

Alicja Kuczyńska

Władza przedstawiania: między przymusem a bezsilnością

Sztuka i Filozofia 29, 62-73

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Kuczyńska

WŁADZA PRZEDSTAWIANIA: MIĘDZY PRZYMUSEM A BEZSILNOŚCIĄ

Statyczne obrazy umarły.
Myron Krueger

Wyraźnie narastające w naszej kulturze zainteresowanie procesami wizualizacji¹ wytwarza równoległe swoje drugie, przeciwstawne oblicze, a mianowicie – tendencję do negacji czy oporu wobec własnej dotychczasowej tożsamości kulturowej, ukonstytuowanej – w znacznym stopniu – przez ikonizację, bezpośredni ogląd, materialność oraz postać fizyczną. Jakkolwiek figura „znikający obraz” na pierwszy rzut oka wydaje się stanowić paradoksalne *novum* pojawiające się przede wszystkim współcześnie, choćby jako produkt medialnej „estetyki znikania” (według P. Virilio²) czy jako efekt upadku teorii reprezentacji³, to jednak można odnotować wcześniejsze, nieco zbliżone ontycznie, precedensy takiego pojmowania obrazu. Jak wiadomo, pewne pierwotne jego postacie wręcz czerpały swoją rację bytu i siłę z kierowanej wprost do odbiorcy sugestii o zakodowanej w *nim* nadzwyczajnej, niematerialnej, tajemniczej, pozostającej *poza nim* mocy, która z istoty swej nie poddaje się dyskursywnemu poznaniu.

Historia obrazu w różnorodny⁴ sposób obficie poświadcza procesy wspomagania i zastępowania reprezentacji rzeczywistości jej iluzją, meta-

¹ G. Boehm, historyk sztuki, znany m.in. badaczom renesansu z prac: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* (1985) czy *Zu einer Hermeneutik des Bilde* (1985). Bywa wiązany z formułą „zwrotu ikonicznego” (G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, kolejne, ostatnie wydanie 2006). Termin „zwrot ikoniczny” (*ikonische Wende, iconic turn*) obrósł już w bogatą literaturę niemiecką i anglojęzyczną – zob. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993; W.J.T. Mitchell, „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” (w:) N. Mirzoeff, *Visual Culture*, wyd. II. London–New York 2002; idem, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of California Press, Chicago 1995.

² P. Virilio, „Ślepe pole sztuki”, *Magazyn Sztuki* 1997, nr 15.

³ J. Baudrillard, *Rozmowy. Przed końcem*, rozmawia Philippe Petit, przekł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 120.

⁴ Np. w nowej interpretacji malarstwa wczesnorenansowego G. Didi-Huberman wskazuje na dzieła Fra Angelica i na jego dążenie do skierowania uwagi widza przede wszystkim na niewidzialne, a nie do oddania podobieństwa do rzeczywistości (*representing the unrepresentable*) – G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, przekł. J.M.

forą, symboliką itp. Wiąż obu wersji – bytu w *obrazie* (a więc zakodowanego w nim) i bytu *poza nim* (kodującego) – utrzymywała się długo, oscylując pomiędzy trwałością a zmiennością. Co więcej – jak pisze Gadamer – „obraz magiczny, oparty na tożsamości i nieodróżnianiu obrazu i tego, co obrazowane, występuje tylko na początku dziejów obrazu, należąc niejako do jego prehistorii, nie oznacza, że coraz bardziej różnicująca się świadomość obrazu, która się w rosnącym stopniu oddala od magicznej tożsamości, może się kiedyś od niej zupełnie oddzielić. Raczej nierozróżnianie pozostaje istotowym rysem wszelkiego doświadczenia obrazu”⁵.

Równocześnie należy zauważyć, że okresowe podważanie magicznej jedności obrazu i tego, co zostaje zobrazowane, weszło na trwałe do zestawu środków stymulujących doskonalenie poznania otaczającego świata. Proces ten ujawniłby się w pełni wówczas, gdyby, jak pisze Didi-Huberman, „pokusić się o historię obrazów, która wyszłaby poza ścisłe ramy historii sztuki odziedziczonej po Vasarim”. „Wtedy – dodaje – należałoby zmierzyć się z wizualnością obrazów – zgodnie z ruchem fenomenologii – ryzykując zawieszenie na chwilę dokładności ich widzialności, której wymaga na początku wszelkie podejście ikonologiczne. Obrazów, o których mówiliśmy, nie sposób zanalizować tylko poprzez ich opis, poprzez procedury, które wprowadzają w dzieło, aby dotknąć obszaru sztuki «w humanistycznym i akademickim znaczeniu»”⁶.

