

Marianna Michałowska

Odnowienie pamięci - fotografia wobec nowych mediów

Sztuka i Filozofia 18, 92-105

2000

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

ODNOWIENIE PAMIĘCI – FOTOGRAFIA WOBEC NOWYCH MEDIÓW

„Kiedy rzeczywistość przestaje być tym, czym drzewiej bywała, pełnię praw zyskuje nostalgia. Idą w górę mity założycielskie i realne świadectwa. Idzie w górę prawda, obiektywność i prawdziwość z drugiej ręki. Winduje się prawdziwość, przeżycie i wskrzesza figuratywność tam, gdzie zniknęły już przedmioty i substancje. Obłądnie, z większą nawet przesadą niż w obrębie produkcji materialnej, produkuje się realność”.

Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*

WOBEC POWTARZALNOŚCI

W swojej pracy spróbuję przyjrzeć się działaniom artystów wykorzystujących techniki fotograficzne. Jednym z problemów przez nich poruszanych jest relacja zachodząca między teraźniejszością, przyszłością a przeszłością. Znamienny jest tu wybór fotografii jako języka wypowiedzi, bowiem pomimo wszelkich prób jej „uwirtualniania” fotografia pozostała dziedziną sztuki najsilniej związaną z rzeczywistością (zachowując status *cytatu* ze świata realnego). Jednak zmieniło się rozumienie tego związku: tradycyjnie przypisywany fotografii mimetyczny obowiązek wobec świata zastąpiony w nim zostaje pamięcią o świecie, a właściwie jego przypomnianiem. W takim rozumieniu inaczej rozkładamy akcenty: o ile w podejściu mimetycznym chodziło nam o przekazanie pewnych *faktów*, o tyle przenosząc ciężar na pamięć, nadajemy znaczenie *śladom* – te zaś zakładają istnienie pewnej fikcji.

Pojawia się tu zjawisko rekonstrukcji, mającej na celu powrót w wersji niejako „ulepszonej” – oczyszczonej i poprawionej (skonstruowanie na nowo). W tym przypadku niepowtarzalne zdarzenia, jak koncerty czy spektakle teatralne są odtwarzane mechanicznie – nagrane na video i utrwalone na „niezniszczalnych” płytach kompaktowych. Otrzymujemy

produkt „prawdziwszy od oryginału”, zaś działanie takie odnosi się jedynie do powierzchni zjawiska. W relacji świat – jego obraz mamy tu do czynienia z nowym zjawiskiem określanym jako *symulacja*, a więc stan, w którym świat fikcyjny jest nieodróżnialny od rzeczywistego.

Możemy jednocześnie zauważyć trend przeciwny – oto materiałem przetworzeń stają się obiekty i techniki pochodzące z przeszłości. Używa się ich jednak nie po to, by odtworzyć pewien stan historyczny, ale by odnaleźć w nim własne miejsce. Pojęcie „odnawianie” będzie tu miało więc znaczenie przeciwne. Efekt operacji nie przyniesie nam bowiem przedmiotu, który będzie wyglądał „jak nowy”, ale to wytwór współczesny będzie „stylizowany” na stary: na przykład poprzez naśladowanie zniszczeń wyrządzanych przez upływ czasu.

Twórczość opisywana przeze mnie jest rodzajem komentarza do świata, w którym żyjemy. Niezwykle istotną rolę w jej zrozumieniu odgrywa samoświadomość artystów oraz refleksja teoretyczna. Twórcą sytuacji jest tu *wobec* wszechogarniającego świata masowej konsumpcji i technologizacji życia. Nawet jeśli wykorzystuje jego środki (jak komputery, wideo itd.), czyni to zawsze w sposób przewrotny – według określenia Andreasa Müller-Pohle: „wbrew programowi maszyny”.

Przykłady, na podstawie których buduję swój pogląd na miejsce fotografii w spektrum współczesnej kultury, oscylują wokół pojęcia *powrotu*: ich autorzy odwołują się do praktyk magiczno-alchemicznych, do wspomnień, do „dotykalnego” przedmiotu. Obraz świata przez nich tworzony nie jest zamkniętym „kołem wiecznego powrotu”, ale raczej spiralą, której każde kolejne okrążenie zostaje wzbogacone o doświadczenia poprzedniego. Wybrane prace komentują następujące zjawiska, hiperrealność i obsceniczność świata; brak „dotykalnego” przedmiotu; zubożenie – wywołane „szokiem informacyjnym” – na zjawiska zachodzące wokół nas.

