

PRZEKŁADY

HANS BELTING

OBRAZ I JEGO MEDIA. PRÓBA ANTROPOLOGICZNA*

1

Modny w ostatnich latach dyskurs o obrazach wprowadził babilońskie pomieszanie języków. Pojawiające się stale, niczym narkotyk, pojęcie „obrazu” przysłania jedynie niezgodność istniejących sposobów widzenia. Maskuje ono fakt, że wcale nie mówi się o tych samych obrazach, także wtedy, gdy zarzuca się to pojęcie, niczym kotwicę, w mieliznach porozumienia. Brak ostrości w dyskursie o obrazach występuje wszędzie tam, gdzie powstaje wrażenie, że krążą one bezcieleśnie, czego nigdy nie czynią endogeniczne obrazy wyobraźni i pamięci, okupujące nasze własne ciało. Niektórzy generalnie zrównują obrazy z obszarem wizualnym, co sprawia, że *wszystko*, co widzimy, jest obrazem, który tym samym traci swoje znaczenie symboliczne. Inni ryczałtowo utożsamiają obrazy ze znakami ikonicznymi, które zawierają w sobie odniesienie podobieństwa, wiążące je z inną instancją: z rzeczywistością, która – sama nie będąc obrazem – zachowuje wobec niego status nadrzędny. Wreszcie występuje też idealistyczny rodzaj dyskursu, doszukujący się obrazów jedynie na terenie sztuki. Ignoruje on przy tym obrazy *świeckie*, które istnieją poza muzeum (nową świątynią) i dlatego nie są – jako obrazy – poważnie brane pod uwagę. W rezultacie powstaje nowy spór o obrazy, w którym walkę toczą ze sobą monopole definicyjne. Nie tylko mówimy w ten sam sposób o zupełnie odmiennych obrazach. Stosujemy również różne dyskursy wobec obrazów tego samego rodzaju.

* Szkic dotychczas niepublikowany. Niniejszy przekład jest pierwodrukiem tekstu Hansa Beltinga, *Das Bild und seine Medien. Ein anthropologisches Versuch*.

Jeśli wybiera się – jak w niniejszym tekście – podejście antropologiczne, można spotkać się z zarzutem, że antropologia traktuje o ludziach, a nie o obrazach. Zarzut ten dowodzi niezbędności dokładnego tego, co sam podaje w wątpliwość. W obszarze swojej aktywności wizualnej ludzie wyodrębniają ową jednostkę symboliczną, którą nazywamy „obrazem”. Fakt, że od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia (obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny) wskazuje na jego fundament antropologiczny. „Obraz” jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. Poniżej chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym. Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi.

Propozycja dyskursu antropologicznego nie wiąże się z tą jedną konkretną dyscypliną, lecz stawia wymóg otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu. Odnosi się także do innego, bardziej złożonego modelu czasowości, aniżeli dopuszczają to ewolucjonistyczne modele historii. Wspominanie i wynajdywanie obrazów są ze sobą splecione tak integralnie, że ich wzajemne oddziaływanie tworzy figury cykliczne. Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, ujmowane przez nas już z góry w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało. Także ponawiając próby zapanowania nad obrazami, wydany jest na ich łup. Obrazy, które wytwarza, dowodzą, że jedyną ciągłością, jaką człowiek rozporządza, jest zmienność. Obrazy nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jak bardzo zmienna jest jego istota. Człowiek, nadając nowy kierunek pytaniom stawianym samemu sobie i światu, porzuca wynalezione przez siebie obrazy. Niepewność co do samego siebie wytwarza w nim skłonność, by zobaczyć, i to w obrazie, siebie jako kogoś innego. Przy czym, obraz w lustrze nigdy nie zastyga.

Gdy obcujemy z obrazami, „co” obrazu nie może być widziane bez jego „jak”. „Jak” w konstytutywny sposób określa „co”, które zbyt pochopnie zwykliśmy zbywać jako „treść” lub „temat” obrazu. Nie wystarczy na przykład skonstatować, że obraz przedstawia ciało, albowiem to dopiero w obrazie doświadczamy tego, co w tym wypadku *jest* ciałem (oraz jako „co” jest ono widziane). Obraz-odbicie (*Abbild*) i obraz-symbol (*Sinnbild*) znajdują się o wiele bliżej siebie, aniżeli gotowe byłyby to przyznać obie-

gowe teorie. W „jak” obrazu nieustannie wchodzi w grę nasze własne ciało: obraz żyje w przestrzeni społecznej (by rozróżnić praktykę wytwarzania obrazów od naturalnych obrazów powszedniej percepcji) dzięki interakcji z naszymi ciałami, które reagują na niego cieleśnie (a nie tylko mentalnie). W procesie percepcji media nie są zwykłymi technikami obrazowymi, ale ciałami symbolicznymi, za pomocą których przekazywane są nam obrazy. Artefakty obrazowe dostępne są naszej percepcji tylko dlatego, że znalazły swoje ucieleśnienie w mediach. W swoich medialnych ciałach zapraszają nas, byśmy przydawali im duszę – tak, jakby naprawdę były żywe lub posiadały żywe ciała. Każda percepcja obrazu kończy się takim aktem „animacji”, której uczymy się jako działania symbolicznego, swoistego dla naszej kultury.

Sposób, w jaki używamy tutaj pojęcia medium, wymaga usprawiedliwienia, czym zajmiemy się nieco później. Nie ma przy tym możliwości odwołania się do jakiegoś istniejącego dyskursu, w którym medialność obrazów w świecie zewnętrznym posiadałaby już własną teorię. Punktem wyjścia tych teorii obrazu, które nie zajmowały się problematyką estetyczną lub filozoficzną, był przeważnie widz, przy czym spojrzenie traciło związek z całością cielesną istoty ludzkiej. Rozważania nad obrazem cechuje zazwyczaj tendencja do *metafizyki* obrazu. My zaś preferować będziemy *fizykę* obrazu, która przyznaje samodzielne znaczenie mediom obrazowym. Zazwyczaj same obrazy uważa się za media, które komunikują swoistego rodzaju (inne aniżeli na przykład teksty) doświadczenie poznawcze. Pojęcie obrazu może tylko zyskać na rozróżnieniu między nim i medium. Jednak wyłącznie na takim rozróżnieniu, które obraz i medium traktuje jak dwie strony tej samej monety, których co prawda nie można analizować równocześnie, ale które nie dają się też wzajemnie od siebie oddzielić.

Nie wystarczy mówić o materii lub materiale obrazów, aby wyminąć pojęcie mediów, tak wieloznaczne i tak (zbyt) dziś modne. Medium charakteryzuje się właśnie tym, że jest nie tylko materiałem, ale też formą obrazu. Jednoczy zatem to, co się zazwyczaj od siebie oddziela: w dziełach sztuki i obiektach estetycznych. Ulubiony dyskurs o formie i materii, stanowiący przedłużenie starego dyskursu o duchu (lub duszy) i materii, nie nadaje się tak naprawdę do przeniesienia na medium-nośnik obrazu. Nie można utożsamiać obrazu z formą, która rękodzielniczo i estetycznie przekształca materiał. Podobnie jest z teorią idei i realizacji, która również nie trafia w sedno mojej argumentacji. Obraz jest czymś innym aniżeli tylko formą, ponieważ jest przez nas percypowany jako komunikat i wypowiedź sensowna. Relacja obrazu do widzenia nie jest symetryczna, ale hierarchiczna, by ponownie użyć prowizorycznego terminu.