Właśnie w podobnym kierunku zmierzały takie interpretacje, jak tendencja do postrzegania „utruty obrazu”, konceptualizacja „zabijania obrazu”⁷ czy wreszcie wyraźne ignorowanie, a nawet lekceważenie jednoznacznie czytelnych odniesień do rzeczywistości na rzecz autoreferencyjności tego, co prezentuje w przekazie sam twórca. Nie oznacza to jednak, że w pewnych okresach obraz całkowicie ustępował miejsca innym, nowym formom przekazu kulturowego. Dotychczasowe porównania figur „utruty” czy „zabijania” obrazu do kategorii „znikającego obrazu” nie sięgają bowiem w głąb zjawiska: odzwierciedlają jedynie podobieństwa zewnętrzne. Ich właściwy sens pozostaje zarówno zakresowo, jak i treściowo zdecydowanie powierzchowny.

Todd, University of Chicago Press, Chicago 1995, s. 290. Późniejsze malarstwo również bywa interpretowane z tego punktu widzenia, np. dzieła C. Moneta: „Malarstwo to ma za cel zatarcie granicy między światłem a materią, służy jej spirytualizacji – potęgując malarскими środkami ukryty dla niewtajemniczonego oka wymiar rzeczywistości” – A. Baranowa, „Mistyryzm Moneta”, *Znak* 1993, nr 3, s. 57.

⁵ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 152.

⁶ G. Didi-Huberman, „Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonogo Boga”, przekł. M. Loba, *Artium Quaestiones*, Poznań 2000, s. 275–276.

⁷ „Należało zabić obraz, aby zachować autoreferencyjny koncept Sztuki”, ibidem, s. 294.

„FALUJĄCA NATURA” OBRAZU

Próba, choćby wstępna, odpowiedzi na pytanie, co współcześnie pozostaje z rozróżnienia między tradycyjnie rozumianym obrazem a jego współczesną postacią wyobrażeniową, pozwoli przyrzeć się bliżej zmianom dokonującym się w określeniu samego obrazu, a co za tym idzie – w jego statusie. Belting, współtworząc istotny etap w rozwoju antropologii wizualnej, nadał wyraźną formę pogładowi, że „obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne”⁸, i jednocześnie znacznie poszerzył pole do namysłu nad zmianami w zakresie ontologii obrazu.

Całkowity zmierzch naśladowczego paradygmatu obrazowania i jednocześnie lekceważenie cech fizycznych przedmiotu doprowadziły do wyjścia poza ramy percepcji odwołującej się głównie do bezpośredniego oglądu. Aby podkreślić owo *novum*, spójrzmy na *imago* już nie tylko jako na ukształtowaną w pełni całość. Kategoria całości rozumianej jako wartość została – jak wiadomo – zdyskwalifikowana jeszcze przez sztukę modernistyczną, której istotą stała się „dekonstrukcja jej tradycyjnych pojęć. Co niegdyś składało się na całość obrazu, zostało teraz przetworzone i ukazane w swej cząstkowości i specyfice”⁹.

Proces przechodzenia obrazu od wyobrażeń pierwotnych do jego finalnej wersji rozpoczyna się i trwa w nierozpoznanym dotąd dostatecznie okresie wstępnym. W tej fazie swego bytowania obraz (szczególnie gdy mowa o obrazie w wersji artystycznej) istnieje w postaci niepełnej, niegotowej do autoprezentacji, tym niemniej jednak w sposób niejawnny prowokuje do generowania kolejnych faz swego zaistnienia. Stan ten, który jedynie poprzedza, niejasno zapowiada to, co w efekcie końcowym ma w nim zostać ukształtowane jako najważniejsze, można określić jako „pre-obraz”. Faza ta nie poddaje się ocenom zewnętrznym, stanowi wyłączną własność twórcy, który niejednokrotnie stroni od obcego spojrzenia, jeśli wręcz przed nim nie ucieka, przejawia skłonność do ukrywania i niechętnie ujawnia etapy twórczej pracy, zmierzającej w kierunku ukształtowania formy sugerującej wyraziste sensy. Jest jedynie wyobrażeniem, antycypacją czegoś, co ma się dopiero uobecnąć¹⁰.

⁸ H. Belting, „Obraz i jego media. Próba antropologiczna”, przekł. M. Bryl, *Artium Quaestiones* 2000, nr XI; H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Munich 2001.

⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 267.