WOBEC HIPERREALNOŚCI I OBSCENICZNOŚCI – fotografia otworkowa i poszukiwanie tajemnicy

1. *Spełniona utopia*

Zaawansowane technologie są w zasadzie powszechnie dostępne. Nie jest problemem zrobienie zdjęcia poprawnego technicznie ani późniejsze komputerowe go przetworzenie. Jeśli stać cię na odpowiednie zaprogramowanie, zmontujesz sobie w domu film *science-fiction* o jakości nie

ustępującej produktom Industrial Light & Magic. Wszystko to zapewni nam odpowiedni „program maszyny”, a dodatkowo potwierdzi gwarancja wydana przez producenta („w przypadku złego funkcjonowania udaj się do serwisu”).

Jednak w tym świecie doskonałości technicznej nieoczekiwany renesans przeżywa fotografia otworkowa, a więc technika zdominowana przez przypadek, nie przynosząca łatwych efektów, chciałoby się powiedzieć – wymagająca terminowania w fachu. Gdzie szukać przyczyn powrotu do tak „przestarzałej” i nieefektywnej technologii?

Sądę, że spowodowane jest to po prostu nudą. Właściwie po co człowiek ma robić cokolwiek, skoro maszyna zrobi wszystko lepiej i szybciej. Teoretycy wypowiadający się w duchu „posthistorii” nazywają nasze czasy „stanem spełnionej utopii”. W tym świecie wszystkie postulaty zostały spełnione. W „spełnionej utopii” zagadki świata są rozwiązane przez naukę. Przed człowiekiem nie stawia się już wyzwań, co najwyżej „uwodzi się” go, by skorzystał z coraz to atrakcyjniejszej oferty rynku. Nie istnieje już dłużej „tajemnica wszechświata”. Nie da się ukryć, że do powstania takiego obszaru świata przyczyniła się ekspansja technik informacyjnych i medialnych. W jej wyniku „wiemy i widzieliśmy wszystko” bez wstawania z fotela.

Filozofowie mediów (bo tak należałoby chyba przetłumaczyć pojawiający się ostatnio w rozmaitych publikacjach termin *media philosopher*) twierdzą, że podejście do świata współczesnego się zmieniło. Dobrze oddaje to angielska gra słów – między *under-standing* i *inter-standing*. Człowiek nie pragnie już rozumieć [*understand*] – wchodzić „w głąb” świata, bo tam już nic nie ma, „podszewka” stała się powierzchnią. Nie ma nic *under*, bo wszystko jest pomiędzy – *between*. Miejsce *under-standing* zajęło *inter-standing*.

Jean Baudrillard w podobnym znaczeniu pisze o *obsceniczności*, mając na myśli sytuację, w której wszystkie wydarzenia wystawione są na widok publiczny. Nie ma sfery „poza sceną”, przestrzeni tajemnicy. Jest tylko jeden obszar powszechnej dostępności – świat *hiperrealny*. W rzeczywistości hiperrealnej wszystko jest „bardziej niż prawdziwe”. Właściwie relacja taka jak prawda–fałsz nie istnieje, bowiem wartości te są nieodróżnialne (a skoro tak jest, to mówienie o nich nie ma sensu). Jednak hiperealność także może się znudzić. Jeśli wszystko jest dane, to niepotrzebne jest dalsze działanie. W tej sytuacji konieczne staje się szukanie niewyczerpanych jeszcze źródeł inspiracji i odnalezienie indywidualnych sposobów ominięcia opisanych przez Baudrillarda pułapek.

Jednym z nich może być powrót do technik i tematów zapomnianych (np. fotografii otworkowej), odsuniętych na margines przez fascynację elektronicznymi zabawkami. Mamy więc do czynienia z reakcją zwrotną: najnowsza technologia przeciw prymitywnej; przestrzeń przeciw głębi.

Nie jest to jednak powrót bezpośredni. Artyści współcześnie posługujący się kamerami otworkowymi nie chcą „uzupełniać” muzealnych kolekcji o dawno zaginione prace pionierów fotografii. Mam wrażenie, że chodzi tu o coś zupełnie innego – o wybudowanie pomostu ponad czasem, między naszymi protoplastami a nami. Cofamy się do techniki sprzed wieku, ale nie wyrzekamy się wiedzy, którą przez ten czas zdobyliśmy. Fotografia otworkowa wykonana dzisiaj mówi nam o czym innym niż ta zrobiona kiedyś. Dla Nicephora Niepce’a stanowiła krok w doskonaleniu metody odwzorowywania świata, dla nas dzisiaj największą wartość posiadają błędy i niejasności, które w sobie zawiera.

2. Nieprzezroczystość i oryginalność

Wybór fotografii otworkowej pociąga głębokie konsekwencje. Niedoskonałość przenoszenia szczegółów, rozmycie konturów są tej technice przypisane. Jeśli fotografowie używają nadal *camera obscura*, to czynią to ze względu na jej „nieprzezroczystość”. Obraz tutaj otrzymany nie da się pomylić z tym widzianym przez ludzkie oko. Jest zamazany i niewyraźny, i nawet jeśli doprowadzimy go do względnej ostrości, to pozostanie w szczególny sposób „zmiękczony”.