Pojęcie medium od razu zyskuje swój prawdziwy sens, gdy pojawi się w kontekście relacji obrazu i ciała. Tutaj dostarcza ono zarazem *brakującego ogniwa* (*missing link*), albowiem dopiero medium sprawia, że nasze ciało staje się zdolne do cielesnej percepcji obrazów. Co oznacza też, że obrazów nie uważa się ani za prawdziwe ciała, ani za zwykłe rzeczy. Rozróżnienie obrazu i medium sugerowane jest przez świadomość ciała. Obrazy wspomnień i fantazji powstają w naszych własnych ciałach niczym w osobistym medium-nośniku, gdzie, zależne od nas, raz pojawiają się, to znów znikają. Doświadczenie to dało, jak wiadomo, impuls do rozróżnienia między pamięcią jako cielesnym archiwum obrazów i wspomnianiem jako cielesną aktywnością korzystania z obrazów. W dawnych tekstach media obrazowe pozostawiły swoje ślady wszędzie tam, gdzie wobec obrazów sformułowano zakaz materialności, jak na przykład w Starym Testamencie. Ruchy ikonoklastów denuncjowały nieożywiony materiał-nośnik, że fałszuje on życie obrazów i w ten sposób doprowadza „prostaczków” do pomieszania obrazu z materią. Chętnie nakładano przy tym tabu na takie media, które służyły stronie przeciwnej do nadużywania obrazów. W polemikach tego rodzaju materialne obrazy odsądzone były od czci i wiary; starano się uchronić przed nimi wewnętrzne obrazy widzów. W wyobrażeniach magicznych spotkamy się natomiast z bogatą praktyką, polegającą na poświęcaniu artefaktów obrazowych po ich wytworzeniu, po to, by wyzwolić życie (obrazów) z martwego tworzywa.

Odniesienie do ciała zawarte jest w pojęciu medium w dwojaki sposób. Kieruje ono ku *analogii cielesnej*, którą każde medium-nośnik utrzymuje samo z siebie. Zarazem odsyła do *apelu cielesnego*, dzięki któremu media obrazowe zapisują się w naszej percepcji, a my sami zostajemy nakierowani na określone doświadczenie cielesne podczas procesu percepcji. Dzieje się tak również w wypadku elektronicznych mediów obrazowych, które realizują upragnione wyzwolenie ciała widza, zaspokajając to pragnienie odcieleśnieniem obrazów. Telematyczne unicestwienie przestrzeni, także przydające skrzydeł naszym ciałom, stanowi przejaw tej samej tendencji. Odcieśnienie to nie jest jednak niczym innym jak tylko negatywnym odwróceniem starego cielesnego odniesienia obrazów. Dzięki odniesieniu do ciała problem mediów (*Medienfrage*) koryguje jednostronną perspektywę semiotyki, która zbyt szybko złożyła ciało w ofierze. Teoria znaków, realizująca wielki projekt abstrahowania, oddzieliła świat znaków od świata ciał, uznając tym samym monopol percepcji kognitywnej. Percepcji w ramach danego systemu, którego się uczymy, ale którego nie możemy zmienić. Semiotyka przyznawała wprawdzie, że obraz „zapośrednicza informacje, które w żaden inny sposób nie mogą być odszyfrowane”, jak pisał Ernst Gombrich w swoim semiotycznym studium o „obrazie wizualnym”. Jednak podstawowa pozostaje dla niej symetria

znaków wizualnych i językowych. Problem mediów znajduje się poza polem widzenia uniwersalnej teorii znaków z jej beczasowymi strukturami, nie poddającymi się analizie w kategoriach historycznych.

Uwzględnienie problemu medium przywraca człowiekowi należne mu miejsce w kontekście obrazów, jako istocie cielesnej, doświadczającej siebie i działającej w sposób medialny. Tym też różni się nasze postawienie problemu medium (*Medienfrage*) od tych teorii mediów i historii techniki, które uwzględniają człowieka wyłącznie jako wynalazcę nowych mediów i zarazem wykluczają go jako użytkownika owych zmieniających się mediów. Wreszcie problem medium w naszym ujęciu otwiera także dostęp do argumentacji antropologicznej, dopuszczając interkulturową wielość zarówno w odniesieniu do produkcji obrazu, jak i samego pojęcia obrazu. Niezachodnie praktyki obrazowe nie tylko przypominają nam o różnorodności wzajemnych związków obrazu i medium. W nich ujawniają się też zróżnicowane role ciała, które nie tylko percypuje obrazy, ale samo w sobie je produkuje (taniec masek itd.) i – odgrywając – aktywnie wystawia. Interkulturowe poszerzenie pojęcia obrazu zaprasza do nowych teorii obrazu, którym nie będą przeszkadzać nasze przyzwyczajenia myślowe.

2

A zatem: jak mógłby dzisiaj wyglądać dyskurs o obrazie i obrazowości? Stare pojęcie *ikonologii* ciągle jeszcze oczekuje na wypełnienie sensem odpowiadającym naszej współczesności. Erwin Panofsky, w momencie gdy uczynił je owocnym dla historii sztuki, natychmiast ponownie zawęził je do – poddających się rekonstrukcji dzięki tekstom historycznym – renesansowych alegorii obrazowych: tym samym przemieszczeniu uległ sens pojęcia ikonologii. Czym innym jest rozważanie znaczeń *w obrazach*, które uczytelnia je niczym teksty, czym innym zaś, uczynienie przedmiotem zainteresowania znaczenia, które obrazy zyskują i posiadają w procesie naszej percepcji. W. J. T. Mitchell w nowy sposób użył pojęcia ikonologii, w książce pod tym samym tytułem. W jego ujęciu termin ten nie określa metody *wyjaśniania* obrazów za pomocą tekstów, ale metodę *odróżniania* obrazów od tekstów. Jego „krytyczna ikonologia”, jak ją sam nazywa, nie czyni rozróżnienia między obrazami i *visual culture* jako pojęciem nadrzędnym. Być może Mitchell zamierzał wprowadzić ten podział w następnej książce, zatytułowanej *Picture Theory*. Rozróżnia w niej *pictures* i *images*, co nie jest możliwe w języku niemieckim, w którym w ten sam sposób mówimy o obrazie na ścianie i o takim obrazie, który jest na nim przedstawiony. *Pictures* to, w ujęciu Mitchella, obrazy fizycz-

ne, konkretne „obiekty reprezentacji, które powodują zjawianie się obrazów”. Ja chętniej mówiłbym o mediach, po to, by znaleźć pojęcie uwzględniające wcielenie obrazów. Mitchell mówi o „wizualnych i werbalnych mediach” wyłącznie w odniesieniu do sztuk plastycznych i literatury. Podstawowe pytanie o obraz nadal wymaga wyjaśnienia.

W historii sztuki obraz był ściśle ograniczony do swojego charakteru artystycznego i włączony został do historii form artystycznych. Theodor Hetzer wygłosił w 1931 roku wykład „O historii obrazów”, utrzymany całkowicie w tym duchu. Nie widział przy tym żadnej sprzeczności w tym, że obrazu poszukiwał wyłącznie w obszarze malarstwa (którego zasady formalne zamierzał zbadać). Dlatego też z łatwością uznał fotografię – owo *par excellence* nowoczesne medium obrazowe – za symptom nadejścia „końca obrazu”. Według niego, w przypadku fotografii nie może być mowy o jakiegokolwiek postaci „obrazowej” (*bildmäßig*). Historia sztuki jako dyscyplina odnalazła się w analizie formy artystycznej. Sprzeciw wobec takiego samookreślenia wyszedł z hamburskiego kręgu Aby Warburga, w którym z historii sztuki (*Kunstwissenschaft*) wyłonić się miała historia kultury (*Kulturwissenschaft*) nowego typu. Sam Warburg, podczas pierwszej wojny światowej, widział się już na najlepszej drodze do zostania „historykiem obrazu” i – jak pokazuje Michael Diers – postawił sobie za zadanie analizę propagandy obrazowej walczących stron. Kilka lat później powstało jego studium na temat słowa i obrazu w mediach drukowanych epoki Lutra. To poszerzone pojęcie obrazu uległo jednak szybko zawężeniu w środowisku jego kolegów i uczniów, którym chodziło o pozyskanie jak najszerszego materiału porównawczego dla interpretacji sensu starych dzieł sztuki.