¹⁰ „Coś uobecnia się. Pozostaje w sobie i w ten sposób przedstawia się. Jest” – M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, przekł. R. Marszałek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 60.

Parafrazując znaną myśl P. Virilio – „nic się nie wydarza, wszystko się dzieje”¹¹ – można przyjąć, że obecnie, gdy mówimy „obraz”, w istocie mamy na myśli zdarzenie, byt *in statu nascendi*, jeszcze nieutralny, coś, co trwa w czasie w sposób dynamiczny, w stanie pośpiesznego kształtowania się, w jakiejś ciągłej fazie wstępnej *przed-obrazu*, który dopiero my sami możemy powołać do życia jako obraz. Tak więc „obraz konsumuje wydarzenie w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji. Oczywiście nadaje wydarzeniu nieznaną dotychczas moc oddziaływania, ale jako wydarzeniu obrazowi”¹².

Idąc tym tropem myślowym, można potraktować obraz jako jedną z faz skomplikowanego procesu, który przebiega od momentu jego zapowiedzi i narodzin aż do uzyskania jednej z możliwych konkretyzacji. Ruchliwość i zmienność procesu połączona z roszczeniem do akcesu w „czas nadrzeczywisty” (termin P. Virilio) sprawiają, że nieprzypadkowo napotykamy trudności w próbach ustalenia czy choćby wstępnego zestawienia cech niezbędnych, aby określić obraz w odróżnieniu od pokrewnych form przekazu. Zaczyna mu bowiem przysługiwać forma bytu rozumianego nie tylko jako ukształtowany w pełni wytwór, ale jako nowa, szczególna forma istnienia – jako mobilny proces rozwijający się w zaproponowanej przez artystę czasoprzestrzeni.

Niepokoje i wątpliwości pojawiające się w interpretacjach przekształceń obrazu obejmują przede wszystkim stabilność związanego z nim materialnie uchwytne bytu. Jego dewaloryzacja jako jednoznacznie czytelnego wytworu¹³ nadwątlą materię obrazu i narusza jego przedmiotową postać na rzecz dynamik i napięć konstytuujących nowy, ulokowany w sferze wyobraźniowej status *imago*. Wyobraźnia staje się polem, które można określić – przywołując myśl Bachelarda – jako otwierające i uzyskujące nowe sposoby widzenia¹⁴.

UKRYTY WYMIAR

Pewną dwuznaczność tego sposobu istnienia wzmaga – wspomniana wyżej – oczywistość faktu, że obecnie coraz częściej obraz ujawnia się nie w gotowej, w miarę jednoznacznie percypowanej postaci, lecz bywa

¹¹ P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 21.

¹² J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przekł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 31–32.

¹³ Używam określenia „przemiana” w rozumieniu Gadamera – por. H.G. Gadamer, op. cit., s. 129.

¹⁴ Rolę wyobraźni podkreśla Bachelard m.in. w tekście *Poetyka marzenia*.

– przez ujawnione lub sugerowane dane zmysłowe – jedynie generowany (np. konceptualizm, instalacja czy happening). Pewnym postaciom obrazu przysługuje dość paradoksalna w tym kontekście dodatkowa właściwość. Jest nią możliwość istnienia w formie ukrytej, utajonej.

Istotna faza ożywania obrazu, wiążąca się z ujawnieniem konkretnych, zmysłowo uchwytnych elementów, występuje wówczas, gdy obraz wizualizuje się, gdy zaczyna dysponować komponentami składającymi się na określony porządek, każdorazowo ustalany na różnych wybranych zasadach, w których względy artystyczne mogą niejednokrotnie stanowić jedynie skromną część. Obraz od pewnego momentu, podobnie jak inny byt, „musi się (...) przed-stawiać, prezentować, to znaczy być obrazem”¹⁵. Aby wywołać to wrażenie, kompensuje utraconą materialność zespołami mobilnych środków, które ją pozorują. Stają się one szczególnie efektywne, gdy odwołują się do napięć *widzialnego* i *niewidzialnego*. Właściwość ta obejmuje wszystkie fazy procesu powstawania obrazu, a szczególnie początek narodzin i dalsze etapy kształtowania się idei obrazu. Relacje zachodzące między nimi cechuje ustawiczna zmienność. Oddzielające je niegdyś ostre granice ulegają niestannemu, stopniowemu zacieraniu, co potwierdza sztuka ostatnich lat.

