

MARIANNA MICHAŁOWSKA

## FOTOGRAFIA W PUŁAPCE – MIĘDZY BAZĄ DANYCH A NARRACJĄ

ABSTRACT. Michałowska Marianna, *Fotografia w pułapce – między bazą danych a narracją* [Photography entrapped – between database and narration] edited by M. Krajewski – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXVI, iss. 2, Poznań 2013, pp. 289-302. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2672-7. ISSN 0239-3271.

The starting point for the article is a comparison of two understandings of photography: one presents photography as a pure information on physical entities of stream of light, another emphasizes the importance of image in expressing of human experience. The text is parted into three sections. In the first one, regarding to texts by Bernd Stiegler, Umberto Eco, Lev Manovich and Siegfried Zielinski I consider the definitions of photographic archive and database. I put a thesis that a notion of photographic archive is used for bodies of collections that contains varied kinds of objects: images, texts and material items, while database is usually connected to digital images. The second part presents the process of passing from data to the memory. Jean-François Lyotard's and Aleida Assmann's theories on memory let me shape an idea that a narration is a tool that organizes both an archive and database. The last part is a comparison of two artworks. I contrast Akram Zaatar's archival project "Twenty-Eight Nights and a Poem" to Mikołaj Długosz' "Real Photo" installation, that uses fragments of internet database. My final thesis is that data, which are inscribed in photosensitive emulsion and stored as digital information, are equally dependent on human narration that make a sense of it.

Marianna Michałowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kulturoznawstwa, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań, Poland.

„Związany z konwencjonalną fotografią ślad fizycznej obecności jest niesioną przez promieniowanie (na ogół świetlne) informacją o trzech cechach metrycznych rzeczywistości. Chodzi o kierunki, natężenia i częstotliwości promieni. Promienie nie przenoszą informacji o swojej historii. [...] Po dotarciu do obiektywu i dalej do warstwy światłoczułej, informacja o trzech cechach metrycznych rzeczywistości zostaje zakodowana, tworząc w końcu (z nielicznymi wyjątkami) zapis o strukturze odczytywanej przez patrzącego jako perspektywa, jasność i barwa”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Wojnecki, *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, [w:] idem, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*, Poznań 2007, s. 229.

Zacytowany fragment pochodzi z refleksji znakomitego poznańskiego artysty i teoretyka fotografii Stefana Wojneckiego. Dlaczego jednak, przedstawiając refleksję na temat związków fotografii z bazami danych, przedstawiam tę definicję, a nie inną, powiedzmy – bardziej kulturową, która zwracałaby uwagę na aspekty mniej techniczne obrazu? Otóż, jeśli sięgniemy do definicji słownikowej, przeczytamy, że baza danych to po prostu „program komputerowy pozwalający na przechowywanie informacji zapisanej w rekordach i jej wyszukiwanie według różnorodnych kryteriów”<sup>2</sup>. W takiej perspektywie zarówno baza danych, jak i fotografia są zbiorem informacji, niczym więcej. Przywołajmy jednak inny przykład. W berlińskim Kunst-Werke Akram Zaatari pokazał instalację „Twenty-eight nights and a poem”. Składała się z szafki-kartoteki zawierającej 28 fotografii, monitorów, na których oglądaliśmy wywiady, oraz projektora kinowego wyświetlającego film. Można by powiedzieć, że oto widzieliśmy miniaturową bazę informacji. Jednak żeby odczytać jej znaczenia, należy znaleźć powiązania między obiektami – trzeba zbudować narrację.

Jeśli koncepcja Wojneckiego pozbawia nas złudzeń co do tego, że fotografia jest w istocie czymś więcej niż zapisem fizycznych danych i wszystko poza nimi: nasza wiara w „pamięć” fotografii, jej antropologizacja, szukanie emocjonalnej reakcji na obraz, jest kulturowe (jak można by powiedzieć – „jest opowieścią”), to Zaatari zdaje się reprezentować stanowisko odmienne – liczy się tylko narracja, dane są ważne, ale bez opowieści nic nie znaczą. Jak spróbuję pokazać w tym tekście, trudno, przyglądając się fotografiom, przestać myśleć o ich kulturowym wymiarze, odciąć ich metafizyczny wymiar. Dzieje się tak, że ową zakodowaną w obrazie informację musimy zdekodować, a by to uczynić, posługujemy się narracjami, tak samo jak wtedy, gdy w narrację przeobrażamy dane na temat własnego życia.

W tekście, odwołując się do przykładów współczesnej praktyki artystycznej, skupię się na trzech kwestiach – pierwsza dotyczy pytania o fotografię jako bazę danych wobec tradycyjnego ujmowania medium jako archiwum, druga odnosi się do procesu przeobrażania danych w pamięć, trzecia zaś – do wykorzystania metafory bazy danych w pracach wybranych artystów.

