; stanowi on dla niego raczej grę tożsamości i różnicy, jest niekończącym się łańcuchem znaczeń, prowadzących do innych znaczeń.

Wydaje się, że takie rozumienie metafizyki prowadzi w stronę jej całkowitej negacji, jednak zmierza ono raczej ku jej dekonstrukcji. Termin ten również wymyka się definicji: „wszelkie zdania typu dekonstrukcja jest x lub dekonstrukcja nie jest x tracą na ważności, co oznacza ostatecznie, że są fałszywe”¹¹. I choć Derrida uznaje za niemożliwe określenie istoty tego pojęcia, to charakteryzuje samo jego działanie. Jak pisze,

[...] dekonstruować [...] to inaczej przemyśleć ustrukturyzowaną genealogię pojęć w sposób jak najbardziej rzetelny, wewnątrz niej samej, ale jednocześnie, począwszy od pewnego zewnątrz już dla niej nieopisywalnego, nienazywalnego, określić to, co ta historia mogła zataić, czego mogła zakazać, czyniąc siebie historią poprzez wyrachowaną represję¹².

⁹ J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485.

¹⁰ B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997, s. 34.

¹¹ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 122.

¹² J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebiniem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 10.

Dekonstrukcja nie jest zatem strategią zewnętrzną wobec metafizyki, ale „zamieszkuje jej struktury”¹³. Znajduje najbardziej zaskakujące sprzeczności w języku, a następnie stara się je rozwikłać. „Ujawnia w tekście ogólnym tekst utajony”¹⁴. Oznacza to, że w tradycyjnym dyskursie istnieją pewne szczeliny i wewnętrzne sprzeczności, nad którymi nie sprawuje on władzy. Tym samym dekonstrukcja wskazuje miejsca, które wymykają się spod kontroli. Zamiast szukać prawdy i stałego znaczenia, Derrida odnajduje brak obecności, lukę i swobodną grę znaczeń. Ten brak obecności, będący szczeliną w pozornie jednorodnym dyskursie, jest określany właśnie jako „ślad”¹⁵.

Rozważania Derridy odnoszą się do wyżej wspomnianej metafizyki obecności: „należy nie tyle uwalniać się od metafizyki, co nie miałoby żadnego sensu i pozbawiałoby nas światła sensu, lecz opierać się językowi metafizyki tak dalece, jak to tylko możliwe”¹⁶. Uwolnienie to nie oznacza całkowitego zniesienia metafizyki, ale jej dekonstrukcję. Analogicznie w myśli Derridy nie dochodzi do odrzucenia kategorii obecności, ale raczej do przeformułowania jej na „obecność poświadczającą nieobecność”.

Jak pisze Barbara Skarga, „obecność to tylko ślad pewnej nieobecności, pozostałości tego, co amorficzne, pęknięcia w owym jednorodnym polu metafizyki”¹⁷. Obecność staje się jedynie pewnym znakiem z przeszłości, nie może zostać dana „tu i teraz”. Jedynym sposobem jej przejawiania się jest pamięć. Derrida korzysta przy tej okazji z pojęcia „śladu pamięciowego” Freuda – w pamięci dochodzi do „odciskania się” śladów pewnych wydarzeń, a ich ciąg jest nieskończony. Oryginalne wydarzenie gubi się w biegu śladów-odcisków, przez co zostaje pozbawione źródła pierwotnego przeżycia i jest, według Derridy, „wyrwane z obecności”¹⁸. Możemy przywoływać wyłącznie „uprzednie terażniejszości”, nie jesteśmy w stanie osiągnąć obecności „tu i teraz”, nasze doświadczenia są wtórne. Jak pisze Tomasz Dalasiński, „ślady są [...] doświadczeniami czasowości pojmowanej jako następstwo terażniejszych stanów podmiotu”¹⁹. Jeżeli nie istnieje obecność „tu i teraz”, to ślady nie odsyłają do rzeczywistości – to, co realne, jest nieobecne.

Czym zatem jest, lub nie jest, ślad w ujęciu Derridy? Wydaje się, że można go rozpatrywać jako znak tego, co zaświadcza o braku. Jako znak braku

¹³ J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 109.

¹⁴ W. Zięba, *Dekonstrukcja metafizyki*, Rzeszów 2009, s. 48.

¹⁵ Ibidem, s. 62.

¹⁶ T. Dalasiński, *Jaki jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia” 2013, 11(2), brak numeracji stron.

¹⁷ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 17.

¹⁸ Derrida, *Pismo...*, s. 400.

¹⁹ T. Dalasiński, *Jaki jest autor?* brak numeracji stron.

obecności lub znak „zawsze-już nieobecnej terażniejszości”. We wszystkich przypadkach relacja pomiędzy śladem a jego odniesieniem jest przez Derridę osłabiana. „Ślad nie jest obecnością, ale jest raczej symulakrum obecności, które zakłóca, wypiera i odnosi poza siebie”²⁰. Nie jest pełną obecnością, ale jej symulacją; nie jest również tym, co pozostawiane przez jakąś obecność, ale stanowi dowód na nieobecność i uświadamia brak²¹.

Jak odnieść takie rozumienie śladu do twórczości artystycznej i odcisków pozostawianych przez Kmentovą w rzeźbiarskiej materii? Wydaje się on zaświadczać o braku obecności artystki „tu i teraz” oraz potwierdzać minioną już na zawsze terażniejszość. Nie należy analizować go wyłącznie w kategorii pozostawianego znaku, ale jako pewien dowód na nieobecność. Referencja pomiędzy śladem a artystką nie jest bowiem stała i pewna, a osłabiona. Nie jest to jej autorski podpis, sygnatura czy dosłowna obecność w samym dziele, ale raczej unaocznienie braku, wyraz dystansu między nią a rzeźbą oraz zaistnienie pewnej niejednoznacznej pomiędzy nimi relacji, którą postaram się ukazać na przykładzie poniższych analiz wybranych prac. W tym kontekście znamienne wydaje się zdanie Derridy: „ślad raz wydaje się, że nie jest ani tym, ani tamtym, raz znów, że jest tym i tamtym jednocześnie”²².

LUDZKIE JAJO, 1968

Rzeźba *Ludzkie jajo* (il. 1) z roku 1968 to jedno z wcześniejszych dzieł, w których artystka wykorzystała odcisk ciała w gipsie. Początkowo widzimy jedynie fragment pękniętej skorupy jajka. Owo pęknięcie przechodzi przez nią w sposób nierównomierny, co sprawia, że krawędzie skorupy są ostre i poszarpane. Zmienia się także jej grubość, przez co w niektórych miejscach wydaje się mocna i nie do przebicia, w innych zaś – łamliwa. Jej powierzchnia jest lekko zabrudzona i zadrapana, co mogłoby wskazywać na poddanie jej działaniu czynników zewnętrznych, a w jej strukturze widoczne są małe porowate otwory, przypominające pęcherzyki powietrza. Nie jest to więc forma idealna czy jednorodna, co wpływa na wrażenie pewnego rodzaju organiczności. Co istotne, skorupa jest częścią jajka najbardziej narażoną na oddziaływanie otoczenia. Pierwotną jej funkcją jest bycie barierą – zarówno ochronną, jak i odgradzającą. Elementy świata zewnętrznego i zagrożenia nie docierają

²⁰ J. Derrida, *Speech and Phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs*, tłum. D. Allison, Evanston 1973, s. 141.

²¹ Dalasiński, *Jaki jest autor?* brak numeracji stron.

²² J. Derrida, *Chora*, tłum. M. Gołębiwska, w: *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 99.

1. Eva Kmentová, *Ludzkie jajo*, 1968, gips, 80 x 65 cm



dzięki niej do wnętrza, a sygnały ze środka nie przedostają się na zewnątrz. Jest na tyle delikatna, by można się przez nią przebić, i na tyle mocna, by chronić. Łączy w sobie zarówno aspekt bezpieczeństwa, jak i więzienia, z którego wyzwala się jakaś istota. Wszelkie swoje funkcje zachowuje jednak tylko w postaci nienaruszonej, a po spełnieniu swego zadania ulega zniszczeniu.