Zupełnie inaczej traktowane jest też narzędzie pracy, budowane często przez samego fotografa. Już nie jest to gotowy wyrób masowej produkcji – swoisty „przedmiot gotowy”, ale „rękodzieło” – przedmiot autentyczny. Nieraz kamera stanowi szczególny komentarz do najnowocześniejszych wytworów markowych firm, może być nią nieomal wszystko – od pudełka do zapatek po jaskinię w górach. (Znane są przypadki fotografowania m.in. starej wanny i bagażnika garbusa).

Status fotografii uzyskanej w obskurze nie do końca jest identyczny z tym uzyskiwanym w „normalnym” aparacie. Dzieje się tak ze względu na niedoskonałość narzędzia. „Ręczna produkcja” umożliwia powtarzalność efektu w ograniczonym stopniu. Fotograf oddaje się w pewnym sensie na pastwę żywiołu. Fotografując – ryzykuje, bo to jedynie od jego decyzji zależy porażka lub zwycięstwo. Dzięki temu jednak praca zyskuje prawa dzieła oryginalnego, unikat. Zdjęcie – reprodukcja może w ten

sposób odzyskać utraconą (wydawałoby się – bezpowrotnie) *aurę* dzieła sztuki: powtarzalne staje się niepowtarzalnym; kopia – oryginałem¹.

Kamera otworkowa ujawnia istnienie narzędzia, podobnie jak ślad pędzla „zdradza” malarstwo.

Fotografie otworkowe sugerują nam zatem takie widzenie świata, w którym najistotniejsza jest decyzja i doświadczenie autora. Wiktor Nowotka często wybiera jako materiał swoich manipulacji przedmioty związane ściśle z jego wspomnieniami – może to być fragment starej szafy, stołu, budzik. Świat oglądamy nieco z dołu, z punktu widzenia dziecka. To zniekształcenie obrazu przenosi nas w inny wymiar – przestrzeń zastąpiona zostaje czasem. Powracam tu do problemu poruszanego we wstępie: „magiczne”, zagubione rzeczy z dzieciństwa nie mają tu wagi faktów – materialnie istniejących przedmiotów, ale są ich śladami, wydobytymi nie tyle z naszego otoczenia, co z pamięci. Nowotka przesuwa akcenty: osobiste staje się „upublicznione”, ale zarazem to jednostkowe wspomnienie nie traci nic ze swojej aury prywatności. Jest tylko nam – widzom – na chwilę „wypożyczone”.

Podobnie postępuje Paweł Borkowski, fotografując nieokreślone przestrzenie. Co jest istotne w pracy zatytułowanej *Ślimaki? Promień światła? Zarys „skorupy”*? Pomimo całej enigmatyczności tego obrazu, jego związek z rzeczywistością jest jednak szczególnie wyraźny. W fotografii otworkowej nie chodzi bowiem o potoczne „odrealnienie” tego świata, ale znalezienie jego „istoty”. Rzeczywistość zredukowana jest tu do najprostszych rejestrowalnych przejawów – światła, przestrzeni. Wytworzony wizerunek świata nabiera niekonkretności i tajemniczości. Przyglądając się tym zdjęciom, nabieramy przekonania, że możliwy jest powrót do utraconej, odebranej nam przez proces obiektywizacji świata „tajemnicy”. Teraz nasza wędrówka w jej poszukiwaniu nabiera znów sensu. Powróćmy na chwilę do Wiktora Nowotki: „Fotografia otworkowa jest tym, do czego dążyła sztuka na przestrzeni dziejów. Jest celem i środkiem jednocześnie. Jest medium doskonałym, łączy bezpośrednio – Mózg z Mózgiem, Człowieka z Absolutem, Trwanie z Przemijaniem, Teraźniejszość z Przeszłością i Przyszłością”². Dalszy komentarz jest zbędny.

¹ Pojęcie *auratyczności* wprowadził Walter Benjamin. Według niego *aura* dzieła sztuki jest w pewien sposób analogiczna do *aury* obiektu kultu religijnego. Jest to zatem mieszanina niepowtarzalności i niedostępności. Dzieła utraciły ten przywilej wraz z pojawieniem się kultury masowej i sposobów reprodukcji sztuki.

² J. Olek, „Obraz jako niewiadoma”, *Exit* 1994, nr 3, s. 810.

WOBEC UTRACONEGO PRZEDMIOTU – obiekty i wspomnienia

I. Zanikanie obrazu

Technologizacja rzeczywistości przynosi zatarcie granicy między światem a jego obrazem. Jak pisze Jean Baudrillard, nie jest to proces natychmiastowy. W *Precesji symulaków* Baudrillard wyróżnił kolejne etapy zanikania (czy też zrzęczniejszy byłoby powiedzieć – zastępowania) obrazu.

