

Marianna Michałowska

Mediowanie pamięci : o pinhole raz jeszcze

Kultura Popularna nr 2 (48), 116-131

2016

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Marianna
Michałowska

Medio- wanie pamięci.

O pinhole raz jeszcze

Wprowadzenie – „maszyny mogą umierać”

W nieustającym pościgu za nowinkami technologicznymi, łatwo rozstajemy się z urządzeniami, które tracą swoją aktualność. Nowe wydają się zawsze lepsze od poprzednich. Z komputerów stacjonarnych zrezygnowaliśmy na rzecz laptopów o wyższych parametrach technicznych, telefony komórkowe zastąpiliśmy smartfonami – wszystko dla naszej wygody. Jednak, o ile w życiu codziennym łatwo rozstać się z maszynami poprzedniej generacji, to w praktyce artystycznej, „archeologiczne” odkrycia służą czemuś zupełnie innemu. Używając słowa „archeologiczne”, mam na myśli tu podejście preferowane przez Siegfrieda Zielinskiego, dla którego oznacza ono szukanie w przeszłości wynalazków źródeł naszej współczesnej technologii. Jak pisze autor *Archeologii mediów*:

opłaca się pomyśleć i eksperymentalnie wypróbować odwrócenie jako zamierzone przesunięcie: nie szukać w nowym starego, tego, co już zawsze było, ale w starym odkrywać to, co nowe, co zaskakujące (Zielinski, 2010: 4).

Proponowana przez Zielinskiego koncepcja „głębokiego czasu mediów” pokazuje, jak spojrzenie po latach (a czasem wiekach) na dawne technologie pozwala zmieniać konfigurację kultury. Z perspektywy kulturoznawczej badanie takie ciekawe jest z innego jeszcze powodu – wskazuje bowiem na pogłębione relacje zachodzące pomiędzy dwiema, rozdzielanymi w teorii, sferami kultury – techniczno-użytkową i symboliczną (Kmita, 2007).

W tekście tym zadaję, jednak, pytanie bardziej szczegółowe – interesuje mnie mianowicie, dlaczego powraca (a właściwie nie odchodzi z pola sztuki) fotografia bezobiektywowa (*pinhole photography*)? By odpowiedzieć na to pytanie, poddam analizie prace dwojga artystów: *Autotwory* Jarosława Klupsia oraz *Exodus* i *Dychotomie gniazd* Georgii Krawiec¹ pokazując, jak wykorzystanie dawnych technik może przynosić ciekawe efekty artystyczne oraz stanowić interesującą podstawę dla przemyślenia dzisiejszego statusu technologii. Jeśli, „maszyny mogą umierać”, jak za Dietmarem Kamperem powtarza Zielinski (Zielinski, 2010: 4), to mogą także powracać, już nie w postaci identycznej, ale zawsze odmienionej i skonfigurowanej w inny sposób, oparte często w niewielkim stopniu na konstrukcji, a większym, na sensie ich działania. Należy zatem porzucić, oparte najczęściej na idei postępu zaklinającej świat, „wielkie genealogie” technologii: teematyki czy historii komputerów i spojrzeć na nie „pod włos”, by zobaczyć nieciągłości, a czasem i ostateczną śmierć niektórych urządzeń. Chociaż ta śmierć nigdy nie jest pewna. „W kulturze świata technicznego nie ma nic trwałego”, pisze Zielinski (2010: 5), ale dodać można, że dzięki temu na nowo może się narodzić. Zamierzam zatem pokazać, że ideą technologii jest powracanie, zaś zamiast myślenia o ekonomicznym i politycznie motywowanym liniowym progresie, należy założyć rodzaj spiralnej cyrkulacji idei i urządzeń. Mój tekst nie jest typowym artykułem naukowym, przedstawiającym w uporządkowany sposób stan badań nad mediami, czy też wyjaśniającym szczegółowo wybrane koncepcje teoretyczne.

Marianna Michałowska
– pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu 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. Publikuje w czasopismach naukowych i magazynach artystycznych. Redaktor naczelna kwartalnika „Kultura Współczesna”. Jest autorką książki: *Nie-pewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (2004), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (2007), *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (2012). E-mail: mariamne@amu.edu.pl

¹ W artykule wykorzystano niewielkie fragmenty tekstu zawierającego interpretacje prac Georgii Krawiec i opublikowanego w tomie *Imperium Barthesa* (Michałowska, 2016).

Zamierzam przyrzeć się archeologii mediów, stosując taktykę przybliżeń i oddaleń (a właściwie, używając języka fotografii – powiększeń i szerokich planów), sprawdzając na ile do koncepcji teoretycznych zbliża nas praktyka artystyczna. Dlatego też postrzegam historię wynalazków jako ciąg odrzuceń i powrotów. Przypadek fotografii otworkowej (ang. *pinhole photography*) dobrze to ilustruje. Typowe ćwiczenie szkolne z optyki, pozwalające pokazać uczniom zasadę działania kamery obskury i szerzej, aparatu fotograficznego, w polu praktyki artystycznej stanowić może bowiem teren twórczych eksperymentów.

Fotografia otworkowa w praktyce artystycznej przeżywała swój rozkwit na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku za sprawą takich artystów jak Paolo Gioli, Eric Renner i Nancy Spencer, Gottfried Jäger czy Wiktor Nowotka i Paweł Borkowski w Polsce (Michałowska, 2004). Już wtedy była ona odkryciem i eksperymentem. Odkryciem ponownym techniki aparatu bezobiektywowego z XIX wieku (m.in. David Brewster) i eksperymentem widzenia analitycznego (jak czynił to Jäger), typowego dla poszukiwań prowadzonych przez takie kierunki artystyczne jak konceptualnie nakierowana „fotografia generatywna” (Jäger, Holzhäuser, 1984). Pozbycie się obiektywu pozwalało artystom zerwać z realistycznym nastawieniem fotografii dokumentalnej, prasowej czy reklamowej, pozwalając dotrzeć do analitycznych struktur światła i czasu. Jej powrót u schyłku XX wieku miał też wymiar krytyczny – skierowany przeciw uniwersalizującym tendencjom fotografii – cyfrowej, komercyjnej. *Pinhole* stał się modny – każdy robił „otwory”, aż do wyczerpania i znudzenia. Wydawało się, że moda przemineęła, ale po kilku latach znów powróciła. Możemy zatem wyobrazić sobie zmiany technologiczne jako rodzaj sinusoidy, pulsującej pomiędzy dwiema skrajnościami: popularnością i żywym wykorzystaniem określonej technologii oraz jej odrzuceniem (czy może raczej – wyparciem przez inne narzędzia). To, co pierwotnie odrzucone może jednak powracać, gdy zmienia się konfiguracja poszczególnych elementów kultury (możliwości technologicznych, ekonomicznych kontekstów, medialnego dyskursu). Fotografia otworkowa jest zatem zapominana i przywracana teraźniejszości, jako rodzaj Derridowskiego widma nawiedzającego współczesność. I to ta współczesna perspektywa interesuje mnie najbardziej. Do czego służyć może *pinhole* w nowym wieku?