## 1. OD FOTOGRAFICZNEGO ARCHIWUM DO BAZY DANYCH

W tradycji fotografii fotochemicznej zwykło się mówić raczej o archiwum fotograficznym niż o bazie danych, zapewne dlatego, że użytkowni-

<sup>2</sup> *Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, red. E. Sobol, Warszawa 1997, s. 116.

kom fotografii chodziło o zobaczenie w niej bardziej obrazów niż wykresów danych technicznych. Przypomina o tym Bernd Stiegler, który pod hasłem „Archiwum” w swoim leksykonie metafor fotograficznych pisze, iż baza danych służy

„archiwizowaniu świata, zapisywaniu go z nieprzekupną dokładnością. Przemienia przedmioty w obrazy i przechowuje je pod postacią obrazów, które nawet po zniknięciu przedmiotów poświadczają ich istnienie. Obrazy te gromadzone są w archiwach, bibliotekach, albumach i służą do dalekich i bliskich podróży, w głąb własnej historii, a także tej, której samemu się nie widziało, a to wszystko bez konieczności opuszczania pokoju”<sup>3</sup>.

Archiwum zawierało zatem obrazy ludzi i świata, które służyły wyrażaniu tego, co zostało doświadczone na skórze własnej (jak albumy z wakacji), lub tworzeniu wyobrażeń tego, czego się nie przeżyło (jak wtedy, gdy ogląda się wizerunki miejsc, w których się nie było). Jednak największe archiwa zbierały informacje nie o natężeniu promieni świetlnych, lecz o osobach przedstawionych na zdjęciach. Gromadzone dane powinny być jednak klasyfikowane i porządkowane według wyznaczonych z góry kategorii, np. przestępcy, ofiary, chorzy. To przyporządkowywanie obrazów odpowiednim klasom przypomina układanie pasjansa, przekładanie obrazów tak, by ich rozkład zaczął wyrażać jakiś sens – opowieść.

Pozwolę sobie w tym miejscu na przywołanie przykładu literackiego: w powieści *Zamek krzyżujących się losów* Italo Calvino opowiadał fantastyczną historię<sup>4</sup>. Oto w głębi baśniowego lasu stał zamek, w którym zebrano się grono przypadkowych podróżnych. Ci podczas wędrówki przez las utracili głos i teraz, milcząc, opowiadają swoje losy, posługując się talią kart tarota. Każdy z obrazów ma jednak wiele znaczeń, więc poszczególne osoby, posługując się tym samym zestawem kart, mówią co innego. Czyż nie dzieje się tak również z archiwami fotograficznymi? Zdjęcia pacjentek dr. Charcota w Salpêtrière, niegdyś będące dokumentacją przypadków hysterii, dzisiaj stały się podstawą opowieści o fotografii i chorobie, zaś kartoteka Alphonse’a Bertillona z archiwum przestępców zmienia się w narrację o metodach inwigilacji jednostek<sup>5</sup>.

Rację ma więc Stiegler, gdy pisze o ambiwalentnym charakterze archiwum fotograficznego, nie tylko dlatego, że to miejsce – jak chce autor –

<sup>3</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 22.

<sup>4</sup> I. Calvino, *Zamek krzyżujących się losów*, Warszawa 2000.

<sup>5</sup> Por. interpretacje Johna Tagga i Allana Sekuli w: J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Hampshire-New York 1988; A. Sekula, *The Body and the Archive*, „October” 1986, vol. 39.

„miejsce przechowywania i jednocześnie zagubienia”<sup>6</sup>, lecz ponieważ pełnego archiwum nigdy nie można zbudować i nigdy nie będzie ono w pełni obiektywne, lecz – jak tego chce Paul Ricoeur – raczej po prostu neutralne. Jak kończą się próby tworzenia obiektywnego archiwum zbierającego kryminalistyczne dowody przestępstw, pokazują losy zbioru Cesare Lombrosa, opisywanego przez Siegfrieda Zielinskiego w *Archeologii mediów*. Lombroso, jak pisał Zielinski, „dogmatycznie propagował współczesne [mu] metody pomiaru, a zarazem wskutek braku umiaru i subiektywności ocen sprowadzał je do absurdu”<sup>7</sup>, traktując fotografię jako narzędzie potwierdzające jednoznacznie biologiczne dyspozycje fotografowanych do popełniania przestępstw. Archiwum to zatem zbiór, nic więcej, i to jego właściciel lub interpretator zadecyduje o celu, w jakim zostanie wykorzystane. Gdzie jednak wobec tej tradycji archiwum fotograficznego miejsce na bazę danych? I czym owa baza miałaby być? Spróbujmy uporządkować nieco naszą wiedzę na ten temat.