Edgar Wind, dwa lata po śmierci Warburga, wykorzystał kongres estetyczny w Hamburgu (w 1931 roku) jako okazję do poddania rewizji „pojęcia historii kultury Warburga” i ograniczenia go do problemów estetycznych. Sens obrazów miał się odtąd sprowadzać już tylko do wspomaganie „pojęciowego poznania istoty sztuki”, przy czym renesans dostarczał rzekomo beczasowego paradygmatu sztuki. W rezultacie, ponownie niezmiernie oddalały się zadania prawdziwej historii obrazów (*Bildwissenschaft*). Ten stan rzeczy tłumaczy też fakt sięgnięcia przez Edgara Winda po zdradzającą bezradność peryfrazę, polegającą na zrównaniu medium-nośnika obrazów z „jakąkolwiek uchwytą dla manipulującego człowieka formą”, za pomocą której „przekazywane są dzieła sztuki”. Ernst Cassirer dysponował wprawdzie pojęciem mediów, nadał mu jednak zupełnie inny kierunek. W swojej *Filozofii form symbolicznych*, którą rozwinął niejako w pobliżu Warburga, wyraz języka naturalnego odróżniony jest od „zmysłowego obrazu oglądowego” na podstawie tego, że „nie jest obciążony [sic!] żadną materią zmysłową”. W tym sformułowaniu aż

nadto wyraźnie dochodzi do głosu hierarchiczność świata symboli. Obrazy również mogą zapośredniczać poznanie, Cassirer zarzucił im jednak to, że „wzrok ducha” zbyt łatwo rozprasza się na nich, zamiast traktować je jedynie jako „medium” poznania. W tym dyskursie obrazy same były medium i – jako takie – słabsze od języka.

Historyk sztuki Julius von Schlosser już w 1911 roku, w pracy na temat rzeźb woskowych, natknął się po raz pierwszy na antropologiczne znaczenie mediów obrazowych. W użyciu pozornego ciała lub realistycznej lalki dostrzegł jednak tylko podskórny nurt magicznego sposobu myślenia. Dlatego też, całkowicie wbrew jego intencjom, wprowadzone przez niego pojęcie „czaru obrazu” ponownie zawęziło dyskusję, zamiast uczynić badany materiał owocnym dla rewizji problematyki obrazu. Schlosser stale mówił o dalszym oddziaływaniu „prymitywnego życia duszy”, co przeszkadzało mu w rozróżnieniu reprezentacji od magicznej „animacji”. W tym samym kontekście Schlosser natknął się na symboliczny wyraz medium, które jednak utożsamiał z twórcyem obrazów. W przypadku figury woskowej problem polegał „na użyciu naturalnego materiału”, jak włosy i ubranie, przez co uszczerbku doznawała idea sztuki. Okradziono tutaj sztukę z jej autonomicznej formy, oddzielającej ją od życia. Schlosser powoływał się na Schopenhauera, który odrzucał iluzję figur woskowych, dlatego że nie były zdolne do wyzwolenia formy z materii. Schopenhauer utożsamiał obraz z dziełem sztuki, dzięki czemu mógł twierdzić, iż „jest on bliższy idei niż rzeczywistości”. Na tej zasadzie opiera się, według niego, wszelkie prawdziwe doświadczenie estetyczne.

Jednak nie tylko w sztuce wykazujemy skłonność do rozróżniania odbicia (*Abbild*) w twórcywie dzieła od reprodukowanego przez nie prawozoru (*Urbild*). Inaczej nigdy nie mogłyby istnieć przekonujące obrazy ludzkiego ciała, którego organicznej substancji nie można przenieść na sztuczne obrazy. Z tego też powodu przerażają nas realistyczne lalki, wymykające się ewidentnemu rozróżnieniu ciała i obrazu, jak to się dzieje w przypadku rzeźb z kamienia lub brązu. To, co w świecie ciał i rzeczy jest ich *twórcywie*, w świecie obrazów jest ich *medium*. Ponieważ obraz nie posiada ciała, potrzebuje medium, w które się wciela. Jeśli prześledzimy dzieje obrazów, aż do najstarszego kultu zmarłych, dostrzeżemy powstającą tam elementarną konieczność dostarczenia im trwałego medium w materii kamienia lub gliny, na które mogłyby zostać wymienione rozpadające się ciała zmarłych. Antyteza formy i materii, która w sztuce podniesiona została do rangi obowiązującej zasady, jedynie wyodrządza odwieczną różnicę między obrazem i medium.

Pojęcie sztuki, ugruntowane w renesansie, wykluczało uwzględnienie obrazów o niepewnym statusie artystycznym. Wykluczenie dotyczyło figur woskowych, masek zmarłych i wielu hybrydalnych figur wotywnych,

nie podpadających pod pojęcie rzeźby, jak to pokazał G. Didi Huberman na przykładzie historii sztuki renesansowego artysty Giorgio Vasariego. Fenomen obrazów ludzi zmarłych został w ten sposób w kulturze zachodniej całkowicie przesłonięty przez dyskurs o sztuce. W rezultacie wszędzie w literaturze badawczej natykamy się na zwalę przysypanego materiału, albo też hamują nas bariery myślowe, wywołujące poczucie winy, gdy tylko chciałoby się je przekroczyć. Dychotomia historii sztuki i historii obrazu zaostrzyła się ostatecznie wraz z ukonstytuowaniem się akademickiej historii sztuki XIX wieku, która celowo utrzymywała dystans wobec nowych technicznych mediów obrazowych, takich jak na przykład fotografia. Historia sztuki, pewna siebie, rozciągnęła wkrótce swoje tworzywo na tak zwaną *sztukę ludzkości*, przy czym jej dyskurs określało jednowymiarowe nowożytne pojęcie sztuki.

3

Od czasu Michela Foucault spotykamy obrazy w nowym dyskursie, który traktuje o „kryzysie reprezentacji”. W tym dyskursie filozofowie obarczają obrazy odpowiedzialnością za to, że reprezentacja świata popadła w kryzys. Jean Baudrillard nazywa nawet obrazy „mordercami realnego”. Realne przekształca się przy tym w ontologiczny pewnik, przed którym obrazy muszą – i powinny – skapitulować. Tylko epokom historycznym skłonni jesteśmy jeszcze przyznawać, że były „panami” obrazów. Zapominamy przy tym, że zawsze było tak, iż ci, którzy kontrolowali społeczne i religijne byty, wtlaczali je w umysły innych właśnie za pomocą obrazów. Tylko że w nas stare obrazy nie wzbudzają już niepokoju. *Kryzys reprezentacji* polega w istocie na *zwątpieniu w odniesienie*, którego dziś odmawiamy obrazom. Obrazy nie spełniają swojej funkcji tam, gdzie nie znajdujemy już dla nich analogii w rzeczywistości. W kulturach historycznych obrazy były odpowiedzialne za oczywistość (*Evidenz*) (cóż za piękne pojęcie!), którą znajdowało się tylko w obrazach i dla której obrazy wynajdywano. Jednak dla Baudrillarda każdy obraz, który nie zawiera świadectwa rzeczywistości, jest równy *simulacrum*. Podobnie wietrzy on *simulation* wszędzie tam, gdzie zanegowana zostaje wymagana przez niego ekwiwalencja znaku i znaczenia. Zwrot, który nastąpił w części teorii mediów, spowodował, że obrazy stały się podejrzane.