Zwracam uwagę na trzy, istotne dla przywrócenia techniki, kwestie: koncepcję mediacji, status pamięci i, wreszcie, ważność autorefleksji twórcy. Spójrzmy kolejno na każdą z nich.

Pinhole – gra czy mediacja?

W cyklu *Autotwory* z 2003 roku Jarosław Klupś konstruuje aparat, który można zamontować na wprost twarzy. Te specyficzne okulary odwracają perspektywę. To nie podmiot może zobaczyć przez nie lepiej świat, ale to maszyna patrzy na to, co otacza podmiot.

Na obrazie, powstającym w wyniku tej obserwacji, środek kadru zajmuje twarz, otoczona po brzegach kadru płataniną linii i światła. Zdjęciu towarzyszy podpis ujawniający długość czasu naświetlania oraz czynności, które autor wykonywał podczas rejestracji.

Praca Klupsia dekonstruuje myślenie o iluzji zanurzenia w rzeczywistość. Zielinski pisze o charakterystycznym dla mediów komputerowych z końca dwudziestego wieku pragnieniu rozmycia granic między światem ludzi, używających maszyn i światem „aktywnych maszyn i programów” (Zielinski,



Il. 1. Jarosław Klupś,
Autotwory (kamera
otworkowa), 2003



Il. 2. Jarosław Klupś, z cyklu:
Autotwory: 23 maja 2003,
czas naświetlania 1h 20''
(pieczenie ciasta, zmywanie
naczyni, rozmowy)

2010: 339). „Należałoby móc zanurzyć się w tzw. wirtualnej rzeczywistości obrazów i dźwięków, nie czując, i co więcej, nie wiedząc, że chodzi o konstrukcję płaszczyzn i rytmów czasu precyzyjnie uprzednio zaplanowaną i obliczoną” (Zielinski, 2010: 339). Kamera, której używa poznański artysta iluzje tę obnaża. Chociaż niejako „stapia się” z maszyną, stapiając się z tą umieszczona na wprost twarzy protezą, to nie oglądając jego pracy, nie roztopiamy się w obrazie rzeczywistości – wręcz przeciwnie, widzimy jak jest zbudowany. To zatem raczej przykład Brechtowskiego „myślenia interweniującego”, którego celem jest zjednoczenie zmysłów i rozumu dla ujawnienia manipulacji świata kultury (Zielinski, 2010: 339).

Co ciekawe, byłoby to też sprzeciwienie się zasadzie samej kamery obskury, do której Zielinski porównuje komputery. Pisze: „komputery są dla użytkowników zainscenizowane jako *camera obscura*, której efektami możemy się cieszyć i którą możemy się posługiwać, nawet nie mając informacji o sposobie jej funkcjonowania” (Zielinski, 2010: 339). Praca Klupsia ujawnia kulisy tej inscenizacji. Kształty w tle, poza twarzą na pierwszym planie są nierozpoznawalne. Całość wymaga skupienia i przemyślenia tego, co właściwie widzimy.

Dzieło funkcjonuje na dwu poziomach, które w pierwszym oglądzie wydawać się mogą niewspółmierne: pierwszy to refleksja nad samą technologią, drugi nad ontologicznym wymiarem doświadczenia rzeczywistości. Pierwszy to refleksja z ducha Viléma Flussera, drugi – z przypomnienia filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego.

Nawiązując do teorii pierwszego z wymienionych, powiedziałabym, że Klupś relacjonuje nam czystą sytuację gry. Oto jesteśmy obserwowani przez maszynę, która uważnie rejestruje to, co znajduje się w jej polu widzenia.

Ponieważ jednak naświetlanie trwa długo, obserwacja nie daje obrazu w formie łatwo rozpoznawalnej. Czas się nakłada, kondensuje, powiela, komplikując linie i cienie. Można zastanawiać się, jaka formę przybiera tu maszyna – i nie mówimy tu o żadnym antropomorfizmie. Ona patrzy – ale przecież wiemy, że nie ma natury podmiotowej. Jedyne te podmiotowość symuluje i dzięki temu staje się uczestnikiem gry ludzkiej. Flusser porównywał ją do gry w szachy. Fotograf to szachista, który „poszukuje nowych możliwości, nowych ruchów w programie szachowym” (Flusser, 2004: 34). Przez to inaczej widzimy aparat fotograficzny, który

nie jest narzędziem, lecz zabawką, a fotograf nie jest robotnikiem, lecz osobą bawiącą się, jest graczem: nie «homo faber», lecz «homo ludens». Zakrada się do aparatu, aby wydobyć na światło dzienne ukryte w nim intrygi (Flusser, 2004: 34).