Ślad ciała w skorupce jest zauważalny dopiero po bliższym przyjrzeniu się rzeźbie i odczytaniu tytułu. Jest to odcisk skulonej ludzkiej sylwetki, z rękoma oplatającymi podciągnięte nogi, w pozycji embrionalnej, co może stanowić odwołanie do początkowego stadium rozwoju. Ta bezbronna, defensywna poza sugeruje również zamknięcie się w sobie. W tym kontekście szczególnie ciekawy wydaje się wyraźny odcisk dłoni, które zdają się obejmować kolana w geście zarówno poczucia braku bezpieczeństwa, jak i próby wydzielenia własnej przestrzeni, horyzontalne ułożenie palców przybiera zaś formę swego rodzaju bariery.

Odcisk ciała nie jest kompletny – składają się na niego wyłącznie fragmenty nóg i rąk. Nie ma on również żadnych charakterystycznych cech, nie nosi szczególnych znamion. Nie stanowi dokładnej odbitki i nie oddaje kształtu w sposób wierny – przeciwnie, na jego powierzchni rysują się liczne zniekształcenia. Brakuje również odcisku głowy, a część skorupy, w której powinien się on domyślnie znajdować, jest rozłupana. W tworzącej się tu pu-

stej przestrzeni działa szczególne wizualne napięcie, spowodowane być może dyskomfortem odbiorcy, odczuwanym w styczności z niekompletnym wizerunkiem ciała, który dopowiada sobie i wizualizuje pozostałe jego fragmenty – kształt wyznaczany przez krawędzie otaczające to „wybrakowane” miejsce daje się bowiem odczytywać jako kontynuacja odcisku. Takie wrażenie może mieć źródło w wywodzącej się z psychofizjologii widzenia i gestaltyzmu tezie, która głosi, że widz dąży raczej do oglądu zintegrowanych, spójnych całości niż fragmentów czy wycinków. „Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza”²³.

Opisywany ślad ciała nie znajduje się na powierzchni, nie jest podobny do odcisku stopy na piasku, który może zostać łatwo zatarty. Jest odcisnięty w samej materii skorupy, dokładniej – w jej wewnętrznej części, nie zaś na zewnątrz. Tworzy w niej zagłębienia, wklęsłości i wypukłości oraz zmienia jej strukturę i kształt. Nie sposób oderwać go od skorupy, przeciwnie – jest trwały i stanowi jej nieodłączną, integralną część.

Można zatem powiedzieć, w myśl Derridy, że ślad, będący zarazem odciskiem ciała, jest znakiem braku obecności tego ciała. Te dwa sprzeczne wobec siebie pojęcia współlistnieją i wzajemnie się warunkują. Zdaniem Łukasza Kiepuszewskiego, Derridiański ślad opiera się na oscylacji i „umożliwia utrzymywanie się symultanicznie sprzecznych sytuacji, przeciwnych sił”²⁴, a „podzielność śladu wpisuje się w samą jego «strukturę», stanowi jego «immanentną» cechę”²⁵. Nie opiera się zatem na modelu dialektycznym, a jego sprzeczność nie jest przypadkowa, lecz stanowi wewnętrzną konieczność²⁶.

Wspomniane wrażenie braku jest wzmacniane przez pęknięcie skorupy jajka i towarzyszące temu skojarzenia z procesem wylęgania się oraz porzucania bezpiecznej przestrzeni, a także z nowym początkiem, co wiązałoby się pośrednio z symboliką jajka. Porzucona skorupa zaświadcza o braku obecności istoty, która się z niej wydostała i sugeruje, że rozpoczęła ona nowy etap rozwoju i może być obecna w innym miejscu. Czy odcisk należy jednak wiązać z obecnością konkretnej osoby? Rozważanie go w perspektywie pozostawiającego go podmiotu wpływa na wytworzenie się silnego powiązania pomiędzy tymi dwoma elementami: ślad jest w takim przypadku zostawiany przez ciało jakiejś osoby i wyłącznie do niego się odnosi. Co więcej, podmiot

²³ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 83.

²⁴ Ł. Kiepuszewski, *Pollock w horyzoncie*, w: *Historia sztuki po Derridzie*, s. 99.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

zostawiający odcisk działa w takim ujęciu od-środkowo, od-cieleśnie; to on i jego ciało stanowią centrum. Akcent położony zostaje na cielesne doświadczenie podmiotu, poznanie rzeczywistości poprzez ciało, a ślad jest jedynie zapisem tego spotkania. Wszelka uwaga skupia się tu na podmiocie, to on ma władzę nad materią i zostawia w niej odcisk, to do niego ów ślad się odnosi i świadczy o jego nieobecności. Jego relacja z materią, w którą wkracza, jest w pewnym sensie autorytarna i hierarchiczna.

Takie jej pojmowanie odnajdujemy w słowach męża Kmentovej, Olbrama Zoubka: „Eva bezpośrednio wstępowała w swe rzeźby, jest w nich smak jej ciała, jej skóra”²⁷. Choć literatura dostarcza wielu informacji na temat techniki wykorzystywanej przez Kmentovą i procesu tworzenia, pozwalając ostatecznie powiązać powstały w materii rzeźbiarskiej odcisk z ciałem samej artystki, to jednak istotniejsza wydaje się inna kwestia, mianowicie sam obiekt. Tym bowiem, co znajduje się przede mną w momencie oglądu rzeźby, jest nie ciało artystki, lecz – odcisk. Gdyby tę perspektywę odwrócić, to znaczy spojrzeć na odcisk nie z punktu widzenia podmiotu, ale właśnie samego odcisku, gdyby pozwolić mu na pewną samodzielność, to relacja pomiędzy nimi przestałaby być tak bezdyskusyjnie bezpośrednia. Nie oznacza to jednak, że związek artystki i odcisku w materii rzeźby nie istnieje – jest bezsprzeczny, jednak wydaje się o wiele bardziej skomplikowany niż ten, który wynika z prostego przyporządkowania. Ślad o osłabionej referencji staje się znakiem braku; nie sugeruje jednak nieobecności, a brak czyjejs obecności. Ten brak wizualnie podkreślany jest przez pęknięcie skorupy, które wiąże się z procesem wykluwania się z jajka i dalej – z opuszczeniem go.

Czy można określić, czym jest lub nie jest ślad w opisywanej pracy? Wyobraźmy sobie materię rzeźby jako *continuum*, czyli ciągły, uporządkowany zbiór nieskończonej liczby elementów, przechodzących płynnie jeden w drugi. Jak pisze Kiepuszewski, odcisnięte ślady różnicują i przerywają tę ciągłość oraz tworzą pomnażające się relacje w przestrzeni *continuum*²⁸. Odciski w materii rzeźby zwielokrotniają związki zachodzące w jej obrębie i równocześnie przerywają jej jednolitą, ciągłą strukturę. Co istotne, nie sposób oddzielić od siebie materii i zawartego w niej śladu – materia jawi nam się jako taka dopiero w wyniku odcisnięcia w niej śladu, a ten ukazuje materię i umożliwia jej rozpoznanie. Jednak, jak pisał Kiepuszewski, „ślad nigdy nie ulegnie determinacji materii, materia zaś nie zredukuje się do śladu”²⁹. Oba te elementy są zatem nierozłączne.

²⁷ J. Hůla, *O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem*, w: *Téma Eva Kmentová*, s. 11.

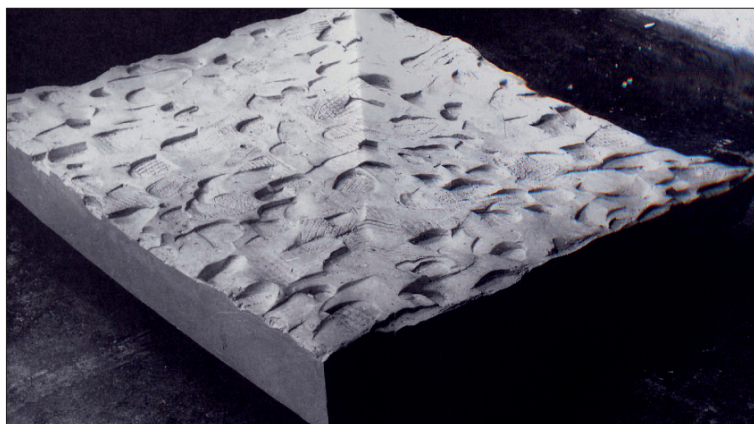
²⁸ Kiepuszewski, *Pollock w horyzoncie*, s. 99.

²⁹ *Ibidem*.