Etap pierwszy to sytuacja, gdy obraz jest odbiciem głębszej rzeczywistości – w sposób charakterystyczny dla epoki prereprodukcji. Pragnienie powrotu do tej sytuacji opisywałam wcześniej. Wyraża je współczesne używanie fotografii otworkowej z jej dążeniem do nadania odbitce piętna oryginalności i przekonaniem o istnieniu prawdy innej niż ta doświadczana zmysłami – prawdy zamkniętej w przestrzeni „tajemnicy”. Jest to faza, gdy obraz pełni funkcję podobną do ikony w religii prawosławnej – jest analogią świata uświęconego. Jest zatem „dobrym” zjawiskiem, wyrażającym pewną prawdę; przedstawienie takie należy do kręgu sakramentów.

W etapie drugim obraz wysuwa się na plan pierwszy, nie tylko przesłania, ale i wynaturza głębszą rzeczywistość. Pojmowany jest tu jako zjawisko „złe” – z kręgu czarów, a więc podporządkowane siłom pragnącym omamić człowieka. Obraz wypacza znaczenie „tajemnicy”, a przez to uniemożliwia człowiekowi jej poznanie.

W trzeciej fazie obraz jest zasłoną pustki, podszywa się pod rzeczywistość. „Udaje, że jest zjawiskiem” – należy do kręgu magii. Dodałabym tu, że nie tylko magii, ale także nauki. Jeżeli bowiem magia zastępowała naukowe wyjaśnienie i sama stawiała się w pozycji „tajemnicy”, to nauka robi to samo – celem nauki jest rozwiązanie „tajemnicy”, a więc zastąpienie tajemnicy teorią.

Wreszcie dochodzimy do etapu ostatniego, gdy obraz nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością. Jest wtedy swoim własnym *simulacrum*. *Simulacrum* nie należy już do kręgu zjawisk. W świecie zdominowanym przez symulację wciąż używa się słów takich jak „prawda” i „tajemnica”, ale określa się nimi twory sztuczne – by ocalić zasadę egzystencji człowieka³. Hiperrealny świat symulacji dotyczy sfery widzialności, i to o jej

³ J. Baudrillard, „Precesja symulaków” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm – antologia przekładów*, Wrocław 1997, s. 181.

zachowanie (czy też raczej zrekonstruowanie) zabiega, zapominając o ukrytym wymiarze rzeczywistości. Uściślając, to właściwie nie zapomina, ale po prostu nie zakłada istnienia takiego wymiaru. Świat widzialny – jak pisze Baudrillard – zdominowany przez media, zaczyna brać nas w swoje posiadanie. „Wszystko to, co pozostaje, to pewien rodzaj «bezpłodnej» pasji, oglupienie w obliczu zmieniających się sekwencji obrazów, zdarzeń, przekazów itp., które nie mają już żadnego znaczenia, ponieważ nie ma czasu [na znaczenie]. Wszystko zmienia się zbyt szybko i zbyt mocno, tak że nie mają one [obrazy] czasu, by powrócić i poddać się refleksji, a w ten sposób nabyć znaczenia”⁴.

Symulacja przekształca zarówno nasze codzienne życie, w którym coraz częściej otoczeni jesteśmy rzeczywistością wytworzoną (m.in. zrekonstruowane miasta, symulacja groty Lascaux), jak i świat sztuki i nasz sposób z nią kontaktu. Obraz coraz częściej istnieje tylko w formie digitalnej. Stykamy się jedynie ze zbiorami cyfr, obrazami przekazywanymi jako informacje, a więc nie mającymi swojego materialnego odpowiednika (przykładem mogą być CD-romy zawierające zbiory muzealne, ale formą jeszcze drastyczniejszą są internetowe galerie sztuki).

To, co współcześnie czynią „instalatorzy” i poszukiwacze nowych/starych technik, jest w istocie pragnieniem przełamania procesu digitalizacji obrazu: przez oddanie mu utraconego trzeciego wymiaru i przywrócenie jego powiązań z rzeczywistością. Wracamy zatem do świata przedmiotów, które mają swój zapach, które da się zważyć w rękę. Otaczamy uwielbieniem pamiątki, które cudem przetrwały i zachowały w sobie aurę autentyczności, gdy zaś tych nie mamy, wytwarzamy sobie własne.

2. Produkcja przeszłości

Jest paradoksem, że to właśnie pragnienie „autentyczności” napędza karuzelę symulacji – poszukując prawdy, budujemy fikcję. Wykorzystywanie dawnych technik okazuje się więc działalnością w pewnym sensie dwuznaczną. Możemy ją zinterpretować albo jako powrót do rzeczywistości minionej, albo wręcz przeciwnie – jako „produkcję przeszłości”.