Dotychczas opisywane praktyki związane były przede wszystkim z instytucjonalnymi wykorzystaniami obrazów fotograficznych oraz z prywatnymi zbiorami domowymi. Pomiędzy tymi dwoma użyciami znajduje się cała panorama różnych archiwów fotograficznych – chociażby archiwa muzealne (niewątpliwie instytucjonalne), kolekcje artystyczne (odmienne w konstrukcji ze względu na zasadę ich gromadzenia, czyli gust kolekcjonera, oraz po części prywatne) czy też archiwa rodzinne. Każda z tych specyficznych praktyk ma swoją nazwę i określony obszar funkcjonowania, wszystkie jednak nazywamy archiwami. Gdzie zatem w tym uniwersum obrazów przechowywanych dla różnych przyczyn umiejscowilibyśmy bazę danych? Zauważmy przede wszystkim, że o tworzeniu tych ostatnich zaczyna się mówić wraz z ekspansją fotografii cyfrowej. Warto pamiętać także, iż dla teoretyków obrazu termin ten zarezerwowany jest dla zbioru cyfrowego, dostępnego każdemu potencjalnemu użytkownikowi. Tym samym, zgodnie z przywoływaną na wstępie słownikową definicją, jest to zbiór informacji bez przesądzenia o ich formie – wizualnej czy tekstowej. W cyfrowym obiegu fotografia jest jednym z wielu rodzajów komunikatów przekazujących treść. Archiwum cyfrowe staje się po prostu bazą danych, którą dzisiaj tworzy każdy z nas. Mówi o tym archeolog mediów Wolfgang Ernst w rozmowie z Geertem Lovinkiem:

„Czy sam przechowuję archiwa? [...] W rzeczywistości nie prowadzę niczego innego niż domowe archiwum: nie półki na książki, nie biblioteka, ale modułowy system tekstowych, obrazowych, a także dźwiękowych informacji w przenośnych pudłach.

<sup>6</sup> B. Stiegler, op. cit., s. 23.

<sup>7</sup> S. Zielinski, *Archeologia mediów*, Warszawa 2010, s. 273.

Są to między innymi fragmenty książek, rozmieszczone zgodnie ze zróżnicowaną tematyką – wyzwolone z restrykcyjnych okładek książkowych”<sup>8</sup>.

Działanie Ernsta stanowi przejaw typowej praktyki dzisiejszego kolekcjonowania informacji, kiedy na twardych dyskach własnych komputerów lub serwerach zewnętrznych przechowujemy najróżniejsze dane, wszystkie oparte na zero-jedynkowym kodzie pozwalającym swobodnie wędrować między tekstami, obrazami i dźwiękami. Dawne, jakże niewygodne, bo zajmujące przestrzeń, ulegające zakurzeniu i zniszczeniu archiwum fotografii fotochemicznych, posiadające swój materialny (najczęściej papierowy) nośnik, zmieniło się w wirtualną bazę danych. Przejście od archiwum do bazy danych, jak się zdaje, można by wyrazić następująco, poprzez historycznie zmieniające się kategorie:

- archiwa instytucjonalne, tworzone w tradycji dziewiętnastowiecznego obiektywizmu, częściowo przeobrażone lub uzupełnione bazami cyfrowymi (np. Narodowe Archiwum Cyfrowe),
- archiwa rodzinne – umieszczane w albumach lub w formie portretów wieszanych na ścianach, zastąpione cyfrowymi zbiorami na portalach społecznościowych – tworzone przede wszystkim w kontekście „bazy znajomych”, także porządkowane poprzez albumy cyfrowe (np. program Picasa),
- „banki fotografii” komercyjnych zastępujące dawne zbiory agencji fotograficznych, opatrzone różnymi stopniami dostępności obrazów.

Dla uproszczenia dalszego wywodu przyjmijmy zatem, że terminu archiwum używać będziemy dla zbiorów „mieszanych” – przedmiotowo-cyfrowych, zaś bazy danych – dla informacji zgromadzonych w pamięci komputera lub przestrzeni serwerów. Czy jednak przejście od archiwum, zawierającego ślady materialne, do etapu bazy danych zlikwidowało wątpliwości, które otaczały dawne zbiory? Czy ich zamknięte labirynty, niedostępne powszechnie tomy akt ustąpiły powszechnemu dostępowi? A co z ideologicznymi sporami wokół użycia ich obrazów? Trzeba wreszcie pamiętać, że archiwa nie zniknęły i nadal funkcjonują obok „baz”, zbyt wiele bowiem archiwów wyprodukowaliśmy, by teraz natychmiast przenieść je do sfery wirtualnej.