Idąc za słowami Derridy, ślad jednocześnie jest i nie jest związany z artystką. Nie ma źródła, nie jest sygnaturą Kmentovej, ale równocześnie nie sposób zaprzeczyć istnienia szczególnej pomiędzy nimi relacji. Jest to jednak raczej wizualizacja braku obecności niż utwierdzenie w przekonaniu, że ten, kto zostawił ślad, istnieje i jest obecny. Ani obecność, ani podmiotowość nie są tak oczywiste i jednoznaczne, lecz wikłają się w sieć odniesień. Pełna obecność nie zachodzi, ponieważ zawsze jesteśmy poddani momentowi opóźnienia – pozostaje jedynie jej ślad.

ŚLADY STÓP, 1969

Praca *Ślady stóp* (il. 2) z roku 1969 to niski postument o gładkich ścianach bocznych, którego górna powierzchnia zniekształcona jest przez odciski podeszew obuwia. Różnorodność ich kształtów i wzorów przywodzi na myśl kategorię zarówno opartej na wspólnym działaniu zbiorowości, jak i anonimowości – nie dysponujemy bowiem wiedzą niezbędną do zidentyfikowania tożsamości pozostawiających odciski podmiotów. W literaturze odnaleźć można jedynie krótką wzmiankę Ewy Juříčkovéj, która przytacza cytat z dziennika Kmentovej opisujący powstawanie rzeźby: „płyta na podłodze, po której chodzili uczestnicy”³⁰. Nie sposób stwierdzić, ile osób brało udział w procesie odciskania ani opisać ich cech. Znamy wyłącznie ślady i tylko na ich podsta-



2. Eva Kmentová, *Ślady stóp*, 1969, gips, 101 x 101 x 32 cm

³⁰ E. Kmentová, dziennik, w: E. Juříčková, *Eva Kmentová – síla křehkosti*, Brno 2010, s. 30.

wie możemy wysnuwać wnioski. Jednakże nie odnoszą nas one bezpośrednio do tworzących je podmiotów, ale dają się wyjaśnić jedynie dzięki pozyskaniu dodatkowych informacji, których zrozumienie i interpretacja wymaga dostępu do dalszych wiadomości, a proces ten może zachodzić w nieskończoność. Przypomina to zasady funkcjonowania Derridańskiej różni:

[...] *różnia* odnosi się do faktu, że słowa i znaki używane w języku nigdy bezpośrednio nie przywołują tego, co oznaczają (brak desygnatu, lub, w terminologii de Saussure'a, *signifié*/znaczonego), mogą być wyjaśnione jedynie za pomocą innych, kolejnych słów, których zrozumienie i interpretacja przedstawia – w nieskończoność – ten sam problem. Dlatego słowa i znaki zawsze różnią się od tego, co oznaczają. [...] Znaczenie słowa jest zawsze oddalone, opóźnione³¹.

Podobnie jak słowo opóźnione jest względem swego znaczenia, tak odcisk w opisywanej pracy Kmentovej oddalony jest od swego twórcy. Dlatego, jak pisał Tomasz Dalasiński,

[...] elementarną cechą śladu w proponowanym rozumieniu [Derridy] jest jego semantyczna i ontologiczna samodzielność. Oznacza ona, po pierwsze, jego istnienie nie jako tego, co pozostawione przez jakąś obecność, ale jako dowodu na nieobecność pozostawiającą swoją własną obecność, a po drugie – nie jako tego, co konstytuuje i reprezentuje stabilne znaczenie, ale jako samego znaczącego pozostawiającego za sobą zmienne sensory³².

Derrida proponuje więc, by śladów nie traktować jako bezpośrednio z kimś/czymś powiązanych. Kmentová w swej pracy również nie daje możliwości takiej identyfikacji. Ponadto poruszana przez Dalasińskiego kwestia zmienności sensów zauważalna jest w samej materii opisywanych rzeźb – ślady nakładają się na siebie, pogłębiają się wzajemnie, a także zamazują; co więcej, niektóre zacierają się, podczas gdy inne się uobecniają. „Do istoty śladowości zostaje zaliczona możliwość jego całkowitego wymazania i zatarcia”³³.

Odciski zaznaczone w połowie, znajdujące się przy krawędziach rzeźby, można rozpatrywać także jako znaki wejścia i wyjścia. Ślady „wkraczą” z zewnątrz w obszar postumentu, być może dlatego na narożach przedstawione są fragmentarycznie, na środku już w całości, natomiast przy przeciwległej krawę-

³¹ J. Derrida, *Różnia (différance)* [online], tłum. J. Skoczylas, <<http://hamlet.edu.pl/derrida-roznia>> [dostęp: 21 stycznia 2017].

³² Dalasiński, *Jaki jest autor?*, brak numeracji stron.

³³ Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, s. 210.

dzi – znów jako części. Wytwarzają dzięki temu specyficzne napięcie pomiędzy obrzeżami a środkiem, widoczne dopiero przy bliższym oglądzie, początkowo niezauważalne w ich natłoku. Rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrzem oraz granica pomiędzy nimi zbliża do zagadnienia Derridańskiej ramy – *parergonu*, czyli krawędzi „jako absolutnego limitu pomiędzy tym, co jest rozumiane jako wnętrze pracy i jego zewnątrzem”³⁴. W przeciwieństwie do *ergonu* (obrazu) *parergon* jest dodatkiem, suplementem, funkcjonuje, „nie stanowiąc jego części, nie będąc wobec niego zewnętrznym”³⁵. *Parergon* nie jest nigdy zwyczajnie poza lub wewnątrz, a znajduje się raczej w dwuznacznej przestrzeni „pomiędzy”, niczym zagięcie strony. Jednocześnie *parergon* musi zawsze pozostawać niewidoczny w celu legitymizacji *ergonu*, „zanikając przy wydatkowaniu największej swej energii”³⁶. Podobnie w rzeźbie Kmentovej, granica pomiędzy wnętrzem a zewnątrzem nie jest jasno wyznaczona, na co wpływa usytuowanie śladów na krawędziach oraz wspomniana już ich fragmentaryczność.

Nie sposób rozstrzygnąć, jak dokładnie przebiegał proces odciskania – czy odciski zostały wykonane w tym samym momencie, czy w większych odstępach czasu, czy osoby je zostawiające wkraczały na postument pojedynczo, czy w liczniejszej grupie. Widoczne nawarstwienie śladów wydaje się stanowić ważny aspekt tej pracy. Czy jednak uprawnione jest założenie, że ich powstanie można opisać w kategoriach chronologicznych, w odwołaniu do linearnej koncepcji czasu? Wydaje się, że są to raczej swego rodzaju impulsy „nowej aktualności”, która zmienia status pozostałych śladów na minione. To, co nowe, powoduje, że to, co do tej pory odczytywane jako aktualne, staje się czymś przeszłym. Proces ten nie następuje w sposób równomierny, lecz w wyniku bodźca – jest zatem raczej skokowy i może zachodzić w różnych odstępach czasu. W analizowanej rzeźbie Kmentovej – w wyniku powstawania nowych śladów i nawarstwiania się ich – dochodzi do zmiany statusu poprzednich. Odciski dotychczas teraźniejsze stają się minione. Co więcej, nie sposób odnaleźć pierwszego, źródłowego śladu.

STOPY, 1970

Instalacja *Stopy* (il. 3) została zrealizowana przez Kmentovą w roku 1970 przy okazji jednodniowej wystawy w galerii Vaclava Spaly – 17 marca – a za jej dokumentację posłużyć może jedynie zachowana czarno-biała fotografia, na podstawie której trudno uchwycić specyfikę pracy. Biorąc pod uwagę układ

³⁴ J. Derrida, *The Parergon*, w: idem, *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 53.

³⁵ Ibidem, s. 55.

³⁶ Ibidem, s. 61.