Nie wykroczyliśmy w tym przypadku poza hiperrealność. Fabrykujemy wciąż nowe dowody, wiedząc, że koła czasu nie uda się nam cofnąć. To,

⁴ „Gra resztkami: wywiad z J. Baudrillardem” (w:) S. Czerniak i A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia, wybór tekstów*, Warszawa 1996, s. 209.

co współcześnie nazywamy „estetyką błędu” – estetyzacja tych elementów obrazu, które wcześniej go dyskwalifikowały: zanieczyszczeń i zadrapań – jest „symulacją przeszłości”, patyną nadawaną sztucznie: nie dla sfałszowania, ale właśnie symulowania pewnego stanu. Pojawia się tu jeszcze jeden aspekt symulacji: ona nie udaje, zakłada bowiem świadomość własnej fikcyjności. Być może to właśnie jest najtragiczniejszy wątek symulacji – pomimo że o niej wiemy, jesteśmy na nią skazani. Przyjrzyjmy się pracom eksploatującym wątek „produkowanej przeszłości”.

Listy ciotki Hanki Wojciecha Prażmowskiego są dokładnie tym, o czym informuje nas tytuł – paczką listów. Jednak listy te nie są „prawdziwymi” listami. Tym, co pokazuje nam Prażmowski, są tylko fotografie listów. Czy moglibyśmy nazwać je kopiami oryginału (czyli autentycznego listu)? Niezupełnie, przecież obiekt, który mamy przed oczami, nie jest ani oryginałem, ani fałszerstwem. Jest symulacją. Prażmowski nie odtwarza pewnego rzeczywistego przedmiotu – w tym przypadku odnalezionych listów, ale wytwarza je na nowo, zmieniając kontekst. Z pamiętki („małej pamięci” konkretnej osoby) czyni dowód czasów. Nie tyle jest tu ważny sam przedmiot, co odtworzenie samej struktury pamięci, gdzie jest istotne nie długotrwałe pamiętanie, ale nagłe przypomnienie – barthesowskie *punctum*, przykuwające nasz wzrok⁵. „Produkując przeszłość” nie piszemy Historii – uporządkowanej (i w mniejszym lub większym stopniu dążącej do obiektywności) opowieści – ale pamiętnik. Innego charakteru nabierają tu ślady zniszczeń, świadectwa procesu przemijania, wszystkie te zanieczyszczenia i zabrudzenia, od których „fotografia czysta” uciekała. Teraz stanowią kolejne potwierdzenie „autentyczności”. Prażmowski uważnie przygląda się zmianom, które wywiera czas. W tej dobie „niezniszczalnych” technologii każdy kolejny uszczerbek jest cenną blizną, którą pokazuje się jak trofeum.

3. *Farmacon*

„Produkcja przeszłości” niesie ze sobą pewną dwuznaczność. Zawsze uważano, że fotografia po prostu reprodukuje świat. Ale jeśli może świat symulować, to koncepcja ta upada. Co zatem fotografia nam pokazuje?

Status fotografii, o którym tu piszę, jest podobny do nierozstrzygalnego statusu pisma opisywanego przez Jacquesa Derridę. Przypomnijmy, iż

⁵ Roland Barthes pisząc o *studium* i *punctum* ma na myśli, mówiąc najkrócej, różnicę pomiędzy warstwą konwencjonalno-informacyjną zdjęcia a szczegółem przykuwającym uwagę odbiorcy dzieła; por. R. Barthes, *Światło obrazu*, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 45–47.

w rozumieniu takim (wywodzącym się od interpretacji platońskiego pojęcia *farmaconu*)⁶, pismo zarówno podtrzymuje, jak i zabija pamięć. Podtrzymuje, bo przechowuje ją w znakach; zabija, bo skoro zastępują ją znaki, to pamięć staje się zbędna. Podobny sens ma fotografia – jest znakiem rzeczywistości, która *była*. Od momentu uwiecznienia czyjejs twarzą na zdjęciu pamięć o niej staje się niepotrzebna. Zarazem jednak pamiętamy o tej twarzą tylko dlatego, że zachował się jej ślad w albumie. Tak fotografia, jak i pismo (tu: list Prażmowskiego) poprzez znak przedłużają obecność przedmiotu, ale o ile pismo stanowi *pracę przypominania*, o tyle fotografia jest rozbłyskiem. Przypomnienie staje nam przed oczami w jednym momencie, według sformułowania Rolanda Barthesa – „nakłuwą” nas.

Kolejna fotografia to *Inicjacja*. Na zdjęciu jest dziecko i bujany konik. Przez ten obraz przebiega negatyw drzewa. Białe linie pni wyglądają niemal jak popekania, przeszkody zakłócające wyraźny obraz. I znów podobnie jak w przypadku fotografii otworkowej autor nie mówi nam o niczym niezwykłym, nie stwarza fantastycznych postaci i przygód na wzór artystów świata wirtualnego. Historie przekazywane przez Prażmowskiego dotyczą codzienności, mogły zdarzyć się naszym rodzicom, nam, naszym dzieciom. Kim jest chłopiec na zdjęciu? Kimś z rodziny autora? Co stało się z nim później? A może to zdjęcie zostało znalezione przypadkowo i należy do mojej przeszłości? W istocie nie oczekujemy odpowiedzi na te pytania. Wartość pracy polega na tym, że skłania nas do szukania odpowiedzi.

