

HUBERTUS VON AMELUNXEN

FOTOGRAFIA PO FOTOGRAFII. PRZERAŻENIE CIAŁA W PRZESTRZENI CYFROWEJ

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

Jean-François Lyotard

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

Jean-François Lyotard

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

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

² W oryg. *Übersetzung*.

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

I

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

Nowy Jork, 22 maja 1922

Drogi Stieglitz,

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

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

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

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

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

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

Jean Genet

II

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

V

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

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

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

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

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

VI

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

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

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

Villiers de l'Isle-Adam

VII

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

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

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

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

Paul Virilio

VIII

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

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

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

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

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

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

²³ Butadesa z Sykionu – przyp. tłum.

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

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

²⁶ Tamże.

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

IX

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

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

E.M. Cioran

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

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

X

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

XI

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

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

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

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

³³ *Ibidem*, s. 33. 236b.

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

XII

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

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

³⁵ Ibidem, s. 71 – przyp. tłum.

³⁶ Ibidem, s. 71–72.

³⁷ Ibidem, s. 99 – przyp. tłum.

³⁸ Ibidem, s. 99.

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

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

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

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

XIII

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

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

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

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

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

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

Vilém Flusser

XIV

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

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

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

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

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

XV

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

XVI

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

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

⁴⁶ W oryg. *Tradierbarkeit*.

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

XVII

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

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

XVIII

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

Przełożył Paweł Brożyński

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

⁴⁸ Ibidem, s. 159–160.