Nadal zatem współczesne bazy danych trapią te same aporie, które niegdyś trapiły archiwa. Obraz pozostający w bazie jest neutralny, lecz gdy zostaje z niej wydobyty, nie jest już niezależny od procesu interpretacyjnego, w który zostaje uwikłany. W tym momencie zaczyna być częścią narracji

---

<sup>8</sup> G. Lovink, *Archive Rumbblings. Interview with German media archaeologist Wolfgang Ernst*, 2002, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html> [dostęp: 15.08.2011].

przychodzącej z zewnątrz, ze strony interpretującego ów obraz podmiotu. Jak inaczej bowiem stworzyć sensowny ciąg znaczeń, jeśli nie środkami narracyjnymi? Jak inaczej połączyć dwa skatalogowane obiekty? W istocie zatem pytanie o definicję archiwum lub bazy danych jest drugorzędne wobec pytania ważniejszego: O czym archiwum lub baza jest nam w stanie powiedzieć?

W rozumieniu teoretyka mediów Lva Manovicha baza danych i narracja wydają się sobie przeciwstawne – pierwsza jest bowiem listą pozycji, a druga stanowi ciąg pozornie nieuporządkowanych obiektów (zdarzeń). Jednak Manovich wcale nie rezygnuje z możliwości, że baza danych z narracją będą współpracować<sup>9</sup>, dlatego też postuluje stworzenie dla nowych mediów narracji nowej, nielinarnej, uporządkowanej według odmiennego niż dotąd języka. Dlatego autor *Języka nowych mediów* szuka sprzymierzeńców u wielkiego „narratywisty” współczesnej sztuki mediów, Petera Greenawaya, który swoją opowieść opiera nie na historii, lecz na liście.

Także w perspektywie kulturowej bazy danych i narracje są powiązane. Gdybyśmy sięgnęli do perspektywy semiologicznej (która to perspektywa jest mi bliższa od technologicznej), okazałoby się, że lista pozycji jest istotnym materiałem tworzenia narracji – dowodem liczne listy obiektów, działań, fantazji i obsesji starannie zestawione w niezwyklej „bazie danych” o bazach danych – książce *Szaleństwo katalogowania* Umberta Eco. Byłby to dowód na istnienie baz danych od starożytności – w literaturze, sztukach plastycznych, spisach z natury. Listy tworzone od zawsze, ponieważ wydawały się one lekarstwem na chaos otaczającego nas świata. Eco pisze: „Obawa, że nie da się wypowiedzieć wszystkiego, ogarnia człowieka nie tylko w obliczu nieskończoności nazw, ale i bezkresu rzeczy”<sup>10</sup>. Tak samo tworzymy bazy danych, bo dręczy nas lęk przed rozpadem i nieuniknionym końcem. Wiedząc, że materialność ulega rozkładowi, chwytamy się sposobów jej zastąpienia.

Baza danych staje się zatem fascynująca wtedy, kiedy zapytamy nie o to, jak wygląda jej struktura czy sposób organizacji, lecz dlaczego się ją tworzy i dlaczego nigdy nie może być skończona. W perspektywie proponowanej przez semiologa zbieranie, katalogowanie, tworzenie zespołów informacji jest bowiem działaniem specyficznie ludzkim. Także w *Systemie kolekcjonowania* Jeana Baudrillarda proces pozyskiwania danych (tutaj przejmowania obiektów do kolekcji) to wcale nie chłodna, matematyczna operacja, lecz pełna emocji praca zaspokajania pożądań. Kolekcja staje się wyrazem obse-

<sup>9</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 356.

<sup>10</sup> U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009, s. 67.

sji, realizacją pragnień i fetyszem<sup>11</sup>. Być może to właśnie z powodu emocji ludzi, którzy i archiwami władają, i bazy danych konstruują, marzenia o idealnej bazie pozostają niezrealizowane – za dużo w niej przepisów, ograniczeń, sprzecznych poleceń. Pojawiają się pytania o dostęp i próby dostępu blokowania. Kto jest uprawniony? I na jakich prawach? Bazy danych są obszarem walki o władzę, która nie należy jednak do ich struktury, lecz jest konsekwencją towarzyszącą im narracji.

## 2. KWESTIA PRZENIESIENIA DANYCH NA PRAKTYKĘ PAMIĘCI

Zacznijmy ten fragment opracowania od przywołania podstawowych rozważań nad kwestią gromadzenia danych i inicjowania procesu pamiętania. W klasycznym już, lecz nadal fascynującym eseju z 1991 roku zatytułowanym *Logos i Techne lub Telegrafia* Jean-François Lyotard zastanawiał się nad różnicami i podobieństwami zachodzącymi między sposobami przechowywania i operowania danymi przez umysł ludzki i maszyny. Przyjmował on, że z zapisanymi danymi pamięć postępuje na trzy sposoby: wyboru (*frayage*), skanowania i przechodzenia, co odpowiada formom operacji czasowej: nawykowi, przypominaniu (*ré-mémoration*), oraz *anamnesis*<sup>12</sup>. Sposób pierwszy polega na wyszukiwaniu danych według zadanego wzoru, drugi na działaniu kombinatoryjnym, zaś trzeci wymaga tworzenia związków między informacjami bez określonego wzoru. O ile dwie pierwsze operacje maszynom pamięci i ludziom są wspólne, to trzecia charakteryzuje wyłącznie umysł ludzki.