Może więc powinniśmy zmienić nasz sposób myślenia o fotografii. Jej podstawowym przesłaniem zawsze było służenie pamięci. To tylko my zamknęliśmy ją w więzieniu *mimesis*. Pojęcie odwzorowania rzeczywistości ma tu sens tylko o tyle, o ile oznacza zarazem odwzorowanie pamięci; jest równoznaczne z *anamnesis* – przypominaniem świata zamkniętego dla nas, nieobecnego. Jednocześnie jest drogą dotarcia do tego świata.

Derrida pisze o fotografii: „Tym więc, co należy do «istoty» fotografii, nie jest sam przedmiot odniesienia w rzeczywistej obecności swego istnienia, lecz referencjalna implikacja jego wyjątkowego-bycia-kiedyś”⁷.

⁶ J. Derrida, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992, s. 45–49.

⁷ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji: Jaques Derrida i literatura*, wyd. Homini, Bydgoszcz 1997, s. 296.

WOBEC SZYBKOŚCI – światło i alchemia

1. *Dotknięcie świata*

Fotografowie tęsknili przez lata do chwili, gdy będą mogli uwolnić się od przypisanej człowiekowi przypadkowości. Wierzyliśmy, że eliminując niedokładność, osiągniemy doskonałość. Tak oto staliśmy się wszechwładnymi panami techniki cyfrowej. Już nie musimy brudzić rąk odczynnikami chemicznymi ani kłopotać się obliczeniami naświetlań. Nie przewidzieliśmy jednak, że kiedy wyrzekniemy się naszych korzeni, fotografia utraci swoją siłę. Historia zatoczyła koło – mamy już wszystko, ale musimy powrócić do punktu wyjścia, bo fotografia to nie tylko obraz (ten w istocie może być doskonalszy w komputerze), ale także proces, zapach i smak odczynników chemicznych, czas, kiedy możemy widzieć, jak obraz pojawia się na naszych oczach – jednym słowem to alchemia.

„Alchemik nie dąży do podboju przyrody, świata i nie pragnie władzy nad nim, lecz pokornie zespala się ze światła tego siłami, a więc także z samym sobą, uważnie zapisując każdy ich przejaw”⁸. Alchemia współcześnie uprawiana przez fotografów zawiera właśnie ten element zespolenia i przekształcenia. Fotografowie zwalniają. „Zdjęcie w trzy minuty” jest niepotrzebne, gdy nie służysz demonom komunikacji, zaś w sztuce pośpiech jest niewskazany. Alchemicy są cierpliwi, czas dla nich nie jest wrogiem, lecz sprzymierzeńcem. Świat wciąż jest po to, by się mu przyglądać, by go dotykać, smakować, zaś ekran komputera jest zimny.

Verena von Gagern zestawia oświetlone plamy fakturowych powierzchni z płaszczyznami pogrążonymi w cieniu. Dotknięcie światła zostawiające ślad na emulsji samo w sobie decyduje o doskonałości odwzorowania. Artystka odtwarza uczucie „dotykalności” promienia, budującego obraz „naprawdę”, nie poprzez algorytm.

Światło jest tu podstawowym przekaznikiem energii świata. Jest to zatem powrót do obrazu, który powstaje bez udziału człowieka (a więc pierwszego etapu w baudrillardowskiej perspektywie), kiedy obraz uzupełniony o aspekty dotykalne staje się odbiciem głębszej rzeczywistości. Taki obraz może być również niewyraźnym zarysem świata, otrzymanym

⁸ T. Rachwał, „Filozofia przypadku” (w:) W. Kalaga i T. Sławek (red.), *Interpretacje i style krytyki*, Katowice 1988.

na tylnej ścianie jaskini – ciemni optycznej. Dochodzimy więc do wniosku, że szansą „odreagowania” stanu symulacji jest postępowanie w pewnym sensie magiczne. W sztuce może to być powrót do samego procesu optyczno-chemicznego, gdzie magia jest widzialna – dokonuje się na naszych oczach.

Inaczej niż w kamerze otworkowej, płaszczyzna samego medium jest właściwie niezauważalna. Tyle, że o niej wiemy. (A może „aż tyle, że o niej wiemy”). Narzędzie w wyraźny sposób podporządkowane jest przekazywanej wiadomości (odwzorowanie energii świetlnej musi być dokładne, by treść komunikatu się nie zagubiła), ale wciąż istnieje.