3. Eva Kmentová, *Stopy*, 1970, Galeria
Václava Špály



przestrzenny galerii, przyjęc można, że instalacja wymagała czynnego udziału widza, przemieszczającego się we wnętrzu budynku w celu dokonania oglądu. Jak pisze Jiří Hůla, „gipsowe odlewy bosych stóp przechodziły przez salę wystawową i urywały się przy oknie na pierwszym piętrze”³⁷. To praca dyktowała kierunek oglądania, zaś w wyniku podążania zgodnie z biegiem śladów, pozycja odbiorcy i jego otoczenie ulegało zmianie. Przestrzeń, w której się znajdowała, nie była neutralna, a wręcz przeciwnie – kształtowała znaczenie i oddziaływała na specyfikę dzieła, które nie mogłoby bez niej istnieć. Ślady przedzierały się przez nią i dokonywały w jej obrębie podziału, będąc w niej swoistym pęknięciem. Russell West-Pavlov przywołuje myśl Derridy dotyczącą aktywnego uczestnictwa przestrzeni, która produkuje znaczenie³⁸. Przynajmniej on dość obrazowy przykład umożliwiający jej zrozumienie:

Bezodstępówżadnespójnezdanieniemogłobyistnieć. Jednakże z odstępami-przestrzeniami staje się możliwe do zapisania, odczytania i zaczyna mieć sens: „Bez odstępów żadne spójne zdanie nie mogłoby istnieć”³⁹.

³⁷ J. Hůla, *Myslím trochu na sochy* [online], <http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/1076145> [dostęp: 21 stycznia 2017].

³⁸ R. West-Pavlov, *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*, Amsterdam, New York 2009, s. 17.

³⁹ Ibidem.

Kategoria „rozieszczania” (*spacing*), która była przedmiotem namysłu Derridy, oznacza właśnie taki produktywny, aktywny charakter przestrzeni.

Rozmieszczanie (*spacing*) to koncepcja, która [...] odzwierciedla sens twórczej, pozytywnej siły generatywnej. Tak samo jak *dissemination*, jak *différence*, nie sie ze sobą wątek genetyczny: to nie tylko odstęp, przestrzeń ustanowiona między dwiema rzeczami (jak na ogół rozumie się rozmieszczenie), ale także rozmieszczenie, czynność, lub w każdym razie, ruch mający na celu odkładanie⁴⁰.

Przestrzeń nie jest neutralną pustką, w której umieszczone są obiekty i gdzie odbywają się wydarzenia, ale raczej medium, mającym własną logikę i działanie. Podobnie w opisywanej pracy – przestrzeń kształtuje ją i zmienia lub nadaje jej sens.

POSTAĆ W TRAWIE ALBO JA, 1971

Postać w trawie albo ja (il. 4) to rzeźba z roku 1971, stworzona z częściowo polichromowanego cementu azbestowego, składająca się z umieszczonej na postumencie prostokątnej płyty o nieregularnych brzegach i nierównej, szorstkiej powierzchni. Prezentowana jest zawsze w układzie horyzontalnym, w niewielkiej odległości od podłogi. W jej górnej części znajduje się przedstawienie ludzkiej sylwetki o naturalnej wielkości oraz odlewy palców dłoni.

Sylwetka została ukazana częściowo, pozbawiona stóp i głowy. Jej kontur jest obły, ma wiele nienaturalnych wypukłości i wklęsłości, przez co sprawia wrażenie nieco schematycznej, powstałej jakby w wyniku obrysowania ciała bezpośrednio na płycie. Została równomiernie wypełniona jednolitym kolorem, bez modelunku światłocieniowego i konturów, można ją zatem odczytywać jako płaską, dwuwymiarową plamę.

Mimo że praca ta nie wykorzystuje motywu odcisku ciała w materii rzeźbiarskiej, a jedynie jego obrys, to wydaje się, że on także jest pewnym rodzajem śladu. Przez swą transparentność i obłóci konturu kojarzy się on z rozlaną cieczą, ta zaś z plamą krwi, która nawiązuje do cielesności i organiczności, ale także do rytuału i ofiarowania. Nie sposób jednak zidentyfikować na jego podstawie tożsamości podmiotu-ofiary. Indywidualne cechy wydają się nieistotne w obliczu dopełnionego rytuału, będącego rodzajem słusznej konieczności, wyższego dobra. Podmiot-ofiara jawi się jako wydana na pastwę tego, co ponadjednostkowe⁴¹.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ K. Gurczyńska-Sady, *Podmiot słaby w postmodernizmie* [online], <http://www.ethos.lublin.pl/images/media/ETHOS101/gurczynska_sady.pdf> [dostęp: 8 czerwca 2014].



4. Eva Kmentová, *Postać w trawie albo ja*, 1971, cement azbestowy, farba, 78,5 x 116 cm

Odczytanie tej rzeźby jako ofiary składanej w imię powinności, wypełnienia obowiązku względem ogółu, wzmacniane jest przez zwielokrotnione kciuki. Palce, które znajdują się w obszarze sylwetki, przebijając się przez płaszczyznę płyty, przybierają czerwoną barwę i stają się w ten sposób częścią zarysu ciała. Przerwywają ciągłość powierzchni, ale też wiążą się z nią, wchodząc w jej skład i budując nowe relacje, które różnicują i pomnażają.

Problematykę ofiary w ujęciu religijnym i moralnym podjął Derrida w eseju *The Gift of Death*, dotyczącym śmierci, tej zadawanej sobie lub innym i tej składanej w ofierze, w darze. Mianem ofiary Derrida określa „to miejsce, które dyskursy (również kultury) pozostawiają otwarte na nie-kryminalne zadawanie śmierci”⁴². Punktem wyjścia dla jego rozważań były *Eseje heretyckie w filozofii historii* autorstwa czeskiego filozofa Jana Patocki, który wiązał doświadczenie religijne z elementem grozy i tajemnicy, z tak zwanym *mysterium tremendum*⁴³, definiowanym jako przerażająca świadomość, że tym, czego religia wymaga od podmiotu, jest ofiarowanie całej jego istoty. Podmiot odczuwa tym samym obowiązek podarowania swojej śmierci, to znaczy poświęcenia siebie w imię Boga. Oddanie życia jest aktem wymagającym całko-

⁴² J. Derrida, *Eating Well*, w: idem, *Interviews, 1974–1994*, Stanford, California, 1995, s. 279.

⁴³ S.D. Foutz, *Jacques Derrida's The Gift of Death*, „Quodlibet Journal” [online], <<http://www.quodlibet.net/gift.shtml>> [dostęp: 21 stycznia 2017].

witej autonomii, stanowiącym najczystsą demonstracją indywidualności, można go zatem dokonać wyłącznie w swoim imieniu – niemożliwa jest sytuacja, w której ktoś ofiarowuje własne życie za inne, zastępując swoją śmiercią inną śmierć. Ofiarnik niczego nie zyskuje, co więcej – nikogo nie wybawia od śmierci. Taki gest jest „dobrocią samą w sobie, która musi siebie zapomnieć, zaś jej źródło pozostaje niedostępne dla biorcy”⁴⁴. Ofiara jest tu zatem rozpatrywana nie w kategoriach utylitarного gestu, ale indywidualnego daru. Od ofiarowującego się podmiotu wymagane jest całkowite zatrącenie i nieoczekiwane rekompensaty. I choć ofiara i obowiązek jej podjęcia są niejako zakorzenione w *mysterium tremendum*, to przekraczają one tradycyjną etykę i moralność. Wyzwalają strach związany z nieprzewidywalną, nieznaną przyszłością.

Napięcie pomiędzy trwaniem i znikaniem, byciem i odchodzeniem, wydaje się szczególnie istotne w analizowanych dotychczas rzeźbach. Derrida tę specyficzną relację obecności i nieobecności wiąże ze śmiercią, opierając się na freudowskiej koncepcji żałoby, zgodnie z którą zmarły jest inkorporowany przez podmiot. Warunkiem przejścia przez ów proces jest zerwanie relacji między żałobnikiem a obiektem, wymazanie, usunięcie innego, czy to poprzez pełną integrację, czy przez wyrzucenie poza obszar „ja”. Derrida twierdzi jednak, że nie można wyrzucić z siebie innego, a równocześnie nie można go przyswoić⁴⁵.

Jak to możliwe? Zgodnie z myślą Derridy, „zmarły po śmierci staje się obrazem siebie, [...] niewierną wobec samego zmarłego reprezentacją, którą wprowadza w ramy własnej podmiotowości ten, który przeżył, żałobnik”⁴⁶. Obraz zmarłego stanowi jedynie reprezentację, a nie jest, co oczywiste, żywą osobą, przez co – będąc w żałobniku – nie należy ani do niego, ani do innego – zmarłego. Będąc wewnątrz osoby przechodzącej przez żałobę, jest zarazem wobec niej zewnętrzny.