Jest swego rodzaju paradoksem, że po okresach ewidentnej dominacji wrokokocentryzmu doszło do sytuacji, w której cecha naoczności przestaje być wyłącznym, niezbywalnym atrybutem obrazu. „«Okocentryzm» siłą rzeczy zostaje podważony, a ikonolatryczne zachwyty nad dominacją obrazu w kulturze współczesnej tracą w pewnym sensie swój punkt oparcia”¹⁶. Pozycja naoczności rozumianej w sensie dosłownym uległa zdecydowanemu przewartościowaniu. Co więcej, w pewnych sytuacjach atutem obrazu staje się przeciwieństwo naoczności. Jak bowiem trafnie zauważył Deleuze: „Gdyby widzialności ze swej strony nie były nigdy ukryte, nie byłyby ani od razu zobaczone, ani widoczne”¹⁷.

Istnienie obrazu nie tylko nie zamyka się w percepcji zmysłowej poznawalnej bezpośrednio, poza tym zaś utraciło przysługującą mu stabilność tak przydatną dla funkcjonowania w społecznym obiegu. Przysługuje mu ponadto nowa forma bytu: a więc przede wszystkim byt w postaci ukrytej, *utajonej*. Dotarcie do niej wymaga pracy, która bywa czasem określana jako rodzaj pewnego przymusu „otwierania” obrazu. „Obrazować mimo wszystko, zatem zmuszać, zatem rozdierać. A w tym przymuszającym

¹⁵ M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przekł. K. Wolicki (w:) idem, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 78–79.

¹⁶ P. Zawojski, „O sztuce interaktywnej”, *Opcje* 1999, nr 2.

¹⁷ G. Deleuze, *Foucault*, przekł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław, 2004, s. 86.

ruchu *rozdarcie otwiera figurę* na wszystkie sensy, które może obrać cza-sownik «otwierać»¹⁸.

„TRZECIA FORMA PONOWNEGO POZNANIA”

W rywalizacji czy raczej w napięciach wytwarzających się między naocznością a wyobrażeniem, między *widzieć* a *wiedzieć*, żywiłowo wygrywa wyobrażenie oraz jego postacie pochodne. Wśród nich – idąc za myślą Gadamera – na szczególną uwagę zasługuje „trzecia forma ponownego poznania”. Autor uważa, że nie należy jej nazywać „spełnieniem” (*Erfüllen*), jak w przypadku znaków, ani „wypełnieniem” (*Ausfüllen*), jak w przypadku schematu, lecz „napelnieniem” (*Auffüllen*). Aby bliżej określić termin „napelnienie”, Gadamer odwołuje się przede wszystkim do dzieł literackich i muzycznych. „Napelnienie oznacza tu, iż czytelnik (albo słuchacz) wykroczył jeszcze poza to, co jakby uchwytne jest i wychodzi na jaw w ramach tworu językowego, i to wykroczył niejako w kierunku tego, co chce powiedzieć ponad sobą”¹⁹.

Wprawdzie podstawę argumentacji Gadamera stanowi sztuka słowa i dźwięku, jednak wyróżnione przez niego „szczególne znaczenie” ponownego poznania można z powodzeniem odnieść również do dzieł komunikujących przy użyciu wizualnych środków wyrazu. Analogiczne zacieranie relacji podmiotowo-przedmiotowej daje się bowiem zauważyć w sposób oczywisty w nowym malarstwie, które wyznaczanie granic między propozycją twórcy a odpowiedzią odbiorcy pozostawia w coraz większym stopniu w gestii tego ostatniego. Percepcja wizualna, widzenie, postrzeganie – staje się kategorią coraz bardziej pojemną, nasycaną nieustannie przez powiększający się zakres tego, co się nie tylko widzi, lecz również wie i odczuwa. Negacja przeciwieństwa myśli i zmysłu wzroku nie jest nowa, ma swoją tradycję. Przypomniat ją Welsch, celnie akcentując Kantowską myśl wiązania postrzeżenia z kategoriami rozumu²⁰. W nieco odmiennym kontekście interpretację spojrzenia, jego złożoną, dwoistą postać, podkreślają inne koncepcje procesu postrzegania, jak chociażby model Lacanowski: otóż patrzący nie tylko patrzy, ale równocześnie jest oglądany²¹ przez obraz. Tak więc w relacji obraz–widz załamuje się długotrwałe pragnienie

¹⁸ G. Didi-Huberman, op. cit., s. 241.

¹⁹ H.G. Gadamer, „Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki”, przekł. A. Przyłęski (w:) idem, *Dziedzictwo Europy*, Aletheia, Spacja, Warszawa 1992, s. 53.

²⁰ W. Welsch, op. cit., s. 399–401.