Ta świadomość, wiedza dlaczego i czego się używa, jest konieczna. Musimy wiedzieć, że każde narzędzie, którego użyjemy, stanie się naszym potencjalnym wrogiem – będzie chciało nas sobie podporządkować. Musimy więc „wygrać” możliwości aparatu fotograficznego do końca. Aparat staje się w ten sposób częścią nas samych, co umożliwia pokonanie dystansu budowanego przez medium. Dzięki temu staje się możliwa komunikacja z rzeczywistością. Powtórzmy więc: narzędzie jest nie do ominięcia, bo stanowi język, w którym się wypowiadamy (zaś słowa niewypowiedziane nie istnieją). Powierzchnia tego języka (właściwości fotografii) jest zbyt gruba, by można ją przebić, dlatego wiadomość musimy ukrywać na wierzchu – w obrazie. Paradoksalnie to właśnie jest przyczyną, dla której tak trudno ją odczytać. Wykuwamy podziemne tunele, nie zauważając, że drzwi są otwarte.

2. *Wieczny powrót*

W alchemicznym tyglu stapiają się nie tylko elementy świata zewnętrznego, materiałem przemiany mogą być także rozbieżne pozornie dziedziny sztuki. Praca Anselma Kiefera *Najwyższa Kapłanka/Kraina dwóch rzek* pozostaje gdzieś w sferze pomiędzy rzeźbą, obiektem, fotografią, sztuką książki. (Jest to 200 ołowianych książek ułożonych na bibliotecznym regale.)

Podobnie jak w fotografiach Vereny von Gagern, zawarte jest w nich pragnienie powrotu do owego pierwszego etapu obrazu – ukrycia w nim głębszej rzeczywistości. Kolejne motywy: użycie ołowiu, forma książki i biblioteki, wreszcie tytuł obiektu (nazwa *II karty tarota*) odsyłają nas do tradycji kabalistycznej, tradycji, której istotą było poszukiwanie prawdy o świecie i o sobie samym. (Właściwie tradycja ta była zawsze obecna – od Arcimbolda po Duchampa i surrealistów – tyle że nie nagłaśniana).

Poszukiwany przez Kiefera kamień filozoficzny jest jego osobistą interpretacją cywilizacji. Ślad pierwszy ku niej prowadzący – to ołów. Metal ten miał posłużyć alchemikom do przemiany w złoto, odnalezienia kamienia filozoficznego. Proces indywiduacji, sugerowany użyciem tego właśnie materiału, wyznacza też postać Najwyższej Kapłanki, symbolizującej w tarocie drogę poznania intelektualnego. Wreszcie ołów jest także poświęcony Saturnowi – bogu kojarzonemu z Melancholią – ową patronką końca wieku.

Pojawienie się figury Melancholii nie jest przypadkowe. Melancholia: stan chorobowy, ale zarazem znamię geniuszu. Nosili je filozofowie i artyści. Jej objawy opisywano jako szczególną niemoc czy też zwątpienie w sens jakiegokolwiek działania. Melancholik widzi z wyostroszoną uwagą wszystkie słabości świata i to na ich podstawie stawia taką a nie inną diagnozę świata. Stąd popularność postawy melancholijnej w epokach w różny sposób schyłkowych. Ponowoczesność jednak zmienia znaczenie Melancholii. Współcześnie jest dla nas metaforą świadomości. To uczucie „ponowoczesne” w sensie takim, o jakim pisała Susan Sontag, to pełne uświadomienie sobie pułapek świata, jednak bez poczucia beznadziejności. To „jatrzące zamyślenie”, które wciąż może być źródłem inspiracji. Dla Sontag Melancholia jest bardzo piękna. „Nie patrzy (...) w dal ani pod nogi, lecz jest po prostu, całkiem spokojnie, nieobecna”⁹. Uosabia przede wszystkim *nierozstrzygalność* – bowiem jako świadomość przeszłości jednocześnie paraliżuje i jest impulsem tworzenia. Zatem jest to stan, w którym praca żałoby już się dokonała, utracony obiekt zatracił swoją wyrazistość, pozostał niejasny żal – bliżej nieokreślona tęsknota¹⁰.

Ten stan zmusza do wysiłku, jest źródłem geniuszu, nie skłania do bezradnego rozłożenia rąk, ale wręcz przeciwnie – nakazuje działanie. Melancholia bowiem jest wiedzą o porażkach. Tadeusz Sławek pisze: „Kuracja melancholii nie jest więc nieustanne poszukiwanie nowości, które sprzyja niepokoju i brakowi umiarkowania, lecz przeciwnie – pogodzenie się z repetywnością jako jedynym sposobem, w jaki możemy w miarę harmonijnie istnieć w świecie. (...) Terapią jest czynne włączenie się do ciągu produkcji literatury”¹¹ (rozszerzyłabym to do produkcji sztuki).