Słowa Flussera znakomicie opisują to, co robi Klupś, który szukając nowych użyczeń kamery otworkowej, wydobywa na światło istotne techniczne cechy urządzenia – konieczność długiej ekspozycji i związane z nią rozmycie obrazu, oraz sprawiając, że techniczne cechy zaczynamy interpretować symbolicznie, bo – by znów użyć słów Flussera – „funkcjonować – oznacza grać z symbolami oraz kombinować symbole” (Flusser, 2004: 35). Skoro technologii używa się dla ekspresji znaczeń kulturowych, to wchodzimy tu zarówno w pole semiotyki, jak i fenomenologii. W pierwszym rozumieniu, interpretować możemy pracę Klupsia jako rozwijający się ciąg kulturowych znaczeń wiązanych z tradycją badania twarzy – rozpoczynający się od pierwszego malarzkiego autoportretu i biegnący aż do współczesnych *selfie*. W drugim – omawiana fotografia zachęca do zadawania pytań o sens samego obrazu zdarzającego się czasie, lub też (co opiszę dalej) o istotę doświadczenia obecności. Fotografia Klupsia byłaby zatem przeniesieniem we współczesność wielokrotnie przywoływanego (Michałowska, 2004: 178) doświadczenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego, zakładającego jednoczesne widzenie i bycie widzianym. To odczytanie fenomenologii, które tu proponuję, stanowi zmierzenie się z wyzwaniem, jaki stawia przed nami pytanie o własne istnienie. Merleau-Ponty pisał o *chiasmie*, podwójności, umożliwiającej spotkanie tego, co widzą inni, a jednocześnie jest wyrazem indywidualnej jaźni. To „rozszczerzenie na tego, kto zjawia się w świecie, a kto, patrząc z zewnątrz, zdaje się tkwić w sferze własnych «marzeń»” (Merleau-Ponty, 1996: 216). Fotografia otworkowa Klupsia ilustruje tę podwójność – zarówno dla podmiotu dokumentującego proces obserwacji (czyli fotografa, który może zobaczyć „siebie”), jak też dla widza, który oglądając zdjęcie może przez chwilę ustawić się w pozycji „patrzącej” maszyny. Byłoby to zatem znakomite połączenie widzenia i bycia widzianym, ale też fenomenologiczne patrzeć na patrzeć czy też (jak chciał Husserl) „sposrzeganie spostrzeżenia” (Husserl, 1990: 92). A pamiętajmy, że zobaczyć siebie oczyma innego zawsze było jednym z podstawowych dążeń fotografii.

Do pojęcia *chiasmy*, w interpretacji Merleau-Ponty’ego odwołuje się także Sean Cubitt. W *The Practice of Life* znajdujemy jednak inne rozumienie jego koncepcji, w którym na pierwszy plan wysuwa się pojęcie „mediacji”². Cubitt pisze:

2 Polski język nie oddaje złożoności terminu *mediation*, bo zawiera ono nie tylko „zapośredniczenie”, ale też rodzaj „negocjacji”. W tekście będą jednak używać tych trzech terminów.

Wizualność jest specjalnym warunkiem «mediacji», terminu, który opisuje warunki wszystkiego, co mediuje i co jest mediowane w odpowiedzi. Mediacja jest podstawą związków; relacji, które poprzedzają i konstruują podmioty i obiekty (Cubitt, 2014: 2).

Takie pośredniczenie jest koniecznym warunkiem ustalenia sfery poznawalności i doświadczania świata. Co ciekawe jednak, Cubitt nie ogranicza mediacji do czynnika ustanawiającego relacje między istotami ludzkimi i urządzeniami. W jego koncepcji nasze doświadczenie jest zapośredniczone przez wszelkie właściwości materii, takie jak światło i czas. Spójrzmy raz jeszcze na fotografię Klupsia. Jeśli uznamy początkowo, że to *pinhole camera* jest tu pośrednikiem, to być może należy poszerzyć naszą perspektywę i dostrzec, że tym, co stwarza obraz jest w istocie światło i czas, w którym odbywa się proces rejestracji. Cubitt wyjaśnia swoje stanowisko następująco:

Przez media rozumiem procesy fizyczne – materię, wymiary energii i formy – w których zachodzi ludzka komunikacja, włączając w to pieniądze, seks, transport, broń, i bogactwo kanałów komunikacji przez które realizujemy w praktyce to, co badacze społeczni ujmują pod terminami «polityka» i «ekonomia». Zanim zaczniemy się porozumiewać, mediuujemy (Cubitt, 2014: 2).

W konsekwencji Cubitt proponuje napisanie nowej historii mediów, nie w oparciu o techniczny postęp w rozwoju urządzeń, ale o koncept mediacji właśnie. Jego propozycja ukazuje technologie wizualne jako próby zapanowania nad materią światła. Koncepcja Cubitta, chociaż zasadniczo odmienna od propozycji Zielinskiego przypomina ją w co najmniej jednym – proponuje spojrzenie na, wydawałoby się, znakomicie rozpoznane technologie w nowy sposób, wyjmując je z zastanych ram i ustanawiając nowe konfiguracje. Pisząc o archeologii mediów, za Friedrichem Kittlerem i Raymondem Bellourem autor wskazuje na ich (mediów) ontologiczną niestabilność i różnicowanie, które jest rezultatem sporu sił i wpływów (Zielinski, 2010: 8–9). W tej perspektywie, z jednej strony fotografia otworkowa stanowi medium „przebrane”, wyparte ze współczesności przez ekonomicznie bardziej efektywne techniki obrazowania, z drugiej jednak – może powracać w nieoczekiwanych i nieprzewidywalnych w gruncie rzeczy okolicznościach. Ponownie zatem możemy zadać pytanie. Dlaczego powraca?

José van Dijck pisze o fantastycznym wynalazku, wymyślonym (jako fikcja literacka) przez Vannevara Busha w 1945. Opisywał on Cyklopią kamerę (*the Cyclops Camera*), która „noszona na czole, mogłaby sfotografować wszystko, co widzisz i chcesz zarejestrować” (van Dijck, 2007: 151). Realizowałaby zatem marzenie o wszechzapisie, archiwum wszystkiego, co widzimy. Kamera Klupsia odwrócona jest w drugą stronę, nie ku światu, ale ku doświadczającemu podmiotowi. Czy dzięki temu możemy dowiedzieć się lepiej, co mu się przydarza?

Porównam fotografię Klupsia do cyklu Georgii Krawiec, zatytułowanego *Exodus*. Artystka dokumentowała kamerą otworkową przeobrażenia, którym poddawała własną twarz. Widzimy ją pochylającą się nad książką, w dziwnych okularach. Na innej fotografii jej twarz przegląda się w sobie (niczym na fotografii Claude Cahun).



Il. 3. Georgja Krawiec,
z cyklu *EXodus, Z mar-
towych wstanie*, 2009

Inspiracją dla tej pracy była minimalistyczna sztuka Karen Karin Rosenberg *Pokaż mi, jak rzucić się tortem*. Komentujący realizację Adam Mazur zwraca uwagę, że interpretując dzieło Krawiec zmieniła oryginalny absurd sztuki w „turpistyczną, niezwykle pociągającą poezję” (Mazur, 2009: 5). Opisując pracę komentuje:

exodus z całą pewnością zabawą nie jest. To raczej śmiertelnie poważny rytuał. Trochę jak przygotowywanie masek pośmiertnej, obstalowanie portretu w dawnym atelier, gdzie ludzie fotografowali się po raz pierwszy i ostatni (Mazur, 2009: 5).