²¹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, przekł. A. Sheridan, Norton, New York 1978.

wszelkiej władzy: „widzieć, nie będąc widzianym”. Malowidła obserwują nas i uważnie wypatrują choćby najmniejszej szczeliny w naszej wyobraźni, aby ją natychmiast zapełnić sygnałami swojej obecności.

RUCH I CZAS NADRZECZYWISTY

Za jedyną przestrzeń ruchu utożsamianego ze swobodą najłatwiej byłoby uznać obraz ruchomy – film, interfejs, multimedia. Jednak przekonanie, że odpowiednie miejsce dla przekazu ruchu stanowi nieomal wyłącznie przestrzeń obrazu filmowego czy telewizyjnego, staje się we współczesności coraz bardziej wątpliwe. W obręb części znanych, tradycyjnie rozumianych obrazów – obok wątków ikonograficznych – zostaje bowiem wprowadzona nowa jakość. Stanowi ją właśnie ruch i jego symulacje, znajdujące wyraz nie tylko w komunikowanych sygnałach na przykład upływu czasu, przemieszczeń przestrzennych czy w ich rytymizacji. Obraz „odtąd «nie rozmawia» z nami za pomocą uzgodnionych elementów ikonograficznego kodu, staje się *symptodem*, czyli krzykiem albo milczeniem w obrazie, który ma w założeniu być wymowny”²². Didi-Huberman umieścił czas w samym centrum myślenia o obrazie. Wychodząc poza oczywisty fakt istnienia „obrazu w czasie”, pragnął ukazać złożone sekwencje różnych form przepływu między trwaniem a mijaniem czasu powstawania dzieła.

Inspirowany myślą Bergsonowską Deleuze, podejmując kwestię ruchu i czasu, pragnął wyjść w analizie obrazu filmowego poza sam ruch i zaproponował trzy warianty jego związku z obrazem²³. Pierwsza faza ruchu tkwi w obrazie o wiele wcześniej²⁴, zanim się on ukonstytuuje. Pojawia się w chwili oderwania od reprezentacji przedmiotu czy później w jego wyobrażeniu i przeniesieniu z realności w świat innej odpowiadającej im figury oznaczającej rozumienie²⁵.

Element ruchu w obrazie wkomponowany w procesy odbioru pozwala na coraz bardziej swobodną wzajemną wymianę pozycji twórcy i odbiorcy.

²² G. Didi-Huberman, op. cit., s. 286.

²³ W obrazie filmowym plan ogólny jest związany z obrazem percepcją, średni – z obrazem akcji, a zbliżenie wiąże się z obrazem – afektem. G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement – Image*, przekł. H. Tamlinson, B. Habberjam, Continuum, London–New York 2005, s. 58–68.

²⁴ G. Deleuze, *Cinema 2. The Time – Image*, przekł. H. Tamlinson, R. Galeta, Continuum, London–New York 2005, s. 29.

²⁵ Na przykład według P. Francastela „Obrazowanie, to znaczy przedstawianie artystyczne, umożliwia zasyfrowanie elementów znaczenia według pewnych wewnętrznych reguł danego porządku wyobrażeniowego” – P. Francastel, *Twórczość malarstwa a społeczeństwo*, przekł. J. Karbowska, A. Szczepańska, przedmowa J. Starzyński, PIW, Warszawa 1973, s. 20.

Wtargnięcie do obrazu elementów ruchu i rządzących nim praw, uchylając stabilne relacje rzeczywistego i nierzeczywistego, przynosi znaczące konsekwencje: może przebudować wiedzę o podstawach bytu i naszym w nim udziale, może na przykład – by sparafrazować znaną wypowiedź Derridy o tekście – wywołać złudzenie, że żyjemy w jakimś niby-obrazie, a dodatkowo ulegamy złudnemu mniemaniu, że właśnie my jako widzowie jesteśmy jego autorami.

Zresztą sam podział na obraz i rzeczywistość²⁶ staje się coraz bardziej niewygodny, a Baudrillard nazywa obrazy wręcz „mordercami realnego”.

„Nie ma już zatem osobno obrazów i rzeczywistości, to sama rzeczywistość coraz częściej staje się obrazem, a znak rzeczywistości jest już zawsze znakiem obrazu tejże rzeczywistości, reflektującym stosunek do medium przedstawienia. W tym sensie cała współczesna kultura audiowizualna w coraz większym stopniu zdaje się przybierać znamiona przedsięwzięcia o charakterze epistemologicznym – staje się maszyną poznania”²⁷.

UWODZICIELSKI UROK...