Mózg komputera „nie przypomni sobie” danych spontanicznie, jeśli wcześniej nie podamy mu ścieżki dostępu lub „nie zadamy” mu zadania wyszukiwania. Ta różnica wyznacza także możliwości wykorzystania bazy danych do skonstruowania narracji. Baza danych jest bowiem synchroniczna – wszystkie zabrane dane funkcjonują jednocześnie i są równie dostępne, nawet jeśli zasymulujemy istnienie jakiejś linii czasowej. Dopiero przetwarzanie danych jest operacją czasową. Bazy danych udają, że nie ma czasu, że są wszechpojemnym i uniwersalnym zbiorem. Tymczasem zasadniczą cechą ludzkiego trwania jest czas. Chodzi więc o przekształcenie diachroniczne – operację na żywym czasie.

Zjawisko przetwarzania danych jest znakomicie znane badaczom pamięci społecznej. Aleida Assmann pisze o pamięci magazynującej i funkcjo-

<sup>11</sup> J. Baudrillard, *The System of Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, eds J. Elsner, R. Cardinal, London 1997.

<sup>12</sup> J.-F. Lyotard, *Logos and Techne or Telegraphy*, [w:] idem, *The Inhuman. Reflections on Time*, Cambridge 1991, s. 48.

nalnej, przypominając dwa terminy odnoszące się do pamięci używane w świecie starożytnym. Pierwszy z nich, *ars*, oznaczał sztukę mnemotechniki – gromadzenia i wydobywania jak największej ilości danych. Jak pisze Assmann, jej celem był „niezawodny zapis i wierne odtworzenie zdeponowanych treści. Wymiar czasowy został z tej mnemotechniki całkowicie wyekstrahowany, czas nie wpływa nawet na ustrukturyzowanie samego procesu, który wydaje się przeto operacją wyłącznie przestrzenną”<sup>13</sup>. Drugi termin, *vis*, odnosił się do pamięci żywej, doświadczanej w życiu. Tej pamięci „nie należy postrzegać – zauważa niemiecka badaczka – jako pojemnika ochronnego, lecz jako immanentną siłę, jako rządzącą się własnymi prawami energii”<sup>14</sup>. To zatem siła angażująca nie tylko sprawny umysł, lecz także wyobraźnię. *Ars* jest operacją świadomego umysłu, *vis* – ciała i z pamięcią ciała jest zespolona. Czy to przypadek, że koncepcje pamięci zostają rozwinięte szczególnie w dobie rozwoju technologii cyfrowych? Pamięci naszych komputerów stanowią tryumf mnemotechniki, jednak nie są zdolne do pamiętania w sensie ludzkim, takim, o jakim piszą: Lyotard, wskazując na ważność anamnezy, czy Assmann, pisząc o pamięci funkcjonalnej. Te bowiem tryby pamięci wymagają nie tylko zapisu – gromadzenia danych, lecz połączenia sił pamiętania z zapominaniem (ważność tej relacji będą podkreślali także Paul Ricoeur czy Marc Augé). To zatem przejście od relacji przestrzennej do czasowej – od bazy danych do narracji.

Przejdźmy jednak od tych filozoficznych rozważań do kwestii praktycznych – do wizualnych baz danych. Podstawowym zadaniem, które należy rozwiązać, rozważając ich kwestię, to opracowanie takiej struktury, by można było korzystać z jej zawartości. To wydaje się oczywiste, czyż nie? Jednak większość dawnych archiwów i dzisiejszych baz oskarżana jest o niefunkcjonalność. Problem narasta w przypadku baz wizualnych. Generalnie fotograficzne obrazy i ich komunikat kulturowy nie poddają się manipulacji w ramach algebry Boole’a z zasadami koniunkcji, alternatywy i negacji. Muszą zostać uprzednio zakwalifikowane do określonej kategorii, zanim staną się przedmiotem operacji logicznej. Kwalifikacji dokonuje zaś człowiek, którego umysł jest mieszaniną magazynującej i funkcjonalnej pamięci. Problem ujawnia się chociażby w dyskusjach toczonych wokół tworzenia fotograficznych baz danych, kiedy uwagę korespondujących osób zajmuje pytanie, czy fotografię można przypisać do jednego niż więcej wydarzeń. Każde bowiem przypisanie, każda próba kwalifikacji obrazu do jakiejś kategorii, będąca wyrazem tendencji magazynowania, to bolesna

<sup>13</sup> A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 117.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 120.



eliminacji charakterystycznego dla fotograficznego obrazu konotacyjnego charakteru obrazu. Fotografia, jak się okazuje, przejawia zarówno przynależność do żywiołu *vis*, jak i *ars*. Jak opracować system skojarzeń wizualnych? Wielki projekt *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga miał na to pytanie odpowiedzieć, jednak także on pozostał nieukończony. Co więcej, jak wiemy z praktyki surrealistów, najbardziej absurdalne zestawienia obrazów potrafią tworzyć całości znaczące.