Wróćmy jednak do Kiefera: jaką transformację Melancholii proponuje nam jego *Kapłanka*? Co pierwotnie było przedmiotem utraconym,

⁹ S. Sontag, „Urywki poświęcone estetyce melancholii”, *Fotografia* 1988, nr 3–4.

¹⁰ Por. W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996, s. 140–144.

¹¹ T. Sławek, „Saturniczny pątnik”, *Literatura na Świecie* 1995, nr 3.

a następnie poddane oczyszczającym zabiegom alchemii? Czy nie jest tak, że w istocie nie wystarcza nam rozpędzona codzienność i za wszelką cenę doszukujemy się głębszego sensu? Niejednoznaczność wyklucza radykalizm. Nawet jeśli melancholik tęskni za przeszłością, to nie pragnie jej przywracać w ówczesnej formie – pragnie przede wszystkim ją zrozumieć, przyswoić. Ołowiane książki Kiefera pozwalają odnaleźć utracony sens, umożliwiają jego wędrówkę od przedmiotów do człowieka. Jest to nieustająca praca – równoczesne odczytywanie znaczenia istniejącego i wytwarzanie nowego.

W Kieferowskiej produkcji literatury „pismem”, które umożliwia odczytanie znaczeń, stają się fotografie, kawałki roślin, włosy, czyli to wszystko, co (mówiąc górnolotnie) wyraża „kondycję człowieka i świata”, co pozwala wykroczyć poza świat wirtualny – niedotykalny. Dlatego tak ważny jest tu element istnienia obiektu: biblioteki książek wiecznych – bowiem uczynionych z czegoś trwalszego niż papier; uniwersalnych – bo zapisanych językiem sprzed upadku wieży Babel.

Kiefer umieszcza w swojej bibliotece książki już zapisane i te czekające jeszcze na wypełnienie. Zawierające wiedzę już zdobytą i tę jeszcze nie odkrytą. Ukrywa w nich fragmenty „pamięci człowieka”, stające się „pamięcią wszechświata”. Jak pisał Borges w *Nieśmiertelności*, „Poza zasięgiem naszej cielesnej śmierci trwa pamięć o nas, a poza zasięgiem pamięci trwają nasze czyny, nasze dzieła, nasze myśli, cała ta niezwykła i wspaniała część historii powszechnej. Nawet gdybyśmy o tym nie wiedzieli”¹².

WOBEC PAMIĘCI

Wszystkie moje tropy prowadzą zatem do jednego tylko celu – do wskazania współczesnych sposobów obrazowania pamięci. Jednym z nich jest fotografia. Czy rekonstrukcja przeszłości przez nią proponowana jest czymś innym od wirtualnego „odnawiania świata”? Najważniejszą różnicą, jak sędzę, jest *rzeczywiste* odniesienie fotografii. Co prawda, fotografia podstawia nam w miejsce obrazu obecnego – nieobecny: mam tu na myśli zastąpienie teraźniejszości przeszłością, ale nie da się zaprzeczyć realnym konotacjom obrazu (również w przypadku fotomontażu). Obraz digitalny przekazuje cechy inne, pokazuje nam świat wywiedziony z abstrakcji, przyzwyczajają nas tym samym do świata sfikcjonalizowanego,

¹² J.L. Borges, „Nieśmiertelność”, *Literatura na Świecie* 1986, nr 12.

w którym następstwo czasu nie ma większego znaczenia. Zatem jeśli nawet techniki cyfrowe wyprą fotografię w dziedzinach użytkowych (jako szybsze, tańsze i niezawodne), to wciąż pozostanie jej rola być może istotniejsza – widzialnej pamięci. Podobnie bowiem jak sto lat temu fotografia uwolniła malarstwo z „okowów realizmu”, tak teraz to samo dla fotografii uczyniły nowe media. Nie musimy już reprodukować świata, naśladować jego zewnętrznego obrazu – ten bowiem powiela się bez naszego udziału. Możemy natomiast szukać sposobów przywrócenia naszej rzeczywistości i nam samym „wnętrza”, duszy, która gdzieś nam się zapodziała. Tym „wnętrzem” mogą być wspomnienia – przedmioty, przeczytane książki, fotografie wygrzebane na strychu.

Wydaje się, że tylko poprzez działanie pamięci możemy zachować poczucie realności świata. Musimy mieć wspomnienia, chociażby sztucznie wytworzone. Bez nich (a tym samym bez komunikacji ze światem pozazmysłowym) jesteśmy martwi. Czy to znaczy, że mamy wyrzec się przyjemnego bądź co bądź świata hiperrealnego? Nie, nie możemy tylko dać się w nim uwięzić. To zaś stanie się możliwe jedynie wtedy, kiedy nie zatracimy świadomości, nie damy się „wessać” otaczającym nas ekranom. Dopóki zastanawiamy się, dopóty żyjemy.