Szczególną pozycję w tych procesach zajmuje obraz fotograficzny, który wprawdzie w swoim czasie został uznany – jak pisze Belting – za „symp-tom nadejścia końca obrazu”, jednak szybko przewyciężył intencje wykluczenia i umocnił swoją pozycję jako „nowoczesna władza wzroku”²⁸.

Obraz ma cechy szczególnej postaci „uwodzenia”, któremu widz z trudem może się oprzeć. W pewnym sensie oddaje tę sytuację koncepcja „porwania przez obraz” Rolanda Barthesa²⁹. Podobnie dramatycznie – wskazując na zniewolenie stosowane przez fotografię – określa sytuację John Berger, gdy pisze o fotografiach, które „chwytają nas”³⁰. Fotografia stanowi czytelny przypadek wpływu wizualizacji na zachowania modeli. Cytowany już Didi-Huberman ukazał, że na przykład efekty fotografovania pacjentek w szpitalu psychiatrycznym³¹ okazywały się dalekie od

²⁶ Oczywiście staje się kwestia związku pojmowania obrazu i rzeczywistości. „Gdy zmienia się pojęcie rzeczywistości, zmienia się też pojęcie obrazu i odwrotnie” – S. Sonntag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 146.

²⁷ A. Gwóźdź, „Zmęczone obrazy” (w:) *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, W. Kalaga, E. Knapik (red.), Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002.

²⁸ Por. M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 95.

²⁹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 263–270.

³⁰ J. Berger, *O patrzeniu*, przekł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 57.

³¹ G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, przekł. A. Hartz, MIT Press, Cambridge 2004 (pierwsze wydanie – 1982).

intencji lekarzy-fotografów: akt fotografowania wcale nie przyczyniał się do wyleczenia histerii, lecz przeciwnie, prowokował jej pogłębienie. Inspirował pacjentki do „odgrywania” swojej choroby, do tworzenia nieświadomie kolejnych symptomów, do prób utrwalenia na dłużej teatralizacji histerii. W świecie sprowadzonym do roli obiektu widowiskowego nie pozostaje nic innego, jak „ująć świat tak, jakby był obrazem na wystawie”³². I stosować się do rządzących w nim praw. W innym kontekście daje się zauważyć analogiczne zjawisko intensyfikacji zachowań ekstrawaganckich, na przykład w *reality show*, które zapewnia występującym ekranową oglądalność, a przez to pogłębia tendencję do przybierania pozy niejednokrotnie odległej od przyjmowanej w codziennym życiu.

Obraz fotograficzny, jak sadzę, wyraźniej niż inne obrazy łączy spojrzenie z dokumentacją nadzoru i represji (rozumianej w duchu interpretacji Foucaulta) lub z melancholią przemijania wybranych chwil (*moments of being* w ujęciu Virginii Woolf), przez co daje zbyt wiele możliwości instrumentalnych, by można je było lekceważyć czy pomijać w konstruowaniu nowych strategii poznawania i przeżywania świata. Jednocześnie nie bez znaczenia pozostaje dający się zauważyć „akcent, jaki można położyć na bezsilność władzy przedstawiania, na nostalgię za obecnością doświadczaną przez człowieka, na ciemną i jałową wolę, która mimo wszystko nim powoduje”³³.

PRZEMOC IKONICZNA VERSUS NIEWIDOCZNA PRACA WIDZA

W wielowątkowej strukturze współczesnych obrazów wśród wielu zmiennych elementów wyróżnia się jeden niezbywalny, którego żaden artysta ani dzieło nie są w stanie zlekceważyć. Jest nim potrzeba komunikowania, przesłania, dotarcia do odbiorcy. Niezależnie bowiem od tego, czy obraz dysponuje lub nie dysponuje substytutem materialnym, czy kojarzymy go z kształtem wizualnym, dźwiękowym, czy z opisem słownym³⁴, nieodmiennie zawiera on w sobie silną intencję przekazu, jawne lub ukryte przesłanie kierowane na adres, który niekoniecznie musi być wyraźnie oznaczany. Obraz, którego podstawowym poświadczeniem obecności przestała być przemiana w przedmiot fizyczny, zaanektował i przyswoił

³² T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przekł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001, s. 48.

³³ J.-F. Lyotard, „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm”, przekł. M. Gołębiewska (w:) S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 5.