Dlatego w mojej opinii fotografia jako baza danych (jeśli chcemy ją analizować z perspektywy recepcji) jest zwodnicza. Nie możemy bowiem, patrząc na kolejne kadry, uciec od dodawania do niej tego, co znajduje się pomiędzy kadrami, a czego nie widać. Jesteśmy na narracyjną moc fotografii, wynikającą z gromadzonego w bazach materiału, skazani. Nie chcę tu rozwijać całej skomplikowanej koncepcji narracyjności obrazu fotograficznego i przywołam jeden tylko, prosty przykład rodzinnego archiwum zawierającego fotografie z przeszłości. Wyobraźmy sobie zbiór obrazów z różnego czasu, obrazów rozrzuconych w pudłach bez koniecznego opisu. Oto potencjalny użytkownik tego zbioru musi dokonać próby jakiegokolwiek jego uporządkowania. Czy może uczynić inaczej, niż wybierając określoną narrację – chronologiczną lub biograficzną? Więcej możliwości archiwista/archiwistka będzie miał/miała, jeśli przetworzy swoje archiwum w bazę cyfrową. Wówczas początkiem każdej z narracji będzie polecenie filtrowania treści, w wyniku czego otrzymamy przykładowo: fotografie z wakacji, portrety Zosi, zdjęcia wspólne, zdjęcia z widokiem nieba itd. Samo polecenie nie zbuduje narracji, wydobędzie tylko materiał do interpretacji. Co jednak z pozostałym materiałem? Z kolejnymi pudłami fotografii niezeskanowanych? Z cyfrowymi plikami zalegającymi na kartach pamięci i nigdy nieoglądany z braku czasu? To, czego w narracji nie uwzględnimy, pozostanie – jak nazywa to Assmann za Krzysztofem Pomianem – odpadem, potencjalną możliwością kolejnych narracji. Autorka pisze: „odpady są dla archiwum strukturalnie tak samo ważne jak zapominanie dla pamiętania. Uświadamiają to *ex negativo* owe artystyczne instalacje i fantastyczne opowieści, które w myślach eksperymentują z całkowitą archiwizacją odpadów”<sup>15</sup>. Skoro tak, to zajmijmy się pracami artystów.

### 3. SZTUKA ARCHIWÓW/BAZ DANYCH

Przywoływałam na wstępie instalację Akrama Zaatariego, prezentowaną na wystawie „Seeing is believing” w barlińskiej galerii Kunst-Werke w listopadzie 2011 roku. Ten fotograf, twórca instalacji wideo, inicjator

<sup>15</sup> Ibidem, s. 116.



Akram Zaatari, „Twenty-eight nights and a poem”, instalacja w Kunst-Werke, Berlin 2011, fot. M. Michałowska

„Arab Image Foundation” gromadzącej opowieści i dokumenty mieszkańców Bliskiego Wschodu, tematem archiwum zajmuje się od dawna. Czym jest „Twenty-eight nights and a poem” (2011)? To niewątpliwie rodzaj archiwum, chociaż sam autor nazywa je raczej kolekcją, podkreślając w ten sposób, że tworzone jest według kryteriów prywatnych preferencji artysty. Spójrzmy jednak na poszczególne składniki dzieła. Najpierw przedmioty: szafka kartoteczna z dwudziestoma ośmioma szufladami na zdjęcia, projektor filmowy Super-8, projektor wideo, trzy ekrany LCD, dwa monitory wideo. Jak dotąd pisałam tylko o technologii wystawy. Co zaś było prezentowane? Osiem filmów, z czego filmy wideo pokazywały ludzi opowiadających o swoich bliskich, na ekranikach LCD widzieliśmy urządzenia do rejestracji obrazu, a w kartotece – 28 zdjęć portretowych. Sensu pracy nie opisuje wymienienie pokazanych obiektów, bowiem w istocie, żeby zrekonstruować jej znaczenie, trzeba przejść, by tak powiedzieć, „z trybu bazy danych” „w tryb narracji”. Każdy z pokazanych obrazów przywołuje inną zawartość – wspomnienia osób przedstawione na filmach lub portrety fotograficzne. Pozornie uporządkowany materiał tworzy opowieść o innym świecie w innym czasie. By jednak do niego się zbliżyć, trzeba wyobraźni, czyli siły pozwalającej przekroczyć strukturalne ramy zbioru.