Być może początek tego braku zaufania datuje się od momentu, gdy obrazy w filmie i video obdarzone zostały dźwiękiem i ruchem, dotąd zastrzeżonymi wyłącznie dla życia. Derrida mówi w tym kontekście o paradoksalnym „żywym obrazie życia” (*image vivante du vivant*), który – w dosłownym sensie – „stroj się w cudze (życia) piórka”. W sytuacji, gdy ob-

razy zaczęły stopniowo operować wszystkimi tymi środkami, które dotąd wydawały się zastrzeżone dla życia, producenci obrazów odwrócili nagle reguły gry i zaczęli odtwarzać triumfujące nad empirycznymi światy wirtualne. Bardzo szybko tracimy jednak respekt przed wszystkim tym, co opiera się li tylko na czczych efektach, podobnie jak przed tym, co jest powszechnie dostępne. Nie chcemy bawić się obrazami, ale wierzyć w nie. Tymczasem obrazy tym bardziej tracą swój symboliczny autorytet, w im większym stopniu stają się usługowymi fikcjami, fałszującymi potrzebę prawdziwej utopii.

Czy w międzyczasie obrazy zdradziły reprezentację, do której zdolność skłonni jesteśmy przypisywać już tylko dawnym epokom? Czy reprezentują one jeszcze coś innego, czy też wyłącznie same siebie? Istnieje wystarczająco wiele powodów, by sformułować takie przypuszczenie. Łatwo może prowadzić ono jednak do błędnej konkluzji, że oto dokonał się wielki epokowy przełom, po którym bezprzedmiotowe staje się porównywanie naszych obrazów z obrazami innych epok. Czy nie pomieszały nam się tutaj, zdecydowanie za szybko, obrazy z produkcją masową i dokonywanym przez nas samym odarciem owych obrazów z sensu? Najwidoczniej nie rozumiemy już ich, jeśli nasze własne produkty obarczamy odpowiedzialnością za to, czym stały się przez nas same. Z podobnym brakiem ostrości spotykamy się dzisiaj tam, gdzie zacieramy linię oddzielającą obrazy i ich media. Obrazy o świecie i o nas samych, które nosimy w sobie, pochodzą z daleka. Dlatego nie powinniśmy utożsamiać długowieczności obrazów kolektywnych powstałych w poszczególnych kulturach z technikami i mediami, w których je dzisiaj pokazujemy. W przeciwnym razie zanika różnica, która w historii obrazu odgrywała istotną rolę. „Technologia obrazów”, o której mówi Jacques Derrida, niewątpliwie odmieniła obrazy. A jednak opis Derridy dotyczy nie tyle samych obrazów, ile powierzchni, na której się pojawiają. Co wywnioskować możemy już z samego faktu, że chodzi o obrazy, które przecież zwykliśmy odróżniać od rzeczy i technik. Tym bardziej palący staje się zatem problem antropologicznego ujęcia obrazów w obszarze interakcji wzroku i artefaktu.

4

Historia obrazów była też zawsze historią mediów obrazowych. Interakcję między obrazem i technologią można zrozumieć tylko wówczas, gdy zobaczy się ją w świetle działań symbolicznych. Produkcja obrazu sama jest symbolicznym aktem i dlatego wymaga od nas symbolicznego rodzaju percepcji, odmiennego od powszedniej percepcji naturalnych obrazów. Obrazy fundujące sens, które zajmują jako artefakty właściwe miejsce

w przestrzeni społecznej, przychodzą na świat jako obrazy medialne, których medium-nośnik zapewnia im każdorazowo aktualną powierzchnię. Od najstarszych faktów manualnych aż do procedur digitalnych obrazy podlegają *uwarunkowaniom technicznym*. Dopiero one wydobywają *medialne własności* obrazów, dzięki którym możemy te ostatnie percypować. Z kolei to zainscenizowane przez medium przedstawianie ugruntowuje dopiero *akt percepcji*. Ten zarysowany przeze mnie potrójny ruch ma fundamentalne znaczenie dla funkcji obrazu w perspektywie antropologicznej: obraz – medium – widz lub obraz – ciało obrazu – naturalne ciało.

Natomiast w dzisiejszym dyskursie obrazy rozpatrywane są albo abstrakcyjnie, jak gdyby istniały bez mediów i bezcieleśnie, albo też zwyczajnie myli się je z technikami obrazowymi. W pierwszym przypadku zostają zredukowane do *pojęcia obrazu*, w drugim do techniki obrazowej. Posiadane przez nas wyobrażenia o *wewnętrznych* i *zewnętrznych* obrazach również wnoszą swój wkład do tego dualizmu. Obrazy wewnętrzne to inaczej obrazy endogeniczne lub *obrazy należące do ciała*; natomiast obrazy zewnętrzne, by ukazać się naszemu wzrokowi, zawsze potrzebują technicznego *ciała obrazu*. Oba rodzaje obrazów – obrazy zobaczone i obrazy wewnętrzne – odniesione są jednak do siebie w sposób bardziej wieloznaczny, aniżeli przyjmuje to tradycyjny dualizm, kontynuujący jedynie starą opozycję estetyki filozoficznej i historii techniki. W pojęciu „obrazu” tkwi już wprawdzie ów podwójny sens (obrazy wewnętrzne i zewnętrzne), ale jedynie w tradycji myśli zachodniej jest on pojmowany z taką dozą optymizmu jako dualizm. Mentalne i fizyczne obrazy funkcjonujące w tej samej epoce (na przykład sny i ikony) odniesione są do siebie w sposób wieloznaczny, niekiedy też są ze sobą sprzeczne, tak że ich elementy jedynie z trudem dają się od siebie oddzielić (chyba że w konkretnym materialnym sensie tego słowa). Celem i skutkiem produkcji obrazowej była zawsze standaryzacja indywidualnych obrazów. Ze swej strony czerpała ona jednak ze współczesnego, kolektywnego zasobu obrazów, który w ogóle dopiero umożliwiał jej działanie.

Problem wewnętrznej i zewnętrznej reprezentacji postawiony został ostatnio w neurobiologii. „Wewnętrzną reprezentację” (Olaf Breidbach) przesuwa się tu do aparatu percepcyjnego oraz przyjmuje się, że doświadczenie świata sterowane jest w sposób istotny przez własną neuronową strukturę mózgu. Ten sam problem można postawić w kontekście nauk o kulturze (*Kulturwissenschaften*), tutaj jednak zmienia się on w pytanie o wzajemny stosunek między *mentalną* i *materialną produkcją obrazów* w danym okresie, przy czym tę ostatnią należałoby widzieć jako uzewnętrznienie wewnętrznych obrazów. Tylko w takim sensie można mówić o historii obrazów, podobnie jak o historii ciała lub przestrzeni. Oba powyż-

sze sposoby sformułowania problemu można zresztą ze sobą połączyć, jeśli tylko wykazemy gotowość pojmowania procedur wytwarzania obrazów w dzisiejszych naukach przyrodniczych (*Imaging Science*) jako artefaktów, posiadających specyficznie kulturowy sens, a nie tylko neutralny lub obiektywny. W takim właśnie sensie James Elkins (Chicago) odkrył *Nonart Image* jako przedmiot dla analizy i krytyki formalnej.