Zmarły w nas nie jest już zatem ani zmarłym, ani częścią naszego wnętrza. Odbywa się to zgodnie z logiką derridiańskiego suplementu, gdzie suplement jest elementem zewnętrznym wobec całości, którą zarazem dopełnia. Lecz sama możliwość dopełnienia całości polega na tym, że całość nie jest spójną i jednolitą całością (skoro wymaga dopełnienia), dlatego też suplement jest zarazem wartością wnętrza⁴⁷.

⁴⁴ J. Derrida, *The Gift of Death*, Chicago 1995, s. 41.

⁴⁵ P. Sądziak, *Żałoba (cz. 1) – (według) Derridy*, „Mała kultura współczesna” [online], <<http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/>> [dostęp: 28 kwietnia 2014].

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

To, co zewnętrzne, czyli inny, uzupełnia wnętrze, które nie jest całością skończoną, ale jest otwarte na przychodzącego innego, na przedostanie się tego, co zewnętrzne. Jak pisze dalej Piotr Sadzik, „choć jesteśmy już zawsze «wobec» zmarłego, który nas wyprzedza i przed którym odpowiadamy, to jednak zarazem nie istnieje też «źródłowy» głos zmarłego, bowiem zmarły już nie jest, już nigdy nie jest sobą, bowiem skazany jest «jakoś» na pomieszkowanie w głosie tego, kto przeżył”⁴⁸. Żałobnik nie może się podporządkować zmarłemu – innemu, tak jak i on nie podporządkowuje się żałobnikowi. Żałoba odbywa się na styku pomiędzy nimi, pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem. I dalej: „jeśli zmarły jest ciałem obcym we mnie, ciałem innego, które naruszyło granice podmiotu, to jednak owo ciało obce staje się już częścią «ja»”⁴⁹. Nie można go wyrzucić poza siebie ani się z nim zintegrować. Wydaje się, że podobny proces zachodzi w twórczości Kmentovej. Nie twierdzą, że jest ona wyrazem żałoby, ale raczej próbą uchwycenia relacji właśnie pomiędzy znikaniem i trwaniem, otwarciem i zamknięciem.

Trudno jednoznacznie określić status śladu w pracach Kmentovej. Odcisk w materii rzeźbiarskiej nie należy w pełni ani do materii, ani do artystki. Jest zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz – stanowi uzupełnienie. Dlatego też materia rzeźbiarska nie jest całością skończoną, lecz pozostaje otwarta na to, co zewnętrzne, na przedostanie się innego. Wydaje się zatem, że ten inny to właśnie zmarły, to podmiot nieobecny w odcisku. W roli żałobnika występuje zaś widz. Odcisk mógłby zatem stanowić specyficzny rodzaj pośmiertnej maski. Zdaniem Susan Sontag, która omawia to pojęcie w kontekście fotografii, taka maska jest pozostałością po jakimś podmiocie⁵⁰. Maską pośmiertną musi być obrazem kogoś, kogo czas już przeminął, zaś osoba, którą przedstawia, nie może jej zrobić sama. Odcisk nie jest zatem pozostawiany przez ciało, ale zostaje z niego „wyniesiony”. W przypadku Kmentovej relacja modelu i odcisku jest znacznie słabsza, ale podobnie jak u Sontag, może świadczyć o przemijaniu.

W świetle powyższych rozważań, rozumienie kategorii odcisku w rzeźbach Evy Kmentovej, bazujące na założeniach zachodniej metafizyki obecności, uprzywilejowującej to, co unikatowe i stabilne, i podkreślającej nierozzerwalny związek odcisku i postaci artystki, wydaje się stanowić rodzaj interpretacyjnej kliszy, która zdominowała dyskurs poświęcony jej twórczości. Próba osłabienia podmiotowej determinacji odcisku w dziełach Kmen-

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ P. Geimer, *Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm* [online], <http://www.wiss.ethz.ch/uploads/tx_jhpublications/Image_as_Trace.pdf> [dostęp: 27 maja 2014].

tovej, dotąd w literaturze niepodejmowana, zdaje się problematyzować omawiane prace, a także wskazywać na możliwość nieco innego sposobu ujęcia – i za tym znaczenia – niepewnej relacji między podmiotem a jego śladem.

Luiza Kempieńska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TRACE AND ABSENCE/PRESENCE IN THE ART OF EVA KMENTOVA

Summary

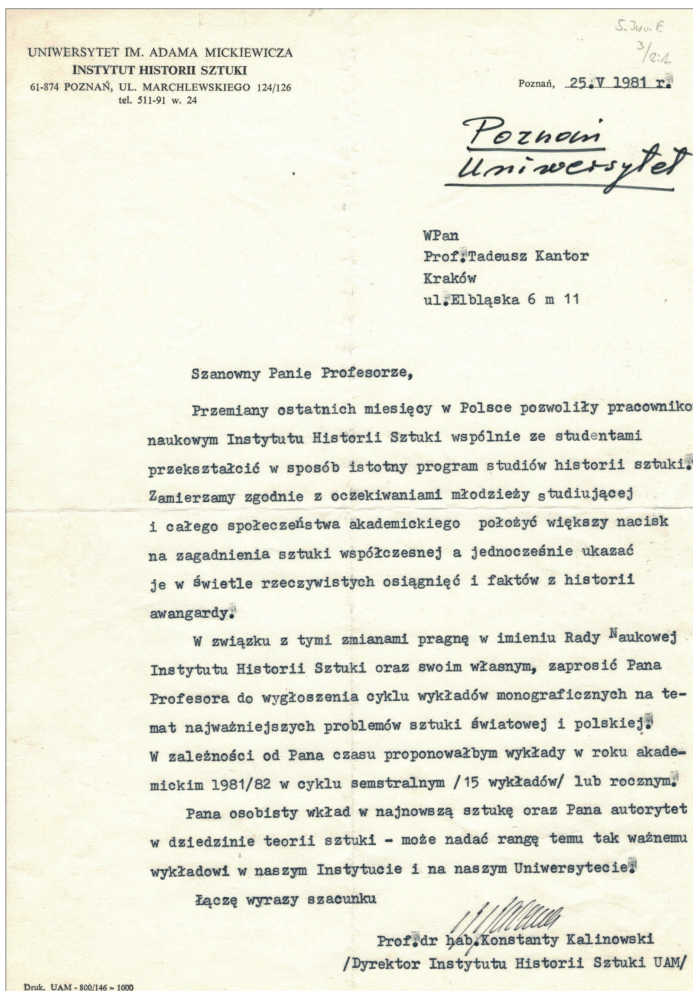
The topic of the paper is the sculpture of Eva Kmentova (1928–1980) from the late 1960s and early 1970s. Casts and impressions of the body, which make a significant part of the artist's output, have been considered by critics and scholars as directly related to herself, and that allegedly close relationship has been taken for granted. The author proposes a different approach to Kmentova's works. The related concept of presence has been based on Gianni Vattimo's idea of the "weak thought" and Jacques Derrida's deconstruction. In such a perspective, the traces implied by Kmentova's body impressions refer not so much to the subject's presence, but rather to its absence. This claim has been developed in the interpretations of some of the artist's works, such as *Human Egg* (1968), *Footprints* (1969), *Feet* (1970), and *Figure on the Grass or Myself* (1971), in which the status of the trace and its tenuous relation to the categories of presence and absence of the artist in her own *oeuvre* have been examined.

Keywords:

Eva Kmentova, sculpture, impression, presence, absence, trace, subjectivity, Jacques Derrida, Gianni Vattimo

ARCHIWALIA

LIST TADEUSZA KANTORA



List dyrektora Instytutu Historii Sztuki UAM prof. Konstantego Kalinowskiego do Tadeusza Kantora, będący zaproszeniem artysty do wygłoszenia cyklu wykładów. 25 maja 1981. Publikacja dzięki uprzejomości Fundacji im. Tadeusza Kantora. Specjalne podziękowania dla pana Lecha Stangreta za odnalezienie tego dokumentu.