Skojarzenie Mazura jest słuszne. Fotografie Krawiec przywoływać mogą techniki takie jak abro- lub ferrotypia. Są trochę jak prace surrealistów, a trochę jak Bragagglia. Do tego ostatniego skojarzenia przyznaje się Marijana Erstič, uznając że wewnętrzny ruch autoportretów można nazwać futurystycznym (Erstič, 2009: 18). Opinie krytyków wskazują, że prace Krawiec potraktować można jako archiwum przeszłości fotograficznej. Jednocześnie jednak przecież, do żadnego z tych kierunków nie prowadzi linia bezpośrednia. To raczej nieustające poszukiwanie „nowego w starym”, niemal zgodnie z zaleceniem medialnych archeologów.

Czym jest ten *EXodus*, skąd to „wyjście” i dokąd nas prowadzi? Patrząc na obrazy Krawiec, zauważmy, że jej praca wychodzi poza grę z maszyną czy też cytowanie technologii. Artystka „wychodzi” poza siebie (a może z siebie). Może więc ta próba opuszczenia ciała służy temu, by oczyma urządzenia, kamery obskury zobaczyć „siebie”? Odpowiedź na pytanie o powroty opisywanej techniki może więc kryje się w kolejnym wymiarze – w czasie, a właściwie w próbach jej opanowania za pomocą technicznych sposobów zapamiętywania.

Pomocą będą tu dla mnie ponownie prace Georgii Krawiec. Zanim jednak do nich przejdę, przywołam własne doświadczenie użytkownika fotografii.

Utrata pamięci? – pozorne odcieleśnienie mediów

Jakiś czas temu spotkała mnie przykra niespodzianka – utraciłam pamięć³. Co mam na myśli? Oto, po powrocie z podróży zgrywałam cyfrowe zdjęcia z karty do komputera. Zobaczyłam miniaturki obrazów, ale przy próbie kopiowania nastąpił błąd. Pliki zostały uszkodzone. Nie tyle zniknęły, ile nie mogłam ich otworzyć. Ktoś może powiedzieć, zaraz, zaraz – nie ma tragedii. Po pierwsze, nic nie stało się fizycznie. Nie utraciłam tej pamięci, która potrzebna jest do ludzkiej egzystencji, mój mózg pracuje właściwie. Utraciłam część zewnętrznej, sztucznej *hypomneme*, protezy, którą wspieramy nasz umysł. Utrata pamięci „zewnętrznej” jest mniej bolesna, niż utrata zdolności do pamiętania (jak w filmie *Memento* Christophera Nolana); po drugie, jeśli warto (racjonalnie myśląc) żałować utraconych zdjęć – to tych wybitnych, znakomych, niezwykłych. Tymczasem, zdjęcia z karty mojego kompaktu były nienadzwyczajne, robione „przy okazji”, pomiędzy służbowymi obowiązkami, takie tam „fotki z podróży”. Po trzecie – dość szybko, przy pomocy odpowiedniego, prostego programu zdjęcia odzyskałam. Nie wszystkie, i niektóre z błędem zapisu, ale właściwie, w większości bez strat. A jednak poczułam żal.

Zdarzenie to skłoniło mnie do przemyślenia współczesnego statusu pamięci, który niewątpliwie jest odmieniony. Cyfrowa pamięć jest plastyczna, jej utrata nie jest nieodwracalna, jak ta materialna⁴. Pamięć utraconą można zatem odzyskać, ale poczucie utraty, w momencie gdy nie miałam już dostępu do zdjęć było dojmujące. Widoki Brighton, momenty przepływających w sztormowym wietrze chmur zniknęły i nie potrafiłam już odtworzyć (w pamięci „żywej”) tego, jak wyglądały, ponieważ przez moment widziałam je w formie obrazów. Po utracie, przeżyłam moment żałoby – szybko się pogodziłam z tym, że w istocie rzeczy zdjęcia nie były ważne, raczej przypadkowe. Gdy, natomiast je odzyskałam i przywróciłam – odczułam ulgę (może więc jednak byłam do nich przywiązana) i poczułam rodzaj zwycięstwa nad przewrotnością maszyny i przeciwnościami losu. Wkrótce jednak odzyskane zdjęcia trafiły do archiwum jak setki innych i właściwie więcej ich nie oglądałam. Jakie korzyści badawcze przynieść może analiza tego, drobnego w gruncie rzeczy incydentu?

Od roku 1833, kiedy na wycieczce nad jezioro Como, William Henry Fox Talbot zamarzył o utrwaleniu na papierze umykających chwil, fotografia była spełnieniem tego pragnienia. Fotografia nie tyle zastępowała, ile wspomagała naszą pamięć, pozwalając na podstawie zapisanych ułomków, dzięki

3 Zakładam tu za Anette Kuhn, że wykorzystanie własnego doświadczenia w kulturowej analizie może być przydatne, nie dlatego, że pozwala zbudować interesującą opowieść (choć i to też), ale ponieważ może być metodą dotarcia tak do indywidualnego jak społecznego wymiaru pamiętania. Kuhn pisze: „Jeśli wspomnienia należą do czyjejś indywidualności, ich asocjacje wykraczają daleko poza to, co osobiste. Rozprzestrzeniają się na poszerzoną sieć znaczeń, które scalają osobiste z rodzinnym, kulturowym, ekonomicznym, społecznym i historycznym” (Kuhn, 2002: 5).

4 Bulhakow, co prawda, pisał, że książki nie płoną, ale wiemy niestety, że ta piękna metafora się nie sprawdza. Zniszczony, spalony papier znika, choć możliwe jest zachowanie gdzieś jego kopii.

konfrontacji z tym, co pokazywał obraz, rekonstruować obrazy i przeżycia, które odeszły w zakamarki naszego umysłu.