³⁴ „I Hear you with my Eye” – pisze S. Žižek (w:) *Gaze and Voice as Love Object*, Grove, London 2001.

sobie inną oznakę poświadczającą jego istnienie – jest nią właśnie komunikowanie. Ładunek ekspresji artysty nawet najwyższej próby nie jest w stanie ukonstytuować się w postaci dzieła sam przez się, bez dostatecznie nośnej i skutecznie trafiającej do wyobraźni odbiorcy *impresji*, komunikacji czy innej odpowiadającej im figury oznaczającej rozumienie albo choćby potwierdzenie odbioru. Z punktu widzenia autora dzieła najchętniej byłoby widziane wyposażenie przekazu w czytelny, zwrotny sygnał poświadczający, jeśli nie zrozumienie czy porozumienie, to przynajmniej zatrzymanie choćby na chwilę uwagi odbiorcy. Widomym sygnałem interakcji z dziełem byłaby więc natychmiastowa reakcja w postaci na przykład szoku, zdziwienia, zachwyty czy ironii.

W znanych sposobach myślenia o obrazie rola aktywności odbiorcy bywała już niejednokrotnie podkreślana. Jednak obecnie pojawił się zupełnie nowy kontekst sytuacyjny kształtujący intensywność mechanizmów uruchamiania wyobraźni. Dopiero bowiem gdy inwazja hipertekstu bezlitośnie zdegradowała utrwalaony porządek rzeczy, gdy odebrała obrazowi uprzedni status, eksponując zasadnicze przesunięcia w obrębie struktury elementów składających się na jej całokształt, wówczas w całej pełni ujawniła się potrzeba nowej strategii, która skutecznie wskazałaby na obecność jeszcze nieukształtowanego obrazu. Przedmiotem ocen staje się, nie jak dawniej, wyłącznie wizualność – gotowy obraz, ale również wszystkie wyobrażenia ujawniające się pośrednio w złożonych konceptualizacjach, w których kumulują się różne nici czy wątki. „Epoka symulacji likwiduje najpierw wszelką referencyjność”³⁵, co uwalnia odbiór od reguł, a zarazem stanowi źródło zwielokrotnienia wyobrażeń percepcyjnych. Tak więc nie aprobowany tradycyjnie stopień podobieństwa do przedmiotu ani też inne mniej lub bardziej zobiektywizowane kryteria (choćby nawet zgodność z programem artysty), ale sam odbiorca w sposób absolutnie niezależny podejmuje decyzję o ostatecznym „ukończeniu dzieła”.

Polisensoryczność, tekst, obraz, dźwięk, dotyk, rozległe możliwości interfejsu – tworzą razem i z osobna niepodlegający dyskursywnemu podziałowi spłot bodźców, prowadzący do obezwładnienia, zniewolenia wyobraźni odbiorcy. Wojciech Chyła, zwracając uwagę na to zjawisko, określa je jako „wzrastającą inercję”, „sędentaryzm”, by nie powiedzieć – paraliż odbiorcy; paraliż sensoryczno-motoryczny władz zmysłowych, ruchowych i władzy sądenia³⁶. Zgadza się w pełni z wagą podnie-

³⁵ J. Baudrillard, „Precesja symulaków”, przekł. T. Komendant (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 177.

³⁶ W. Chyła, *Teletechniczna programatyka zmysłowości albo „estetyka znikania”*, tekst zamieszczony w tym numerze, s. 105–112.

sionego przez Wojciecha Chyłę problemu, jednak nie sposób pominąć faktu, że zupełnie nowy kontekst cywilizacyjny kształtuje również zakres i intensywność związanych z nim mechanizmów uruchamiania wyobraźni odbiorcy. Dzięki nim nie zawsze spojrzenie Meduzy musi zamieniać w kamień. Procedurom pobudzania aktywności percepcyjnej odbiorcy towarzyszy różnorodność używanych do tego celu strategii. Należy do nich przede wszystkim ruchomość. Uprzednia zwizualizowana stabilność obrazu przekłada się na przebiegi czasowe, na procesy, w których obrazy trwają permanentnie, na rytmy opisywane m.in. w książce Rotha³⁷. Miejsce stabilności i trwałości zajmują ustawiczna zmienność, brak reguł, powroty, które pojawiają się i znikają. Poddawane są one zmiennym rytmom, prowokują do wzbudzenia i okazywania oporu wobec nawykowego ulegania zwizualizowanym schematom.

„ZNIKANIE” – SYGNAŁ OBECNOŚCI MINIONEJ

Współczesne próby wyzwalania się od przemocy ikonicznej przekładają się na doświadczanie swobody odbioru, który nie poddaje się żadnej społecznie wyrażalnej testyfikacji.