Powróćmy raz jeszcze do interakcji między obrazami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Nasze wewnętrzne obrazy nie zawsze mają naturę indywidualną, jednak także wtedy, gdy są pochodzenia kolektywnego, ulegają uwewnętrznieniu, tak że uważamy je za nasze własne. Kolektywne obrazy uświadamiają nam, że postrzegamy nie tylko jako jednostki, ale że percepcja jest fenomenem kolektywnym, podporządkowującym percepcję indywidualną formie percepcji właściwej dla danej epoki. W tym procesie uczestniczy właśnie medialne „wyposażenie” obrazów. W *percepcji związanej z epoką* obrazy zmieniają się jakościowo, także wtedy gdy ich tematy są *ponadczasowe*, np. dzięki temu, że w naszej percepcji nadajemy im osobiste znaczenie oraz wymiar trwania naszych osobistych wspomnień. Obrazy zobaczone (zewnętrzne) w sposób nieuchronny poddawane są osobistej cenzurze widza. Oczekują na nich strażnicy wrót, nadzorujący naszą pamięć obrazową. Nasze doświadczenie obrazowe prowadzi zatem do konstrukcji, którą sami tworzymy, postępując jednak zgodnie z instrukcjami medialnego ustrojenia (*Verfassung*), które modeluje obrazy dla nas.

Dochodzi zatem do aktu metamorfozy, gdy obrazy *zobaczone* zmieniają się w obrazy *pamiętane*, które odtąd znajdują nowe miejsce w naszym osobistym zasobie obrazowym. Odcieleśniamy zewnętrzne obrazy wraz z przyjęciem ich do naszego własnego ciała, aby je w nim na nowo ucieleśnić. Zachodzi wymiana między medium-nośnikiem obrazów i naszym ciałem, tworzącym ze swej strony naturalne medium. Wymiana ta tworzy podstawę dla osobistego aktu naszej interpretacji. *Medialne ustrojenie*, w którym zewnętrzne obrazy oferują się naszemu widzeniu, modeluje *medialne* uwarunkowanie naszej *percepcji*. We wrażeniu obrazowym, odbieranym przez nas dzięki wybranemu medium, to ostatnie steruje też uwagą, którą poświęcamy obrazom. Medium posiada przy tym nie tylko fizyczno-techniczne własności, ale też historyczną formę czasową. Odwołajmy się tutaj do dowolnie wybranego przykładu. Od czasu, gdy nie wznosi się już pomników poświęconych poszczególnym osobom, stojące pomniki tego typu również przestały zwracać naszą uwagę. Wyjątek stanowił tutaj jedynie ikonoklazm w Rosji, wymierzony przeciwko symbolice odchodzącego reżimu. W przypadku telewizji medium nie jest tożsame z techniką (która jest identyczna dla wszystkich obrazów pojawiających się

na ekranie), ale tworzy formę narracyjną jako dokumentacja na żywo, film fabularny itd. W tym stanie rzeczy, w którym nasza percepcja podlega zmianom historycznym, chociaż nasze organy zmysłowe nie zmieniły się w sposób istotny od niepamiętnych czasów, ma swój duży udział również medialna historia obrazów. Wynika z tego, iż media obrazowe nie są zewnętrzne w stosunku do obrazów.

Temat percepcji medialnej odnajdujemy już w starej debacie wokół powstawania obrazów-odbić (*Abbilder*), pozostawianych w naszym spojrzeniu przez wszelkie przedmioty empiryczne. Już Arystoteles rozważał ten problem w kontekście walki z wcześniejszą teorią, zgodnie z którą to materialne cząsteczki odłączają się od rzeczy i wpadają do naszych oczu. Przeciwwstawiając się temu stanowisku sformułował tezę, że obrazy wzrokowe postrzegane są jako czyste formy, pozbawiane materialności przez nasz wzrok. Już w tym wczesnym okresie położone zostały fundamenty pod dualizm, który oddziela obrazy zewnętrzne od wewnętrznych, jak gdyby zrywając między nimi wszelkie mosty. W rezultacie, związek między percepcją ciała i percepcją obrazu przestał być przedmiotem zainteresowania. Media, w których obrazy powstają i za pomocą których oddziałują, jawiły się odtąd jako zanieczyszczenie pojęcia obrazu i dlatego nie zasługiwały na jakąś szczególną uwagę.

Każde medium cechuje w praktyce ambiwalencja ujawniania i skrywania siebie. W im większym stopniu koncentrujemy się na percepcji medium, tym bardziej dystansujemy się od jego funkcji sterowania nami: „przejrzeliśmy” je, jak zwykliśmy mówić. Przeciwnie, jego oddziaływanie ulega wzmocnieniu odwrotnie proporcjonalnie do stopnia, w jakim postrzegamy je jako takie (jako medium właśnie): wtedy bowiem działa ono wprost na naszą podświadomość. Wydaje się wówczas, jak gdyby siła obrazu nie była wytworzona medialnie, a obrazy ukazywały się w polu naszego widzenia wyłącznie z własnej mocy. Ten stan rzeczy można wyjaśnić na przykładzie abstrakcji malarskiej. Clement Greenberg w swoich wczesnych esejach sformułował słynną tezę, zgodnie z którą malarstwo miało się uwolnić od obrazów i eksponować już tylko swoiste dla niego medium: płótno i farbę. Przy czym *medium malarstwa* utraciło swoje stare znaczenie wytwarzania obrazów. Na ten zarzut Greenberg odpowiadał, że malarstwo przekształcić się musi z medium obrazów w *medium sztuki*. Tym samym stworzył bazę dla ikonoklazmu nowego typu. O ile w dawnych epokach ikonoklastom chodziło o zdemaskowanie „martwych” mediów fizycznych obrazów, ponieważ tylko obrazy mentalne mogły być prawdziwe, o tyle dzisiaj samo medium stało się obrazem, który wyparł inne obrazy, w każdym razie z uświęconego obszaru samowyróżnienia się sztuki.

5

Antropologia zwykle staje się przedmiotem nieporozumień, do czego przyczyniają się dzieje tego pojęcia, które służyło wielu różnym dyscyplinom i zbyt często zabarwione bywało ideologicznie. Tradycja myślenia, która w historii idei (*Geistesgeschichte*) gloryfikowała jako postęp przejście od magicznego do racjonalnego obrazu świata, przeciwstawia się i odrzuca antropologię. Dotyczy to też wykonywania obrazów jako praktyki rzekomo archaicznej. Z obrazami wydawała się być związana ciemność, którą pokonać zdołało dopiero światło oświeconej refleksji. To, co kiedyś było *obrazem*, „wyklarowało się” albo w *język* (z właściwym mu użyciem symbolu i metafory), albo w *sztukę*. Dlatego dziś powrót obrazów wzbudza szczególną nieufność, jawi się bowiem jako recydywa uznanej za przewyższoną wiary w obrazy. Antropologia, zajmująca się – jako nieprzerwaną praktyką – wykonywaniem obrazów i wierzeniami w nie, wzbudza podejrzenie zdrady – tak lubianej i drogiej nam – idei postępu historycznego. „Historyczna antropologia”, która poszukuje swojego materiału w przeszłości oraz teraźniejszości własnej kultury, pojawiła się jednak jako nowoczesna forma nauki o kulturze (*Kulturwissenschaft*). Jej tematem staje się obraz, o tyle, o ile poddaje ona badaniu media i symbole, ustanawiane przez kulturę w procesie produkcji sensu.