Wraz z nadejściem fotografii cyfrowej coraz głośniejsze zaczęto mówić o wirtualizacji obrazów. Obrazy uwalniały się od ciężaru papieru i wędrowały gdzieś po łączach sieci między serwerami. I chociaż, coraz trudniej było je przypisać do konkretnego miejsca⁵, to przecież te prywatne, własne, wydawało się, że są bezpieczne na naszych dyskach. Tymczasem, są bezpieczne aż do jakiejś awarii. I chociaż zakładamy przecież możliwość, że taka może nadejść (brak prądu, kradzież danych, uszkodzenie serwera, twardego dysku itd.) to nie traktujemy tej groźby poważnie. Kiedy się zdarza (jak przydarzyło się to mnie) przeżywamy szok, rozczarowanie, i prowadzimy gorączkowy trud odzyskiwania.

Ktoś może powiedzieć, że przecież zagrożenie błędem i utratą obrazu istniało zawsze. Można było przypadkowo zaświetlić film, albo źle go wywołać. Zniszczyć fizycznie za sprawą niewłaściwego przechowywania: wilgoci, kwaśnej atmosfery, lub po prostu zgubić. W istocie jednak, rozmaite pułapki czyhające na fotografa w chemicznej pracowni były równoważone technicznymi środkami odzyskiwania: doświetleniem, użyciem odpowiednich chemikaliów, przestrzeganiem rygoru wywoływania. Tylko kilka było ostatecznych – zaświetlenie, zniszczenie fizyczne nośnika lub zgubienie. Obrazy wirtualne, wydawałoby się niezniszczalne (bo gdzieś przebywają w „chmurach”, narażone na przechwycenie lub kradzież danych), mogą równie łatwo zaginąć.

Karty pamięci, *memory sticks*, pamięć operacyjna. Współczesna technologia stosuje określenie „pamięć”, nie dla zawartości, ale dla samych urządzeń do przechowywania danych. „Mieć pamięć” to znaczy mieć przestrzeń na dysku, „nie mieć pamięci” – oznacza tej przestrzeni brak. Rób kopie, mówią informatycy i doświadczeni użytkownicy, „twój system nie robi kopii” ostrzega komunikat na ekranie komputera. Twórcy systemów wiedzą, jak są one zawodne, jak łatwo pamięć utracić i jak trudno ją odzyskać. Zmuszają nas do jej multiplikowania, tworzenia coraz to nowych wersji zapasowych, jakby cierpiały na nerwicę natręctw. Jednak żyjemy najczęściej bez świadomości utraty, lekkomyślnie.

Pamięć w dobie cyfrowych mediów zmieniła się technicznie od przeszłych swoich wcieleń, ale czy jej postrzeganie jest przez nas dzisiaj inne? Powiedzieć, że wspomnienia są przekształcane w obrazach, jest stwierdzeniem banalnym, analizowanym w przypadku fotografii, co najmniej od lat siedemdziesiątych⁶ ubiegłego wieku. Do tego dodać trzeba cyrkulację – kolejne wyświetlenia tego samego obrazu na stronach www, powielenia na blogach czy podwieszenie np. do Pinterestu powoduje ich popularyzację, ale też wyczerpanie i wizualne znudzenie. Ciekawsze wydaje się odniesienie nie do tego aspektu fotografii, który podkreśla jego trwałość i niezmienność, ale dynamizm związany z samą dialektyką pamiętania i zapominania. Okazywałoby się, że obrazy stanowią materiał przeobrażeń pamięci. Pisze o tym Douwe Draaisma w *Księdze zapominania*, wskazując na kluczowy moment rozwoju jednostki – przejście do bycia istotą „językową”. Gdy to następuje

5 O przeniesieniu miejsc, za sprawą tak pamięci jak technicznych urządzeń, z przestrzeni fizycznej do ciała ludzkiego pisał Hans Belting (Belting, 2007).

6 Nadal najczęściej przywoływana jest niewątpliwie Susan Sontag z koncepcjami tak melancholijnego jak i politycznego ujęcia pamięci (Sontag, 1986).

wspomnienia zaczynają stopniowo nabierać innego charakteru, częściej związanego z wewnętrznym monologiem i komunikacją za pomocą mowy. To przejście ma dwojakie następstwa: otwiera nowe możliwości formowania i przechowywania wspomnień, a jednocześnie zaczyna utrudniać dostęp do wspomnień wcześniejszych (Draaisma, 2012: 47).

Innymi słowy, im lepiej potrafimy się ze sobą komunikować oraz rozumieć to, kim jesteśmy, tym łatwiej zapominamy. Maszyny pamiętania: starożytne systemy mnemotechniczne, pismo, rysunek, fotografia miały temu procesowi przeciwdziałać i powstrzymać naturalną, ochronną wobec ludzkiego mózgu i psychiki tendencję, by wszystkiego nie pamiętać. Coraz wyraźniej we współczesnej teorii kultury podkreśla się, że analizie należy poddać nie tylko pamięć, ale i zapomnienie. Książki Paula Connertona, Marca Augé, Paula Ricoeura czy przywoływane wcześniej Draaismy przekonują, że uporczywe skupianie się na tym, by pamiętać coraz więcej, jest nie tylko Borgesowską utopią i obsesją, ale też może być szkodliwe dla pamiętających.

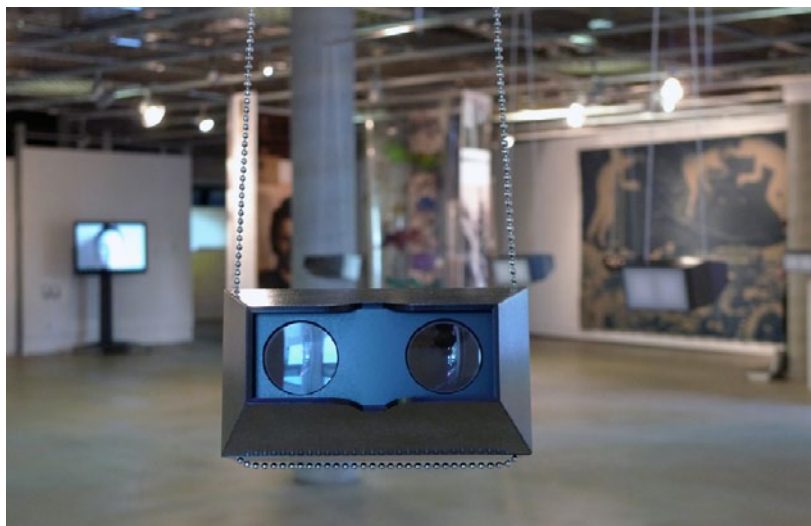
Zapominanie – pisze Augé – jest konieczne zarówno dla społeczeństwa, jak i dla jednostki. Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość najdawniejszą (Augé, 2009: 13).