Akram Zaatari, „Twenty-eight nights and a poem”, instalacja w Kunst-Werke, Berlin 2011, fot. M. Michałowska

Elementami znaczącymi pracy Zaaariego są wykorzystywane przez niego przedmioty i sugerowana nimi forma archiwum. Jest tak dlatego, że archiwum wymaga od swoich użytkowników specyficznego zachowania. Nie jest to tylko aktywność nastawiona na oglądanie dzieła, ale raczej czynności związane z jego „studiowaniem”. W archiwum szuka się obiektów, wyjmuje szuflady, przegląda książki. Każde zachowanie związane jest z aktywnością ciała. Archiwum zatem się doświadcza. Jednak samo rozmieszczenie obiektów w archiwum ma wiele wspólnego z przywoływanym już mnemotechnicznym opanowaniem przestrzeni. Bowiem to w mnemotechnice należało pojęcia połączyć z przedmiotami. Czy nie tak poruszamy się po własnej bibliotece, szukając książki, bo pamiętamy, gdzie leżała? Jednak to nie tylko system zapamiętywania obiektów, ważniejsze, że obrazy: fotografie i filmy, przypominają nam o życiu innych. Nawet jeśli ich nie znaleźliśmy.

Na konferencji „Archiwum jako projekt” organizowanej przez Fundację „Archeologia fotografii” w Warszawie Zaatari, mówiąc o swoich pracach, wspominał, że początkowo interesowały go całe korpusy fotografii, jednak stopniowo jego uwaga przesuwiała się ze zdjęć w stronę pytań, jak zdjęcia zrobiono, które odrzucano, a które uznawano za udane. Równie ważna

okazywała się kwestia przechowywania obiektów<sup>16</sup>. Interesowało więc artystę archiwum jako całość, a nie zbiór obrazów pozbawionych swego materialnego nośnika. W jego opinii to bowiem te przedmioty są nośnikami opowieści. Zaatari pisze:

„Z początku fotografia wydaje się niema, ale potem okazuje się przepelniona narracjami, opowieściami. [...] Kiedy zanurzasz się w archiwum, niczym archeolog szukający obrazów w konkretnym miejscu, twoje pierwsze spotkanie będzie wyglądało właśnie w ten sposób. Następnie, gdy przetworzysz to, co widzisz, będziesz w stanie cieszyć się widokiem przypadkowej fotografii wyjętej z takiego zbioru. Właśnie ta podróż – między obrazem czy spotkaniem «nudnym» i nieczytelnym a obrazem świetlistym, przepelnionym historiami – stanowi sedno mojej twórczości”<sup>17</sup>.

Ta staranna analiza całości archiwum nie zatrzymuje się w momencie odkrycia narratywnej mocy zbiorów i prowadzi dalej – w stronę pytań o fotografię jako nośniki ideologii i praktyki fotografowania. Dlatego tak istotną rolę pełnią w opisywanej wcześniej instalacji urządzenia służące do przechowywania i wyświetlania obrazów, ponieważ przybliżają nas do oryginalnego materiału, który – zanim stanie się, jak chce Zaatari, „świetlisty” – musi odzyskać swój pierwotny splendor. Archiwum Zaatariego ma jednak nie tylko wymiar magicznego niemal „spotkania”, to także jak najbardziej krytyczna i staranna analiza współczesności, badająca granice możliwości pokazywania i wypowiadania kulturowych znaczeń.

Gdybyśmy mieli spojrzeć na „Twenty-eight nights...” z perspektywy Assmann, okazałoby się, że praca należy do obszaru pamięci funkcjonalnej, która to pamięć „wyznacza produktywną, bo ruchomą granicę między elementami wybranymi, zinterpretowanymi i przyswojonymi, krótko mówiąc: skojarzonymi w konfiguracji narracyjnej (*story*) z jednej strony a amorficzną masą niepowiązanych elementów z drugiej”<sup>18</sup>. Archiwum jest uporządkowane i zinterpretowane przez jego twórcę. Jak jednak zmieni się znaczenie fotografii, jeśli pozbawimy je materialnego wymiaru?

Sprawdzimy to na innym przykładzie, pracy innego rodzaju i na inny temat. W kontekście prezentowanych tu rozważań najistotniejsze będzie jednak, że jest to praca realizowana z wykorzystaniem amorficznej masy obrazów z sieci. Pracę „Real Photo” (2007-2008) Mikołaj Długosz zbudował ze zdjęć znalezionych na portalach aukcyjnych. Użył nie tyle archiwum, ile pewnej specyficznej bazy danych o przedmiotach krążących w sieci. Interesowało go jednak nie to, co ludzie sprzedają, lecz jak prezentują sprzeda-

<sup>16</sup> A. Zaatari, *Znoszenie granic narodowych: dokument fotograficzny jako narzędzie*, [w:] *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011, s. 245.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> A. Assmann, op. cit., s. 130.

wane przedmioty i jednocześnie siebie. Praca wyraża więc zainteresowanie podobne do tego, które było udziałem Zaakariiego – jak ludzie używają zdjęć. Jednak w sieci funkcjonują tylko obrazy pozbawione swojego materialnego nośnika. Z jednej strony ta cyfrowa baza danych wydaje się zatem uboższa, z drugiej – dzięki zogniskowaniu uwagi oglądającego wyłącznie na obrazie – każę nam staranniej jeszcze rozpoznawać wszystko to, co w samych zdjęciach jest niewidoczne. Co jednak z brakiem przedmiotu? Z nieobecnością fascynującej architektury archiwum? Ona istnieje. Tyle że nie jest już materialna.