CRICOTECA
 Archivio - Biblioteca - Galleria del Teatro CRICOT 2
 Firenze - Via S. Maria, 25 - tel. (055) 226.481
 29,6,1981

Tadeusz Kantor
 Kraków, Elbląska 6/111

Szanowny Panie Profesorze ,
 Przepraszam za opóźnioną odpowiedź na Pański list z dnia 25,5,
 Byłem dłuższy czas nieobecny w Krakowie . Dziękuję za za-
 prośenie . Jest ono bardzo tentujące . Ale , na moje niesz-
 częście (bo miałbym dużą ochotę) nierealne .
 Nie dysponuję wystarczającym czasem , aby podjąć to niełatwe
 zadanie , w sposób nie okazjonalny , ale z myślą pozostawienia
 ślębszego śladu , z intencją w y j a ś n i a n i a
 i o c z y s z c z a n i a . sytuacji , która jest
 zgodna z naszą haniebna sytuacją ekologiczną .
 Nie mam czasu ... przygotowuję dużą wystawę malarstwa ,
 W tym roku mam 3 tournées zagraniczne i " międzykontynentalne"
 z moim ostatnim spektaklem " Wielopole- Wielopole "
 Właściwie dalsze powody mógłbym pominąć , tak jak to było
 z tymi napoleońskimi armatami ..
 Ale chciałbym poza prozaicznym powodem braku czasu -
 podać Panu , Panie Profesorze , powód bardziej abstrakcyjny.
 Wykłady tego typu wymagają obiektywizacji opinii .
 Natomiast wedle mojego przekonania - wszelka próba obiekty-
 wizacji , w naszej sytuacji sztuki , wpada nieuchronnie
 na tory akademizmu i to żałosnego . Operuje bowiem
 pojęciami ogólnymi , które w katastrofalnej większości
 odnoszą się do faktów niezwykle mizernych , nic nie znaczących
 do p u s t k i . Przypomina to niezwykle obrady
 aktualnych " ciał administracyjnych " , mielących z niezmierną
 powagą Idee i Pojęcia z PUSTKĄ (faktów) .
 Widocznie to przewidziałem , bo w " Umarłej Klasie " ,
 kulminacyjnym punktem jest sekwencja p. t. " Konzszachty
 z Pustką " .

Od kilku dobrych lat mamy do czynienia w naszej (inie tylko
 naszej) rzeczywistości ze zjawiskiem , które nazwałem
 Powszechnym RUSZENIEM AWANGARDY . Obowiązującej
 awangardy . Śmiem nawet twierdzić : PAŃSTWOWEJ .
 Pretensjonalne popisy scjentyzmu , a równocześnie

Teatro Regionale Toscano - Firenze - Volta dei Mercanti, 1 - tel. (055) 219.851
 Comune di Firenze - Assessorato alla Cultura - Via S. Egidio - tel. (055) 287.525

List z 29 czerwca 1981 roku stanowi odpowiedź skierowaną do prof. Konstantego Kalinowskiego, ówczesnego dyrektora Instytutu Historii Sztuki UAM, na listowne zaproszenie artysty do wygłoszenia wykładu w poznańskim Instytucie.

Dokument znajduje się w archiwum Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Za zwrócenie na niego uwagi Redakcja serdecznie dziękuje Pani Grażynie Zwolińskiej.

CRICOTECA

Archivio - Biblioteca - Galleria del Teatro CRICOT 2
Firenze - Via S. Maria, 25 - tel. (055) 226.481

prytka, zawężona inteligencja, nikły format myślowy, prowincjonalne "zadufanie", i to, co najgorsze, czego się jakoś dziwnie nie zauważa, bo widocznie wiąże się z pojęciem literatury: GRAFOMANIA.

Za parawanem awangardowości - najzwyczajszy znany nam jak dobrze konformizm.

Brak kompletny śmiałości, aby przeciwstawiać się powszechnej konwencji i normom. Brak tej moralności którą postulował surrealizm.

Aby zakończyć ten index: nieobecność tego, co decyduje o sztuce: przeczcucie NIEZNANEGO i NIEMOŻLIWEGO.

Czyli WYOBRAŻNIA.

Sytuacja jest bezprzykładna, to znaczy nie ma precedensów historycznych. I jeszcze jedno: odpowiada jote w jotę naszej rzeczywistości socjalnej: Idea postępu skompromitowana przez jej amoralny i przestępczy aparat - w sztuce: idea awangardy skompromitowana przez pespolitość myślenia i prymitywizm powszechnej, standardowej pseudo-awangardy.

W naszym życiu nazywamy próbę wyjścia z tej sytuacji odnową. Wielka nasza szansa w kulturze światowej.

W sztuce jest o wiele trudniej. Nie można upraszczać.

Przed kilku laty doszedłem do przekonania, że sztuka ścisłej mówiąc: sztuka plastyczna, jej "naczynie" / się w które wlewa / życie naszego SWIATA - jest dzisiaj, z jakichś tam powodów, za ciasne, niezdolne przyjąć w siebie ogromu konfliktów naszej epoki.

Dlatego szukałem innego "naczynia". Znalazłem je we formie nowego teatru, która właściwie nim nie jest.

W "Umarłej Klasie" w 1975 roku i teraz w "Wielopolu - Wielopolu" dałem pierwszą, może jeszcze nie zupełnie pełną odpowiedź.

Widzę że w miarę pisania, list przekształca się w traktat. Dlatego kończę:

CRICOTECA

Archivio - Biblioteca - Galleria del Teatro CRICOT 2
Firenze - Via S. Maria, 25 - tel. (055) 226.481

Odpowiedź, o której mowa była w dużym stopniu
intuicyjna i spontaniczna. Więcej: spirytualna.
Nawiasem mówiąc t.zw. "koła plastyczne" nie zauważyły "że
jestto odpowiedź".
Przełożenie jej na racjonalny język wykładu
jest bardzo trudny. Należałoby bowiem równocześnie
dokonać rewizji i rewindykacji całej przeszłości
wszelkich awangard.

Jeszcze raz przepraszam za obszerność tego listu

proszę przyjąć wyrazy szacunku

Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor

ANDRZEJ TUROWSKI

LIST, KTÓRY ZAGINAŁ

Błahy wydawałoby się list Tadeusza Kantora z 29 czerwca 1981 roku, wyjaśniający powody, dla których nie może podjąć wykładów na poznańskiej historii sztuki, odnaleziony ostatnio w archiwum, a którego kopię kilka dni temu dostałem, wymaga szerszego komentarza. Wpisuje się on w historię Instytutu, wywołując z pamięci istotne fakty, które tę historię współtworzyły, nadając jej specyficzny wyraz.

Trzeba pamiętać, że w drugiej połowie lat 60. XX wieku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu rysowały się zmiany, które określiły nowe sposoby uprawiania historii sztuki w Polsce. W trakcie kolejnych lat 60. i 70. ubiegłego już stulecia wraz z nowymi rocznikami absolwentów, którzy rozpoczynając pracę uniwersytecką, zarazali swoją kontestacją i entuzjazmem młodszych studentów, a jednocześnie przy tolerancji, a nawet pewnej aprobacie, dla zmian ze strony starszej ekipy naukowej, następowało głębokie przewartościowanie stanowisk i poglądów. Wśród wielu zagadnień na czoło wysunęła się rola i znaczenie historii sztuki współczesnej w programie dydaktycznym. Miejsce historii sztuki nauczanej chronologicznie, od starożytności po nowoczesność, zajęło spojrzenie na całość dziejów z perspektywy nowoczesności. Wiązały się z tym bliskie relacje między studentami uniwersyteckiej historii sztuki i wykładowcami oraz studentami uczelni artystycznych. Odtąd miejscem zdobywania wiedzy o sztuce – obok muzeum – miała być pracownia artystyczna. Jednym z założeń ówczesnej zmiany było też przełamanie „akademickiego” monopolu na wiedzę i dopuszczenie do nauczania historii sztuki artystów, których doświadczenie brało się z twórczości. Naruszenie nawyków uniwersyteckich nie było proste, ale wyłomu udało się dokonać trochę podstępem w kontekście politycznym. Chyba w roku 1969 Jarosław Kozłowski, gdy po wystawach net’u został wyrzucony z pracy w poznańskiej Akademii (PWSSP), rozpoczął zajęcia ze studentami historii sztuki, o ile pamiętam – z „fotografii”, a może technologii artystycznych. Oczywiście nie dotyczyły one ani problemów technicznych, ani historycznych – były inną formą przedstawiania zagadnień sztuki współczes-

nej. Techniki artystyczne, a wśród nich fotografia, była pretekstem, ponieważ jako medium była popularna w kręgu konceptualistów. W końcu listopada 1976 roku również Krzysztof Wodiczko miał wykłady dla studentów historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego. Wystąpienia Wodiczki w Poznaniu potocznie nazywane były „historią obrazów”, ponieważ w ich trakcie poprzez związek linii z obrazami pokazywał artysta „historię religijnego, politycznego i artystycznego przedstawiania i zaangażowania”. Linia traciła w jego pracy artystycznej niewinność, stając się elementem ideologicznej gry obejmującej znaczenia i ich krytykę. Wodiczce chodziło o Benjamina, którego szkice historyczne zostały po raz pierwszy opublikowane po polsku w roku 1975 w Wydawnictwie Poznańskim. Zgodnie z przekonaniem Benjamina czynił Wodiczko z obrazu narzędzie „demaskacji i konstrukcji”.