W perspektywie archeologii mediów napięcie pomiędzy pamięcią nośników i ich (oraz o nich) zapominaniu generuje kulturową dynamikę technologii. Należy tu wziąć pod uwagę zarówno to, że wraz ze zmianą technologii, odczytanie zapisanych na nośnikach pamięci danych okazuje się niemożliwe (kto dzisiaj ma jeszcze komputer wyposażony w kieszeń na *floppy disc*?), jak też to, że – jak pisze Cubitt – wypieranie jednych technologii przez inne podlega procesom ekonomicznym i politycznym.

Tym samym, powinniśmy mówić nie tylko o rejestracjach: obrazach i rekordach dźwiękowych, ale też samych maszynach. José van Dijck podkreśla, że dzisiejsza dyskusja o pamięci i zapominaniu nie dotyczy samych reprezentacji, ale przede wszystkim nośników. Tezy, głoszące uwirtualnienie i nieskończona proliferację obrazów, charakteryzujące filozofię mediów końca dwudziestego wieku (Baudrillard, Virilio) wymagają uzupełnienia. „Podobnie do mitu o odcieleśnieniu, cyfrowość często promuje mylne założenie o dematerializacji” (van Dijck, 2007: 46), pisze van Dijck. Tymczasem, o przeszłości przypominają nie, same fluktuujące obrazy – te są przekształcane i manipulowane, lecz ich nośniki. Dotyczy to oczywiście nie tylko współczesnych nam urządzeń cyfrowych, ale także wcześniejszych, opartych na technologiach analogowych (lub raczej analogicznych, jak używał tego terminu Andreas Müller-Pohle⁷).

I tak, od utraty i odzyskania pamięci wracam do kamer otworkowych. Aparaty, które robi Klupś, trzeba interpretować nie tylko jako narzędzia, służące do wytwarzania obrazów, lecz raczej jako świadectwa, łączące różne

7 Müller-Pohle zakładał, że przemiany w obrębie obrazu należy skojarzyć z trzema sposobami postrzegania obrazu: analogicznym w odniesieniu do sposobu postrzegania ludzkiego, oka; cyfrowym, pozwalającym przekładać kod analogowy na cyfrowy i projekcyjnym, rzutującym obrazy przyszłych światów (Müller-Pohle, 1997: 5).



Il. 4. . Georgia Krawiec,
instalacja *Dychotomia
gniazd – Rodzeństwa*,
2013, stereoskopy,
wystawa w galerii
Rondo Sztuki w Ka-
towicach, 2013.

wymiary przeszłości, mediujące właśnie (w sensie Cubitta) nasze rozumienie czasu. Mocniej jeszcze podkreśla to Georgia Krawiec, która w cyklu *Dychotomia gniazd* buduje stereoskopowe kamery obskury, pozwalające pochwytwać obecność i nieobecność.

Krawiec posłużyła się stereoskopem otworkowym. To urządzenie, które działając na zasadzie kamery obskury (jak każdy aparat fotograficzny) jest pozbawione obiektywu. Obraz powstaje zatem tak, jak sugeruje sama *camera obscura*, wymagająca tylko wyciemnionego pudełka i otworu, przepuszczającego promień światła. Kamera otworkowa daje nieco inny obraz od współczesnych aparatów obiektywowych, światło jest bardziej rozproszone, kontury mniej wyraziste. Najważniejszy jest jednak wydłużony czas naświetlania, wymagający od pozujących, by wytrwali przez kamerą bez ruchu, bo ta nie pozwala na użycie szybkostrzelnych migawek. Wydaje się, że dzięki temu przedłużonemu procesowi pozowania portretowani pogrążeni są w czasie, przejęci trwaniem (Benjamin, 1996: 111). Użycie starannie wybranej technologii pozwala Krawiec uzyskać efekt, o którym pisał już w latach 30. ubiegłego wieku Walter Benjamin. Ta technologia wymaga „od modelu, aby nie wyrwał się z chwili, lecz by do niej przenikał” (Benjamin, 1996: 111). Długi czas ekspozycji poszerza jednak obrazowanym charakterystyczną „przezroczyłość”, która sprawia, że przez obiekt, który nie został w pełni zarejestrowany, przenika plan dalszy – eksponowany dłużej. Fotografia może w ten sposób dawać wrażenie ruchu, lub wielowymiarowości.

W analizie pracy Krawiec trzeba wziąć pod uwagę także to, że przypomina ona swoim urządzeniem dwie cechy fotografii, po pierwsze, że już od dziewiętnastego wieku fotografia wcale nie musiała być dwuwymiarowa, po drugie, że była ona oglądana w specyficzny, prywatny sposób – w specjalnych okularach. Nie dostarczała zatem wcale doświadczenia wspólnego, dzielonego podczas oglądania, lecz absolutnie indywidualne i osobiste.

Na wystawach, na których można było oglądać prace Krawiec, artystka udostępniała widzom ten sposób doświadczenia obrazu, zawieszając w przestrzeni galerii stereoskopy. W efekcie, patrzący zostają przeniesieni w autonomiczną, prywatną sferę, pozwalającą wizualnie (i wirtualnie) zanurzyć się w obrazie

(wprowadzić by można tutaj kolejny wątek „archeologiczno-medialny”, stereoskop jako poprzednik okularów wirtualnych. Czy ma znaczenie, ktoś zapyta, że stereoskopy, używane do zrobienia zdjęć nie miały obiektywów? W moim mniemaniu – tak, fotografia bezobiektywowa zawsze używana była przez tych, którzy przekonywali, iż dzięki temu rzeczywistość ma szansę odcisnąć się bardziej bezpośrednio. Nadal więc narzędzie mediuje, lecz jakaś część modulująca widzenie zostaje pominięta. Jeszcze w ubiegłym wieku artyści używający fotografii otworkowej chcieli widzieć w niej narzędzie „wydobyczące światy ukryte w pamięci” (Wiktor Nowotka), lub urządzenie, które „stwarza sferę chroniącą przed, niszczącymi wartości sztuki, mechanizmami unifikacji”⁸ (Piotr Wołyński). Konstrukcja stereoskopu Krawiec jest ściśle powiązana z sensem pracy, a ten dotyczy przede wszystkim pytania o powrót i o wartość pamiętania (i zapomnienia) tego, co bolesne. Poświęcę temu kolejną część tekstu.