Pytanie o obrazy rozsadza granice oddzielające epoki i kultury. By na nie odpowiedzieć, konieczne jest przekroczenie owych granic. Obrazy wprawdzie posiadają w mediach i technikach, którymi się posługują, historyczną formę czasową, żyją jednak wyłącznie z ponadczasowych pytań o śmierć, ciało i doświadczenie czasu. Wydaje się, że zmieniały one nieustannie swój wygląd po to, by pojawiać się na nowo. Obrazy nieustannie wydobywane były na jaw dzięki impulsowi tworzenia nowych obrazów dla starych zadań, symbolizowania doświadczenia świata i reprezentowania świata, tak że w ich przemianach uwidacznia się zarazem powtarzalność. Zmianom w doświadczeniu obrazu towarzyszyły zmiany w doświadczeniu ciała, przez co kulturowa historia obrazu znajduje swoje odzwierciedlenie w analogicznej kulturowej historii ciała. Kluczowa pozycja przysługuje przy tym medium, przez które nasze ciała komunikują się z obrazami, które inaczej pozostałyby niewidzialne. Ciało i obraz – zawsze obecne i nieustannie poddawane redefinicjom – stanowią przeto nieodrodny temat antropologii.

Człowiek, od momentu, gdy zaczął formować rzeźby i rysować postaci, wybierał odpowiednie do tego medium, czy była to grudka gliny czy też gładka ściana jaskini. *Przedstawić* (*darstellen*) obraz oznaczało zarazem obraz *wytworzyć* (*herstellen*). Obrazy nie pojawiły się na świecie na drodze partenogenezy. Raczej zrodzone zostały w konkretnych ciałach obra-

zowych, które oddziaływały już samym swoim materiałem i formatem. Nie zapominajmy, że obrazy potrzebowały wcielenia choćby dlatego, że w przestrzeni społecznej uczestniczyły w rytuałach, których dokonywała na nich – w sposób widzialny i sprawdzalny – dana wspólnota. W tym celu musiały pojawiać się w tym samym miejscu akcji, w którym gromadziły się ciała ich widzów. Używały do tej reprezentacji swoistego rodzaju *hardware*, które użyczało im nie tylko widzialności, ale też cielesnej obecności w przestrzeni społecznej. Tak dzieje się jeszcze dzisiaj, gdy w pokojach hotelowych monitor ustawiony jest niczym ołtarzyk domowy, emitujący niematerialne obrazy, wysyłane zupełnie skądinąd.

Multimedia i mass media tak zdominowały dzisiejszą dyskusję, że inne, opozycyjne wobec nich, pojęcie mediów będzie musiało się dopiero przebić. M. McLuhan, ojciec teorii mediów, zapomniał o obrazach i ich ciałach, rozumiejąc media jednostronnie jako przedłużenie naszych własnych organów cielesnych, a ich (mediów) prawdziwe przeznaczenie widząc w postępie technologii. Gdy pojmował media jako protezy ciała, usprawniające nasz dostęp do czasu i przestrzeni, to mówił o *mediach ciała*. Natomiast w historii sztuki media tradycyjnie ujmowano jako gatunki i materiały, w których wyrażali się artyści, a więc jako *media sztuki*. Przez mnie media rozumiane są natomiast jako *media-nośniki* lub *media-gospodarze* obrazów, których te ostatnie potrzebują, abyśmy mogli je widzieć. Media pojmuję zatem jako *ciało obrazów*. W tym ciele obrazy muszą być odróżnialne od prawdziwych ciał i dlatego irytują nas na przykład lalki woskowe, w których zatarta zostaje granica między żywym ciałem i sztucznym (martwym) tworzywem obrazu. Znany problem formy i materii zyskuje tutaj antropologiczny wymiar. Wytworzyć obraz oznaczało zarazem wynaleźć medium, aby uczynić go dostępnym naszej percepcji. Wraz z tym stwarzano symboliczną *technikę obrazu*, za pomocą której jednocześnie wytwarzano kulturowe uwarunkowania doświadczenia (percepcji) świata. Na obrazach uczono się wspólnotowej techniki postrzegania świata. Konieczne jest zatem, by w mediach widzieć nie tylko materiały, ale odkryć w nich dynamiczne formy czasu, których są nośnikiem w cyklicznie zmieniających się ramach ich społecznej funkcji. Cykle takie rozpatrywano dotąd tylko w odniesieniu do stylów artystycznych (George Kubler). Dodatkowo każdemu medium przynależy *forma czasu*. Pytanie o media to zatem pytanie o historię mediów.

Mediów używa się nie tylko w obrazach lub, by pozostać przy znanych przykładach, w języku i piśmie. Jest oczywiste, że media odgrywają fundamentalną rolę w naszym obcowaniu ze światem. Artysta video N. J. Paik w jednym ze swoich esejów dostrzegwał w medium nic innego, jak „teologiczny koncept średniowiecza, by uprawiać komunikację z Bogiem”, z którym, jak wiadomo, bezpośrednio obcować nie można. W tym

czasie zaczęliśmy potrzebować mediów, by móc komunikować się nie tyle z innym, ile z naszym własnym światem. Media od zawsze używane były w celu nawiązania kontaktu ze zmarłymi. Wynajdywano media obrazowe, które zastępowały brakujące ciała i wywoływały zmarłych w obrazie lub w obraz.

W moim ujęciu źródło wynalezienia obrazu tkwiło w doświadczeniu śmierci i w kulcie przodków. Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostawać wśród żywych. Z kolei obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z żywymi ciałami, które sam postrzegał. Obraz był medium między życiem i śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w *zastępowaniu*, aniżeli w *podobieństwie*. Mówię tutaj o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu. Ostatni refleks starego rytuału zmarłych stanowiło od XIX wieku ludzkie „medium” w seansach spirytystycznych, które wyjątkowo wcześniej i zarazem drastycznie określiło pojęcie medium. Żywy ofiarowywał swoje ciało zmarłemu jako „medium”, aby przemówić jego głosem do żywych. Wcielenie w sobowtóra, prastare wyobrażenie ludzkości, przetrwało tutaj w formie hybrydalnej.

6

Jasne jest, że ani historia techniki, ani społeczna historia mediów nie dysponują pojęciem obrazu, o którym tutaj mowa. Pojęcie takie można wypracować jedynie interdyscyplinarnie, na drodze wymiany między naukami przyrodniczymi i naukami o kulturze. Z jednej strony, obrazy sytuują się zatem w historii wyobraźni zbiorowej, tak jak to opisał Marc Augé w swojej książce *La Guerre des rêves*. Z drugiej strony, nadają one tej historii, podobnie jak notatki utrwalone w piśmie, historyczną i materialną formę, z której można z kolei odczytać ową historię. Gdy mowa o obrazach, należy zatem mówić o podwójnej historii. Rozróżnienie na dwie historie jest niezbędne podobnie, jak rozróżnione muszą być medium i obraz. Medium i obraz mogą zostać w ich wzajemnym współdziałaniu właściwie ocenione dopiero wtedy, gdy dopuszcza się nie tylko ich symbiozę, ale i występującą między nimi różnicę ontologiczną. Przy czym obowiązuje zasada, że dopiero nasze ciało, jako żywe medium, znajdujące się wewnątrz osobistej i zbiorowej historii, umożliwia nam obcowanie z medialnymi obrazami.