Zagadnienia, o których mówili wykładowcy z punktu widzenia artysty, były w środowisku pracowników i studentów poznańskiej historii sztuki szeroko dyskutowane. Istotną rolę odegrały tutaj trzy międzynarodowe sesje naukowe zainicjowane przez poznański Instytut Historii Sztuki. Pierwsza poświęcona była krytyce instytucjonalnej historii sztuki w kontekście niemieckich dyskusji na temat dzieła sztuki „między nauką a światopoglądem” (1973), druga dotyczyła historii awangardy lat 20. XX wieku w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej (1980), gdzie pojawił się problem geografii artystycznej, trzecia została poświęcona Walterowi Benjaminowi (1981), a jej pokłosiem było tłumaczenie na język polski kluczowego tekstu dotyczącego powiązań między Benjaminem i Aby Warburgiem. Te dwie ostatnie sesje odbyły się w gorącej atmosferze rozpolitykowania i napięć związanych najpierw z rejestracją Solidarności, a potem Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Seminarium Benjaminowskie w marcu 1981 roku miało miejsce niemal zaraz po zakończeniu strajków studenckich (luty), w trakcie których – wśród wielu innych postulatów – powróciło domaganie się jeszcze silniejszego powiązania historii sztuki z polityczną i artystyczną współczesnością. W tym też kontekście, o ile sobie dobrze przypominam, pojawiła się idea zaproszenia Tadeusza Kantora na wykłady z historii sztuki do Poznania.

Inicjatywa mogła wyjść z mojej strony, choć dobrze tego nie pamiętam. Czasy były bardzo gorące. Gdy siedzieliśmy na dmuchanych materacach w salach wykładowych, gdzie strajkując, koczowaliśmy i dyskutowaliśmy, pomysły pojawiały się jeden po drugim. Mogłem też być tylko pośrednikiem. Z Kantorem byłem bardzo blisko związany od początku lat 70. Występowałem w teatrze Cricot, brałem z nim udział w międzynarodowych warsztatach awangardy, przyjaźniłem się i współpracowałem w Galerii Foksal. Organizowałem jego wystawy, pisałem o nim artykuły. Pomysł zaproszenia Kantora na wykład (lub wykłady, wchodziło w rachubę tylko kilka) mógł w tamtym cza-

sie firmować administracyjnie tylko prof. Konstanty Kalinowski, sprzyjający Solidarności dyrektor Instytutu Historii Sztuki. To on podpisał odpowiedni list skierowany do Kantora, na który Kantor odpowiedział znalezionym teraz w archiwum Instytutu listem.

Kantor w roku 1981 był we Florencji. Pojechał tam w listopadzie 1979 na zaproszenie Comune di Firenze i Teatro Regionale Toscano. W czerwcu 1980 roku odbyła się w kościele Santa Maria słynna premiera *Wielopola*, *Wielopola*, drugiego po *Umarłej klasie* wielkiego spektaklu artysty. Tam też zorganizował Kantor włoską wersję Cricoteki, której adres jest na „papierze firmowym” listu (Kantor, krytykując biurokrację, cały czas otaczał się różnymi gadżetami urzędniczymi, które miały symulować wagę powoływanych przezeń instytucji). We Florencji Kantor pracował z Wiesławem Borowskim nad wielkim wywiadem, który ukazał się w formie książki w roku 1982 w Warszawie. Niektóre ze sformułowanych w nim problemów znalazły swoje odbicie w liście.

Jesienią 1981 roku miał miejsce wspomniany w liście objazd jego „włoskiego” teatru. Najpierw we wrześniu Cricot był w Wenezueli na Caracas International Theatre Festival (wrzesień) potem w Norymberdze, Madrycie i Vittorio na Sycylii (październik). Po powrocie do Krakowa wystawił *Umarłą klasę*, a 12 grudnia brał udział w Warszawie w Kongresie Kultury przerwany stanem wojennym. Nie wiem, czy miał wystawę malarstwa, o której wspomina w liście, natomiast w tym czasie spotykał się już z Ryszardem Stanisławskim (w jednym z tych spotkań uczestniczyłem), omawiając swój udział na wystawie „Présences Polonaises” (Paryż, Centre Georges Pompidou), przewidzianej na początek roku 1982, do której jednak ze względu na stan wojenny doszło dopiero w czerwcu 1983 roku.

Odpowiedź Kantora koncentruje się wokół problemu awangardy. Jest wielce prawdopodobne, że chodziło o wykłady na ten temat. W tamtym czasie próbowałem na nowo określić pojęcie awangardy, wydobywając nie światopoglądowe rysy tej postawy (jak dotychczas), lecz krytyczne ostrze sztuki awangardowej niepoddającej się rekuperacji. Wiązało się to z Benjaminem, ale przede wszystkim – z większym zainteresowaniem szkołą frankfurcką i koncepcją awangardy sformułowaną przez Adorno. Nie pamiętam, czy w liście było coś na ten temat.

Kantor odpowiadał jednak w nieco innym duchu, moje problemy go nie interesowały. Żył przede wszystkim problemami teatru oraz pseudoawangardy, nawiązując do wielkiej burzy wywołanej dobrze znanym artykułem Wiesława Borowskiego na ten temat. Był on opublikowany w roku 1975, chyba w warszawskiej „Kulturze”. Tekst Borowskiego powstał pod niewątpliwym wpływem Kantora, choć sam artysta widział problem bez porównania szerzej

niż piszący tekst krytyk. Myślę, że w dużym stopniu odnaleziony list wyjaśnia tę historię.

Kantor, pisząc w liście o mizerności faktów i powszechności konszachców z pustką, ma na myśli absurdalną sytuację, gdy wielkie słowa (awangarda) odnoszą się do małych spraw, wśród których konwencjonalizując znaczenia, okazują się stać na straży „pustki” i tak jak w *Umarłej klasie* absurdalna prostytutka-Lunaticzka „przyjmuje na siebie całą winę za te wszystkie szachrajstwa” (*Pisma*, t. II, s. 138). Awangarda, która traci swoje imię w masowości „powszechnego ruszenia”, staje się konformistyczna i bezwartościowa (grafomania). Próby nadania statusu naukowego (scjentyzm) awangardzie są jedynie próbami ukrycia miejsca, które zajmuje powszechna dziś pseudoawangarda, symbolizowana postacią owej strażniczki. Kantor nie dowierzał wiedzy uniwersyteckiej, uważając, że „każda próba obiektywizmu wpada w pułapki akademizmu” („powszechnie konwencje i normy”), a ten nieuchronnie prowadzi do upadku awangardowej oryginalności („nieznanego i niemożliwego”). Konformizmowi obiektywnej nauki przeciwstawiał Kantor ryzyko indywidualnej wyobraźni w sztuce. Tak jak idea postępu społecznego – pisał w liście z pewnym skróttem myślowym (może autocenzurą) – została skompromitowana w przestępczej działalności państwa komunistycznego, tak idea wolnej wyobraźni awangardy została skompromitowana w obiektywizujących się konwencjach masowego ruchu pseudoawangardy.