***Pinhole camera* – natręctwo powrotów**

Trójwymiarowa fotografia otworkowa Georgii Krawiec przywołuje przed nasze oczy postaci w szczególnym zawieszeniu – każde z przedstawień, prezentuje dwie postaci, jedna daje wrażenie realności, druga – zanika, prześwituje przez nią wewnątrz pomieszczenia. Dzięki temu przeciwstawiona zostaje konkretność, fizyczność – nieobecności i ulotności. Takie ujęcie jak ważne dla zrozumienia sensu obrazu. *Dychotomie gniazd* opowiadają bowiem, o odejściu i powrocie.

Bohaterami fotografii są rodzeństwa, które rozdzieliły polityczne, społeczne, ekonomiczne okoliczności. Jedno wyemigrowało, drugie pozostało. Fotografia umożliwia rozdzielonym spotkanie po latach. Jest zatem narzędziem zjednoczenia i przywrócenia, lecz może być także źródłem resentymentu. Ponownie zadać należy pytanie o wartość zapomnienia, które mogłoby być pomocą w zasklepieniu psychicznych ran. Przypomnienie, z kolei, powoduje ich

Il. 5. Georgia Krawiec,
z instalacji *Dychotomia
gniazd – Rodzeństwa*,
2013, otworkowa fotografia
stereoskopowa na papierze
srebrnym w stereoskopie.

8 Oba cytaty z katalogu wystawy *Po drugiej stronie otworu* (Poprawska, 1999).



otwarcie, przypomina o bólu, ale niekiedy może mieć moc oczyszczającą. To doświadczenie fotografka dzieli ze swoimi modelami. Także ona jest dzieckiem rodziny rozdzielonej (rodzice artystki wyjechali z Polski w latach osiemdziesiątych), dlatego, być może, decyduje się zagrać w swoim cyklu rolę medium. To właśnie jej, przejrzysta figura pojawia się w każdej z prac, nawiedza prace.

Zauważmy, że znaczenie terminu medium i mediowanie funkcjonuje tutaj w kolejnym znaczeniu. Cubitt rozróżnia *storage media* od *transmitting media*. Pierwsze, składają pamięć, drugie komunikują, przekazują (Cubitt, 2014: 4). Ta transmisja charakterystyczna jest dla nowoczesnej reprodukcji. Zatem czy fotografia składa się (jak archiwum)? Czy też transmituje? W koncepcji Cubitta najważniejszym przekazywaczem jest światło, dla moich celów jednak uznaję, że może być nim fotografia, *medium* w sensie spirytystycznym?

Ponownie musimy tu sięgnąć do archeologicznego przeszukiwania przeszłości kulturowej. Cykl obrazo-objektów Krawiec przypomina techniki popularne w dziewiętnastym wieku, stosowane w praktyce spirytystycznej. Wykorzystywane przez spirytystów wielokrotne ekspozycje miały być dowodem na istnienie zjawisk paranormalnych i potwierdzać zdolności mediumiczne tych, którzy obiecywali kontakt z „tamtą stroną”. Simone Natale w swojej analizie fenomenu wiktoriańskiego spirytyzmu przypomina o sposobach „wykorzystania fotografii i innych mediów wizualnych do produkcji obrazów, które były obiektami religijnymi w równym stopniu co atrakcjami i wizualnymi ciekawostkami” (Natale, 2016: 8). Z jednej strony, spirytystyczne fotografie (pełniące funkcję reklamową, popularyzujące media czyli ludzi obdarzonych mediumicznymi cechami i ich spektakle) traktowane były jako jarmarczny trik, z drugiej jednak – otaczane były rodzajem kultu.

Na zdjęciach Krawiec widzimy podobne do spirytystycznych pocztówek zestawienia – jedna postać (świadek objawienia się ducha) jest wyraźna, druga – przezroczysta (duch, plazma), w wyniku zbyt krótkiego naświetlenia. Przedmioty przenikają przez ciało, co ma wzmacniać poczucie niesamowitości. Istotne jednak, że obraz, który zobaczy widz w stereoskopie będzie iluzją trójwymiarowości. Przed naszymi oczyma przezroczysta postać będzie opłacać tę pozornie bardziej materialną (pozornie, bo przecież w istocie obie postaci są fotograficzną reprezentacją, nie mają swojej cielesności. Czemu służy takie zestawienie? Prześwietlenie figury ludzkiej symbolizuje nieobecność.

Wskazywałam wcześniej na ważną dla fotografii dialektykę pamiętania i zapominania, Krawiec odwołuje się do innej, ale z pamięcią i zapominaniem związaną – do obecności i nieobecności. Fotografka swoją pracą sugeruje ponowne spotkanie rodzeństw rozdzielonych geografiami i czasem. Ale przecież widzimy tylko jedno z nich, drugie powraca *przez* medium. Czy tym medium jest jednak używająca do swoich obrazów ciała Krawiec? Czy sam obraz fotograficzny.

W pośmiertnym eseju dedykowanym Rolandowi Barthes'owi Jacques Derrida napisał o obrazie fotograficznym, że nawiedza on teraźniejszość, przychodząc z innego czasu, jak duch (lub zmarły). „To jest «powrót umarłego», którego widmowe przybycie do tej szczególnej przestrzeni fotogramu w istocie przypomina rodzaj emisji czy emanacji” (Derrida, 2001: 54). Nie ma wątpliwości filozof, że to, co dotyczy obrazu dzieje się w sferze kulturowych znaczeń i przeczuć. Motyw nawiedzenia będzie później „nawiedzał” także jego filozofię, aż do *Widm Marksa* (1993), w których istotne będą nie tylko liczne polityczne duchy, krążące po świecie, lecz także psychoanalitycznie rozumiane lęki współczesności (dlatego też motywem istotnym dla interpretacji filozofa jest Hamletowski zakłócony porządek świata). Czy technologie nie nawiedzają nas w podobny sposób? Na przekór, wyrażanemu wcześniej

przekonaniu, że „maszyny mogą umierać”, tutaj należy dodać, że można też je wskrzeszać. Maszyna licząca Charlesa Babbage'a, sprowadzona ze świata czystej matematyki do stanu powszechnej (i często banalnej wręcz) użyteczności, transmisja sygnału radiowego – wszystkie powracają w innej formie, co zgłębia właśnie archeologia mediów. Fotografia jednak jest takim medium podwójnie. Nie tylko powraca w kolejnym technologicznym wcieleniu, lecz buduje iluzję spotkania z tym, kogo widzimy (lub zdaje się nam, że widzimy) na zdjęciu. Jej powroty mogą wydawać się wręcz natrętne.