Media techniczne w coraz większym stopniu uzurpują sobie dzisiaj funkcję percepcji, którą dotąd spełniały nasze ciała. Uznajemy je za bar-

dziej kompetentne w tym zakresie od naszego własnego ciała. Obrazów nie odnosimy już do naszych organów zmysłowych, ale do nowych i bardziej niezawodnych technik. Do doświadczenia obrazu wkrada się przez to abstrakcja, podobnie jak do doświadczenia świata: percypowanie własnego ciała, które samo przecież jest wrodzonym organem percepcji, staje się abstrakcyjne. Ograniczamy funkcję własnego ciała jako medium i zarazem przekształcamy obrazy w abstrakcyjne, bezcielesne pojęcia. Wspólnym toposem dla wszystkich teorii mediów jest stwierdzenie, że pismo stało się od epoki nowożytnej wiodącym medium naszej kultury. Jako takie absorbuje ono wyłącznie wzrok, zatem zmysł nastawiony na dystans. Powoduje to znaczącą redukcję całościowej percepcji cielesnej, przy czym powstaje fałszywe wrażenie, jakoby widzenie nie było aktem cielesnym, ale wyłącznie mentalnym (mimo dzisiejszych badań mózgu obstają przy tym starym rozróżnieniu). Dyskurs o percepcji stał się w związku z tym bardziej abstrakcyjny aniżeli sama percepcja.

Jeśli nawet znakomicie uzbroimy się w protezy widzenia, którym ufamy bardziej aniżeli naszemu ciału, to jednak zawsze zachowa ono swoją przewagę nad owymi aparatami w intuicyjnym i asocjacyjnym rodzaju postrzegania, właściwym dla ciała jako naturalnego medium. Podobnie doświadczenie medialne, które jest naszym udziałem w trakcie obcowania z obrazami (doświadczenie polegające na tym, że obrazy muszą przejść przez medium, żeby mogły stać się obrazami), ma swoją podstawę w naszej świadomości, że własnego ciała używamy jako medium do wytworzenia wewnętrznych lub odbierania zewnętrznych obrazów. Obrazów, które powstają w naszym ciele, których jednak nie utożsamiamy po prostu z naszym ciałem. Ta medialność jest następstwem doświadczenia ciała w przestrzeni. Przenosimy widzialność ciał na widzialność, którą obrazy zyskują medialnie i uznajemy ją za dowód obecności, podobnie jak niewidzialność wiążemy z nieobecnością. Przestrzeń ciała jest także przestrzenią obrazów (co nie oznacza, że ciał, tak jak obrazów, nie można by, przetłumaczyć na płaskie projekcje i bezcielesne zjawiska).

Powyższy przykład stwarza okazję, by raz jeszcze poruszyć problem różnicy między obrazem i medium obrazowym. Wszyscy wiemy, że zagadka obrazu polega na nierozzerwalnym splocie obecności i nieobecności. Jako obraz jest on obecny (inaczej nie moglibyśmy go widzieć), a przecież odnosi się do tego, co nieobecne, czego sam jest obrazem. Zagadkę tę będzie można w pewnym stopniu wyjaśnić, jeśli „tu i teraz” obrazu wywieździe się z medium, za pomocą którego obraz pojawia się przed naszymi oczyma. W swoim medium jest on zawsze obecny, nawet jeśli jego podstawową intencją jest odzwierciedlanie nieobecnej rzeczywistości. Sprzeczność tkwiąca w starych posagach – fakt, że będąc nośnikiem innego czasu, przewyciężały przepaść czasową właśnie dzięki ciągłości swojej

widzialnej obecności – stała się w średniowieczu podstawą kultu. Stara figura Madonny bytowała jako obraz nieustannie w teraźniejszości, ponieważ jej ciało (rzeźby) zajmowało nadal swoje miejsce we współczesności późniejszych pokoleń widzów. Natomiast dzisiaj fascynuje nas przezwycięzenie przestrzeni w obrazach telewizyjnych, które wszelako dokonują tej sztuki (a raczej sztuczki) jedynie poprzez swoje medium (medium między dalekim miejscem i naszym tu i teraz). Wzajemna gra obrazu i medium odzwierciedla zagadkę nieobecności i obecności.

Przywykliśmy do tego, że obrazy transmitowane są do nas na ekranie. Transmisja ta nie jest jednak tylko funkcją technologii, ale stanowi dzisiejszy warunek ich pojawiania się. Regos Debray w swojej książce *Transmettre*, wyjaśniając zjawisko transmisji, akcentuje przede wszystkim jego znaczenie symboliczne. Słusznie wzdbrania się przed redukowaniem publicznego praktykowania władzy (jakim w istocie jest transmisja) do nieszkodliwego pojęcia komunikacji, zachodzącej między dwoma równoprawnymi partnerami. *Transmisja* w niniejszym kontekście oznacza jednak: *transmisję obrazów*. Dopiero jeśli zachodzi linearna transmisja, można postawić pytanie o to, w jakim medium oraz od kogo i do kogo transmitowane są obrazy. Ani ich transmisja, ani ich zjawianie się nie są możliwe bez tego pytania. To właśnie w nim zawarta jest semantyczna różnica między obrazem i medium obrazowym, która rządzi naszym doświadczeniem obrazu. Media się zmieniają, obrazy (te, które są dla nas ważne) pozostają, także wtedy, gdy nieustannie zmienia się sposób, w jaki je rozumiemy.

Obrazy wędrują niczym plemiona nomadów między mediami, w których rozbijają na krótki czas swoje namioty. Wynika stąd, że nigdy nie tracimy wszystkich obrazów, także tych, które wydają nam się dzisiaj wymykać. Spektakl obrazów urządza się w ludzkiej kulturze stale na nowo, przy czym zmieniał on zarazem historyczne doświadczenie ciała. Dzisiejsza produkcja obrazowa mass mediów w równej mierze pobudza, co paraliżuje nasze organy wzrokowe. Konsumpcja obrazów zdaje się być uwięziona w zamkniętym obiegu. Masa obrazów, którą konsumujemy na ekranach, powoduje nieustanne znikanie podobnej ich masy. Rytm, w jakim się pojawiają, jest przyśpieszany przez rytm, w jakim znikają. Obrazy, które codziennie oferuje nam się do oglądania, nie są jednak identyczne z tymi obrazami, którym nadajemy – w naszej cielesnej pamięci – znaczenie symboliczne. Zawsze, gdy zmienia się spektakl obrazów, zmieniają się też jego widzowie. Uczą się oni nowych technik percepcji, aby móc obcować z nowymi technikami przedstawiania, a także by na nowo uporządkować swoje osobiste archiwa obrazowe (zawierające obrazy wspomnień).

Dlatego też nie robi na mnie wrażenia ani tak zwana utrata ciała, ani – tak często dziś oplakiwana – utrata obrazów. Ciało, zagrożone dziś wyobcowaniem w obliczu ogromnego wzrostu technicznej pamięci obrazów, jawi się raczej jako chytrze dysymulowane. Również media, od początku ich występowania w kulturze człowieka, stale cechowała tendencja do skrywania się za obrazami, tak, jak gdyby egzystowały one bez mediów. Media ukrywały swój udział w obrazach. Dlatego zarzucano im niekiedy, że stanowią li tylko ślepe powierzchnie, które zbyt łatwo można pomylić z obrazami. Mianem ikonoklazmu określamy wszystkie te postawy, które sprzeciwiały się urzeczowieniu obrazów, czyli występowały przeciw obrazom medialnym. Inaczej mówiąc, ruchy ikonoklastyczne denuncjowały media obrazowe jako martwe materiały i zarzucały im, że tylko mają obrazami, albowiem – argumentowano – w świecie tworzyw i technik istnieć mogą wyłącznie fałszywe media: fałszywe w porównaniu z mediami naturalnymi, jakimi są nasze ciała. Swoją rolę odgrywało przy tym również podejrzenie, że media obrazowe zostaną politycznie nadużyte przez tych, którzy się nimi posługują w imię obrazów.