Wyjścia z tej sytuacji nie widział Kantor „w odnowie” sztuki polskiej na jej własnym podwórku, w owej pustce strzeżonej przez Ładacznicę. Chodziło o dostrzeżenie problemów tam, gdzie one rzeczywiście krytycznie się oświetlały. Zdaniem Kantora, można było je ujrzeć tylko przy zmianie perspektywy, w ustawicznej konfrontacji z tym, co ogólne i nieznanne, umieszczając się na skrzyżowaniach nieprzetartych jeszcze dróg. Jego „Café l'Europe” mogła być równie dobrze we Florencji, jak w Krakowie, ale nie w „Ministerstwie do spraw awangardy”. Nie był pewny, jaka jest rola Uniwersytetu w tej „oswajającej” awangardę funkcji. Wolał być raczej z dala od tego niebezpieczeństwa. Nie napisał tego wprost, ale odmowa tego właśnie dotyczyła. Miejscem, gdzie awangarda tworzy się i wyraża, jest sztuka, a jedynym językiem, w którym o awangardzie można mówić, jest język artystyczny (język sztuki, a nie język nauki). Jest to dyskurs wyobraźni, a nie rozumu.

To nie Malarstwo, to nie Uniwersytet – możemy odczytać ukryte w liście przesłanie Kantora – lecz Teatr jest miejscem krzyżowania się „konfliktów naszej epoki”. Nie jest to miejsce wiedzy, lecz ducha („spirytualne”). Przełożenie ducha awangardy, który istnieje w teatrze, czego nie zauważyły tzw. kręgi plastyczne, na racjonalny język wykładu jest bardzo trudne. „Należałoby bowiem

–kończył Kantor swój odmowny list – równocześnie dokonać rewizji i rewindykacji całej przeszłości wszelkich awangard”.

To ostatnie zdanie dopowiada i otwiera na nowo sens. Chodzi o dekonstrukcję awangardy w jej własnym języku, w obszarze jej artystycznego doświadczenia, jej pustki, jej śmierci, na których straży nie stoi żadna pseudoawangardowa Prostytutka-Ladacznica, lecz ryzyko awangardowej twórczości i lęku przekroczenia.

Aby to zrozumieć, pozwolę sobie przypomnieć fragment manifestu Kantora, który znałem niemal na pamięć, gdy żyjąc wyobraźnią wiosną tego niemożliwego roku 1981, chciałem, aby Kantor nauczał historii sztuki nowoczesnej:

To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wierzcie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.

To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszonym, jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wierzcie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego udziałem, wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku. W pełni świadomy. To w świadomości rodzi się lęk. Stoję przed Wami w lęku, oskarżony, sędziowie surowi, lecz sprawiedliwi. I to jest różnica między dadaistami, których czuję się potomkiem, a mną.

„Proszę wstać! — wołał Wielki Szyderca, Francis Picabia — jesteście oskarżeni”. A oto moja — dzisiaj — korekta tej imponującej niegdyś inwokacji: stoję przed Wami, sądzony i oskarżony.

Trzeba mi się usprawiedliwić, szukać dowodów, nie wiem, mojej niewinności czy mojej winy.

Stoję przed Wami, jak dawniej... stałem w ławce... w klasie szkolnej... i mówię: ja zapomniałem, ja wiedziałem, wiedziałem na pewno, zapewniam Was, Panie i Panowie... (Tadeusz Kantor, *Mały manifest*, Kraków 1978).

Paryż, 12 marca 2017 roku

Andrzej Turowski

Profesor emerytowany, Université de Bourgogne, Dijon

A LETTER THAT WAS LOST

Summary

The paper presents the history of a letter by Tadeusz Kantor of 1981 that was long lost. Kantor responds in it to a proposal from the Institute of Art History of the University of Poznań to have a series of lectures on the avant-garde. Writing that he had not

time for it, he explains in some detail his detachment from the institutional study of the avant-garde at the university, stressing his involvement in the avant-garde activity through his art, in particular the Cricot theater. Kantor insists that the avant-garde does not belong to the public domain, but is a result of the artist's private experience of anxiety and fear in confrontation with the audience and their emotional response to engaged art.

Keywords:

letter, avant-garde, university, Kantor, Cricot

BIOGRAMY

STANISŁAW CZEKAŁSKI

dr hab., prof. UAM, historyk sztuki

Pracuje w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na historii, teorii i metodologii historii sztuki, znaczeniu, analizie i interpretacji obrazu, zwłaszcza na polu sztuki nowoczesnej, fotografii i kultury wizualnej. Jego najważniejsze publikacje książkowe to *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 2000) oraz *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (Poznań 2006).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

WITOLD KANICKI

doktor, historyk sztuki

Adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wykładowca w Zürcher Hochschule der Künste w Zurychu. Niezależny krytyk i kurator, autor licznych artykułów o sztuce i fotografii, opublikowanych na łamach czasopism takich, jak „Kwartalnik Fotografia”, „Artluk”, „Exit”. Autor książki pt. *Ujemny biegun fotografii: negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* (Gdańsk 2016).

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej
Al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań

LUIZA KEMPIŃSKA

historyczka sztuki

Doktorantka Zakładu Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka projektowania graficznego na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół podmiotowości i doświadczenia. Jej projekt pracy doktorskiej dotyczy sztuki czasów epidemii AIDS. Publikowała na łamach czasopism takich, jak „Sztuka i Dokumentacja” oraz „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

ADAM LABUDA

prof. dr hab., historyk sztuki

Pracuje w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesujące go obszary badawcze to sztuka średniowiecza i wczesnej nowożytności oraz dzieje historiografii artystycznej. W latach 1995–2009 pełnił funkcję profesora w Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie jako kierownik Katedry Historii Sztuki Europy Wschodniej. Autor licznych publikacji naukowych, w tym m.in. książki pt. *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa* (Poznań 2016).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

DOROTA ŁUCZAK

doktor, historyczka sztuki

Adiunkt Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W polu jej badawczych zainteresowań znajduje się sztuka nowoczesna, przede wszystkim historia i teoria fotografii, oraz metodologia badań historii fotografii. W roku 2017 drukiem ukaże się jej dysertacja doktorska *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji wzrokocentryzmu. Teoria i praktyka artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku* (Universitas, Kraków). Publikowała też między innymi na łamach czasopism, takich jak „Artium Quaestiones”, „Sztuka i Dokumentacja”, „Zeszyty Artystyczne” i „Kwartalnik Fotografia”.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

MARIANNA MICHAŁOWSKA

dr hab., prof. UAM

Pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej (fotografia, studia miejskie). Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Redaktor naczelna kwartalnika „Kultura Współczesna”. Autorka 3 książek poświęconych kulturowej recepcji fotografii, m.in. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań 2012).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kulturoznawstwa
ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań

FILIP PRĘGOWSKI

doktor, teoretyk sztuki i malarz

Wykłada na Wydziale Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. W roku 2009 obronił pracę doktorską w dziedzinie nauk o sztuce w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej UMK. Autor książki *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu* (Warszawa 2011) oraz artykułów z zakresu teorii i krytyki sztuki nowoczesnej.

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuki Pięknych
ul. Sienkiewicza 30/32, 87-100 Toruń

MACIEJ SZYMANOWICZ

dr hab., prof. UAM, historyk sztuki

Pracuje na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Zakładzie Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Komunikacji Międzykulturowej w Kaliszu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii polskiej fotografii. Kurator wystaw oraz autor licznych publikacji naukowych w czasopismach takich, jak „Rocznik Historii Sztuki” czy „Kwartalnik Fotografia”, oraz monografii pt. *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955* (Poznań 2016).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Zakład Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Komunikacji Międzykulturowej
ul. Nowy Świat 28-30, 62-800 Kalisz

ANDRZEJ TUROWSKI

prof. dr hab., krytyk artystyczny i historyk sztuki, emerytowany profesor na Uniwersytecie Burgundzkim w Dijon

Wykładał historię sztuki nowoczesnej na UAM w Poznaniu. Potem w l'Ecole d'Architecture w Paryżu oraz na Uniwersytecie w Clermont-Ferrand. Jako krytyk współpracował z Galerią Foksal w Warszawie. Jest autorem kilkuset rozpraw naukowych i artykułów krytycznych oraz kilkunastu książek, m.in. *Budowniczości świata* (Kraków 2000). Był kuratorem wielu międzynarodowych wystaw sztuki awangardowej. Od roku 1984 mieszka i pracuje w Paryżu.

profesor emeritus, Université de Bourgogne, UFR Sciences Humaines
4 Boulevard Gabriel, 21072 Dijon, Francja

Autorzy przekładów

FILIP LIPIŃSKI

doktor, historyk sztuki i amerykanista, adiunkt Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PAWEŁ BROŻYŃSKI

historyk sztuki, doktorant Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 22,00. Ark. druk. 17,625

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9



ISSN 0239-202X



9 770239 202704