Jeśli pomyślimy o fotografii jako medium (ze wszelkimi także tymi, opisanymi przed chwilą, nadprzyrodzonymi własnościami tego słowa), to okaże się, że dzięki obrazowi gość z innego świata nawiedza nas w teraźniejszości. Czy takim nawiedzeniem nie jest spotkanie po latach rozdzielonej rodziny? Czy może poczucie nieustannej obecności bliskiej osoby, nawet jeśli oddziela nas od niej fizyczne (geograficzna przestrzeń) i polityczne (granica państw) oddzielenie. W rozmowach z osobami rozdzielonymi często pojawia się motyw przecucia, podświadomej intuicji tego, co przydarza się drugiej osobie. To także forma transmisji, mediowania.



Il. 6. Georgia Krawiec,
z cuklu *EXodus*,
Homeopatia, 2003.

Konkluzja: media jako myślenie

Fotografia otworkowa nigdy nie stawiała do wyścigu z „postępowymi”, aparatami obiektywowymi. Widziana jako Brewsterowski dostarczyciel obrazu melancholijnego i artystycznego spełnia rolę eksperymentu i poszukiwania. Należała zatem do tej niszy technologii, którą Siegfried Zielinski lokuje w laboratorium. Nie służy wcale (choć tak może się nam wydawać tworzeniu pięknych, atrakcyjnych przedstawień, ale metarefleksji. *Autotwory* Klupsia czy *EXodus* Krawiec dostarczają specyficznego doświadczenia estetycznego, opartego nie na znanych konwencjach, ale dziwności i nieswojości. Jakbyśmy, patrząc na obraz byli świadkami przekształcenia i manipulacji. Powracają w nich obrazy, które pamiętamy skądinąd i dzięki temu możemy rozpoznać, że widzimy ludzkie twarze. Jednak są to twarze zniekształcone, przychodzące z innego wymiaru. Wyłaniające się nie tyle z naszej pamięci świadomej i racjonalnej, ale z koszmaru sennego nieświadomości.

José van Dijck pisze o mediowaniu wspomnień jako zakorzenieniu w ludzkich umysłach technologicznych praktyk kulturowych i społecznych (van Dijck, 2007: 174). Tym samym nie tylko pamiętamy dzięki fotografii, ale nigdy nie będziemy pamiętać inaczej niż *przez* fotografię. Kamery otworkowe powracają, bowiem podważają pewność i oczywistość innych przedstawień fotograficznych – od momentu produkcji aparatu fotograficznego po ostateczny moment obejrzenia zdjęcia, każą nam zastanawiać się nad tym, co widzimy i wątpić w obraz. I wydają się magiczne. Nie, nie popełniam tu błędu, sięgając do magii – one są jednocześnie magiczne i naukowe. Zielinski pisze:

Praktyka magiczna, naukowa, techniczna nie następują po sobie w porządku chronologicznym, ale w określonych punktach czasu sprzymierzają się ze sobą, wchodzą w kolizje, prowokują się wzajemnie i w ten sposób utrzymują rozwój w pełnej napięcia dynamice. Wskutek zderzenia się ze sobą heterogenicznych metod podejścia mogą otwierać się perspektywy, w dłuższym okresie czasu prowadzące nawet do względnie stabilnych technicznych innowacji (Zielinski, 2010: 338).

Fotografia otworkowa jest taką właśnie innowacją. dzisiaj. Jej powroty świadczą o tym, że stale jest interesująca dla twórców, bo pozwala ujawniać tkwiące w niej historyczne źródła i nieustannie je modyfikować. Jeśli pisałam na początku, że celem archeologii mediów jest odkrywanie tego, co w starym jest nowe i zaskakujące (Zielinski, 2010: 6), to praca z fotografią otworkową takich zaskoczeń nieustannie nam dostarcza.

BIBLIOGRAFIA:

- Augé M. (2009). *Formy zapomnienia*, Kraków.
Belting H. (2007) *Antropologia obrazu*, Kraków.
Benjamin W. (1996). Mała historia fotografii [w:] Benjamin W., *Anioł historii*, Poznań.
Cubitt S. (2014). *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, Mass., London England.
Derrida J. (2001). The Deaths of Roland Barthes [w:] Derrida J., *The Work of Mourning*, Chicago and London.

- Dijk J. van (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford California.
- Draaisma D. (2012). *Księga zapominania*, Warszawa.
- Erstić M. (2009). Dawne życie Futuryzmu? [w:] *Georgia Krawiec, Exodus*, Toruń.
- Flusser V. (2004). *Ku filozofii fotografii*, Katowice.
- Husserl E. (1990). *Idea fenomenologii*. Warszawa.
- Jäger G., Holzhauser K.M. (1984). *Generative Fotografie*, Ravensburg.
- Kmita J. (2007). *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań.
- Kuhn A. (2002). *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, London, New York.
- Mazur A. (2009). Autoportret wielokrotny Georgii Krawiec [w:] *Georgia Krawiec, Exodus*, Toruń.
- Merleau-Ponty M. (1996). *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa.
- Michałowska M. (2004). *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków.
- Michałowska M. (2016). Uwiedzenie punctum. Czy teoria fotografii może obyć się bez Barthesa? [w:] Machtyl K. (red.) *Imperium Barthesa*, Poznań 2016.
- Müller-Pohle A. (1997). *Analogizacja, digitalizacja, projekcja*, „Format”, 24–25, (50).
- Natale S. (2016). *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, Pennsylvania.
- Poprawska M. (1999). *Po drugiej stronie otworu*, Wrocław.
- Sontag S. (1986). *O fotografii*, Warszawa.
- Zielinski S. (2010). *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, Warszawa.