Mimo przejścia w inny wymiar obrazu nie zmienia się relacja między zbiorem a narracją. Także przecież Długosz posługuje się pamięcią funkcjonalną. Wyjmuje z magazynu sieciowego obrazy i poddaje je przetworzeniu (choć w istocie pokazuje je takimi, jakimi były w sieci). To przekształcenie polega na zmianie celu użycia zdjęcia z czysto instrumentalnego (np. fotografuję się w sukni ślubnej, żeby pokazać, jak ona wygląda na osobie) na analizę ludzkich zachowań wokół fotograficznego medium (dlaczego ludzie prezentują sprzedawane przedmioty w określony sposób). Prosta baza danych zaczyna być podstawą do rozważań nad przyczynami używania fotografii. W tych zdjęciach ujawnia się zarówno ludzka naiwność, bezbronność, jak i pewność siebie oraz buta. Także tutaj baza danych zmieniona została w narrację o ludziach i kulturze, w jakiej żyją. By tego dokonać, musiał jednak Długosz wydobyć obrazy z bazy i je pokazać.

Dochodzimy tutaj do kolejnego elementu charakterystycznego i dla archiwów, i dla baz danych – muszą być używane i pokazywane. Co z tego, że istnieje zbiór, jeśli jest niedostępny? Jeśli nie można wprowadzić jego elementów do pamięci funkcjonalnej? Przywoływany wcześniej Siegfried Zielinski, zastanawiając się nad relacją procesów artystycznych i medialnych, porównywał miejsca, w których tworzy się dzieła artystyczne, do laboratoriów alchemicznych<sup>19</sup>. Także tam dokonywało się dzieło rozkładania czynników oraz ich ponowne składanie. Podobnie używamy wizualnych baz danych – najpierw je tworzymy, umieszczając w nich obrazy. Pamiętamy jednak, że już na tym etapie dokonujemy segregacji materiału. Wybieramy obiekty określonej klasy i katalogujemy. Czy nie jest to już moment pierwszej selekcji, dopasowywania obrazów do narracji? Następnie je przeszukujemy i wydobywamy to, co będzie dla nas ważne w danym momencie.

Rozpoczyłam swoje rozważania od przedstawienia koncepcji, zgodnie z którą fotografia ujmowana jest jako informacja o promieniowaniu. Rzecz jednak w tym, że owa informacja stanowi podstawę wyobrazonego

<sup>19</sup> S. Zielinski, op. cit., s. 367.

przez człowieka modelu rzeczywistości. Fotografia jest informacją, to nie ulega wątpliwości, później jednak jej fizyczny kod jest dekodowany. Informacja o widmie świetlnym zmienia się w naszym umyśle w opowieść o kolorach. „Patrząc na zapis, jakby przyoblekamy go w ciało – pisze Wojnecki. – Całe bogactwo fotografii poza informacją o trzech cechach metrycznych rzeczywistości jest więc pochodną umysłu. Bez niego fotografia jest bezsensownym zapisem plątaniny linii i plam”<sup>20</sup>. Tak samo moglibyśmy powiedzieć o bazach danych niepoddanych procesowi interpretacji. Tworzenie archiwów, porządkowanie informacji w bazach danych można uznać za jedną z wartości kultury, w której żyjemy, lecz równie typowe jest wykorzystywanie danych dla tworzenia narracji.

#### BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Baudrillard J., *The System of Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, eds J. Elsner, R. Cardinal, London 1997.
- Calvino I., *Zamek krzyżujących się losów*, Warszawa 2000.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009.
- Lovink G., *Archive Rumbblings*, Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst, 2002, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html> [dostęp: 15.08.2011].
- Lyotard J.-F., *The Inhuman. Reflections on Time*, Cambridge 1991.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.
- Sekula A., *The Body and the Archive*, „October” 1986, vol. 39.
- Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, red. E. Sobol, Warszawa 1997.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009.
- Tagg J., *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Hampshire-New York 1988.
- Wojnecki S., *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, [w:] idem, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*, Poznań 2007.
- Zaatari A., *Znoszenie granic narodowych: dokument fotograficzny jako narzędzie*, [w:] *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011.
- Zielinski S., *Archeologia mediów*, Warszawa 2010.

<sup>20</sup> S. Wojnecki, op. cit., s. 229.