W percepcji obrazu dokonuje się „oddziaływanie, drażące to, co widzialne (porządek przedstawionych wyglądnów), i rozrywające to, co czytelne”³⁸. Obrazy otaczają nas, istnieją, napierają zewsząd i tłumnienie zaludniają wszystkie możliwe rejony poznania. „Obrazy wędrują niczym plemiona nomadów między mediami, w których rozbijają na krótki czas swoje namioty”³⁹. W zjawiskach tych znaczącą rolę odgrywają procesy umasowienia: „Dzieje się tak dlatego, że tych obrazów jest dużo, być może za dużo, że są one dostępne zawsze i wszędzie, że nasza ikonosfera jest nimi wypełniona do cna, że świat stał się po prostu jednym wielkim «światootobrazem», a epoka nasza zasłużyła na miano «epoki rozpaczliwej multiplikacji obrazów» bądź «epoki dryfujących obrazów»”⁴⁰. Wypada również zgodzić się z coraz bardziej aktualną uwagą Lyotarda wskazującego na

³⁷ D.M. Roth pisze: „Friedrich Nietzsche claimed that poetry is metrical because it is derived from rhythmic incantations that the ancients believed could coerce the gods into doing man’s bidding. In my case the use of rhythm has had a «magical» effect in coaxing out of their haunts certain visual spirits that had shunned my presence for many years. Rhythm apparently has this effect because it overrides the chattering mind rather than forcefully subduing it. Attention is directed outward, leaving the chattering mind to babble harmlessly in the background” – D.M. Roth, *Rhythm Vision: A Guide to Visual Awareness*, Intaglio 1991.

³⁸ G. Didi-Huberman, op. cit., s. 241.

³⁹ H. Belting, op. cit., s. 311.

⁴⁰ A. Gwóźdź, op. cit.

„bezsilność władzy przedstawiania, na nostalgię za obecnością doświadczaną przez człowieka”⁴¹.

Obrazowi występującemu w niecałkowicie ukształtowanej postaci nie tylko przysługuje atrybut czasowej nieobecności, lecz jest on wręcz konieczny. Materia obrazu podlega falowaniu i w pewnym sensie okresowo *zanika*. Znika po to, aby powrócić i ujawnić się w nowej, niezależnej, swobodnej postaci. Dzięki tym zabiegom obrazy pewnych zjawisk mogą albo zwielokrotnić swoją siłę, albo zatracać pierwotny charakter. Pierwszy z wymienionych wariantów znajduje potwierdzenie choćby w codziennych wizualizacjach, których groza i apokaliptyczny charakter są wzmacniane przez ich ustawiczną powtarzalność⁴². Ta sama powtarzalność w pewnych przypadkach może działać odmiennie, może odbierać obrazowi tragedii jej siłę, nieuchronność, ekspresję. W ten sposób na przykład nieustanne pokazywanie obrazu śmierci „w świecie, w którym zanikanie zastąpiło umieranie, nieśmiertelność rozprasza się w melancholii obecności, w monotonii nieskończonego *powtórzenia*”⁴³.

Istotną siłą obrazu bywa niecodzienne, płynne, jednoczesne doświadczanie zewnętrżności i wnętrza. Doświadczanie ich mieści się w granicach falowania, pojawiania się i zanikania. Potwierdza ono obecność i znaczenie materii, a zarazem podważa bezwzględną rację jej niezbędności. Przeczy i potwierdza. Jest to możliwe dzięki temu, że spojrzenie, oko, utraciło swoją dotychczas uprzywilejowaną władzę na rzecz wyobraźni, która ze swej istoty faworyzuje labilność.

* * *

Procesy wizualizacji, zagrożone przez rosnące tempo znikania i pojawiania się wciąż nowych wersji obrazów, pobudzają do pytań o opuszczone, częściowo puste miejsce po zdegradowanej materialnie zapośredniczonej całości. Żywoć obrazu staje się porównywalny do życia jętki jednodniówki, a orzekanie o jego percypowalnym bycie lub niebycie pozostaje w gestii decyzji odbiorcy. Jego reakcja staje się niezbywalną cechą *potwierdzającą* istnienie dzieła. Odbiór i tylko on stanowi niejednokrotnie jedyny „dowód w sprawie”.

A więc znikający obraz – przywilej czy porażka twórcy?

⁴¹ J.-F. Lyotard, op. cit., s. 58.

⁴² Por. interpretacja ataku na Twin Towers (w:) J. Baudrillard, *Duch terroryzmu...*, op. cit., s. 31.

⁴³ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przekł. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 211.