Niemożliwa do całkowitego wyjaśnienia ambiwalencja między obrazem i jego medium (nie można bowiem jednoznacznie określić, gdzie zaczyna się jedno, a kończy drugie), jedynie na terenie sztuki wytworzyła ów szczególny bodziec dla naszej percepcji, który przypisujemy sferze estetycznej. Najlepiej znany nam jest efekt *trompe l'oeil* lub efekt iluzji przestrzeni w malowidle, które jako fizyczne medium-nośnik stanowi przecież płaszczyznę. Otwartą pozostaje kwestia, czy wspomniany bodziec odbieramy również dzisiaj przed ekranem, po tym jak likwidacji uległ tutaj fizyczny związek obrazu i medium-nośnika. Dlatego należy wypracować nowe pojęcie medium, które zakładać będzie jednak jako doświadczenie – różnicę obrazu i medium. Konieczne jest zatem, by w drugim etapie naszych rozważań, odnieść powyższe historyczne ugruntowanie mediów obrazowych do warunków medialnych, jakim podlegają obrazy w nowych technologiach.

7

Wiele ze współczesnych teorii mediów przyznaje obrazom rolę uboczną lub koncentruje się na poszczególnych mediach technicznych, takich jak film i fotografia. Nie istnieje natomiast ogólna teoria mediów obrazowych. Wskazać można oczywiście przyczyny historyczne, które sprawiły, że taki ogólny dyskurs nie cieszył się większym zainteresowaniem. Dawna teologia, która na przestrzeni dziejów nagromadziła bogate doświadczenie z obrazami i ich mediami, znalazła w epoce renesansu spadkobiercę w teorii artystycznej, która nie interesowała się już prawdziwą teorią

obrazu. Obrazowi wizualnemu poświęcała ona uwagę tylko o tyle, o ile należał do sfery artystycznej, albowiem to sztuka, a nie obraz jako taki, stanowiła jej właściwy przedmiot. Odnowienie teologii obrazu w wyniku reformacji tylko wzmocniło ten kierunek rozwoju. Retoryka obrazu została zaliczona do kompetencji języka artystycznego. Obraz poza obszarem sztuki zajmował odtąd jedynie przyrodoznawstwo: optykę i fizjologiczne (potem też psychologiczne) teorie percepcji, nie posiadając już samodzielnego znaczenia. Estetyka filozoficzna z kolei, odwróciła się od artefaktu, faworyzując abstrakcyjne pojęcie obrazu. Nowoczesne techniki obrazowe stały się natomiast twórczym historycznie rekonstruującym ich rozwój, która dostarczyła istotnych impulsów teorii mediów. Istniał zatem podział kompetencji na różne dyscypliny, zanim powstała idea integralnej nauki o obrazie, uwzględniającej również problem mediów obrazowych.

Obrazy medialne, do których zaliczyć możemy wszystkie obrazy i dzieła rzeźbiarskie wytwarzane przez człowieka, w równym stopniu skazane są na percepcję cielesną, co nią kierują i ją zmieniają. W procesie historycznej zmiany stale na nowo ustanawiana jest analogia między medium i ciałem: jako analogia między ciałem obrazu i żywym ciałem. Wprawdzie nasze biologiczne ciała nie ulegają zmianie, zmienia się jednak wyobrażenie ciała doświadczane przez daną zbiorowość, w toku dziejów zmieniają się bowiem obrazy ciała, stanowiące przedmiot doświadczenia kolektywnego. Obrazy od zawsze przysposobione były do umożliwiania takiego doświadczenia ciała. Albowiem także wtedy, gdy nie przedstawiają ciała, apelują do cielesnego widzenia swoich widzów i przyczyniają się do jego zmiany.

Współczesna ucieczka od ciała stanowi jeszcze jeden dowód na istnienie zależności między percepcją obrazu i percepcją ciała. Analogicznie, techniki digitalne zdają się odzwierciedlać utratę przez nas ciała, a przecież to właśnie one ją realizują i utwierdzają w swoich obrazach. Ucieczka w ciało i ucieczka z ciała stanowiły zawsze dwa różne sposoby, w jakie reagujemy na nasze ciała. Znajdują w nich odzwierciedlenie dwa różnego rodzaju oczekiwania, jakie kierujemy w naszym życiu wobec obrazów. Ucieczka w media techniczne nie uwalnia nas jeszcze od ciała, za pomocą których media te przecież w ogóle percypujemy (nawet jeśli mamy tutaj do czynienia ze skrajną redukcją). Cieleśny dystans, jaki odczuwamy w przypadku obrazów, został im nałożony dopiero przez nas (jako tych, którzy je wynaleźli). Jedynie w obrazach uwalniamy się od naszych ciał. Używamy ich jak elektronicznego lustra, które przedstawia nas nie takimi, jakimi dziś jesteśmy, ale takimi, jakimi chcielibyśmy być. Obrazy ukazują nam sztuczne ciała, które nie mogą umrzeć. W ten sposób realizują one nasze utopie wprawdzie nie *in corpore*, ale *in effigie*.

Już lustro zostało wynalezione w celu oglądania ciał tam, gdzie ich nie ma: w szkłe lub w metalu. Lustro jako medium stanowi lśniąca przeciwieństwo naszych ciał, a jednak odsyła nam z powrotem ów obraz, który czynimy sobie o naszym ciele. Lustro jest medium technicznym, które chwytą zarówno nasze spojrzenie, jak i nasz obraz. Ciało dostarcza powierzchni lustra bezcielesnego obrazu, percypowanego z kolei przez nas cielesnie. Antyczny mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym obrazie odbitym w zwierciadlanej tafli wody, do dzisiaj stanowi najgłębszy wyraz doświadczenia Ja jako Innego (w sensie Lacana).

Rolę lustra kontynuowały odtąd inne powierzchnie techniczne. Lustro i okno stały się ulubionymi metaforami symbolizującymi albo spojrzenie z bliska w procesie samopostrzegania (które jednak w obrazie napotyka Innego), albo szeroką perspektywę (z dużego dystansu) na świat zewnętrzny. Symboliczne okno Albertiego, w którym dostrzegł on model obrazu, stało się we wczesnym renesansie – jako przezroczysta powierzchnia – prawozorem ekranu. Lustro i okno były archetypowymi mediami, które służyły do oglądania obrazów. Dowodzą one medialnej zdolności człowieka do transmitowania i „przekładania” trójwymiarowych ciał w medium, które jako płaszczyzna stanowi zaprzeczenie ciała – tak jak dzieje się to też w przypadku namalowanego lub fotograficznego obrazu-okna z całą jego medialną ambiwalencją. Projekcja ciała pojawia się już w opowieści pewnej mieszkanki Koryntu, która zgodnie z antyczną legendą utrwaliła obraz ukochanego, obrysowując na ścianie linię konturu cienia, rzuconego przez jego ciało w chwili pożegnania. Według Pliniusza źródło malarstwa wypływało z pragnienia, by za pomocą linii przerysować „cień człowieka”. Ściana służyła przy tym jako medium wytwarzania obrazu. Odniesienie do aktu samoodzwierciadlenia się ciała (nasze ciała same rzucają cienie) zostaje dopełnione przez ślad ciała, które kiedyś stało przed ścianą i pozostawiło w medium ściany obraz-indeks w sensie fotografii.

Ciała objawiają się w świetle także i przez to, że na nich samych tworzą się cienie. Światło i cień są – z uwagi na swoją postać zjawiskową – bezcielesne (nie mówimy teraz o prawach fizycznych). A przecież dzięki nim postrzegamy ciała w ich przestrzennej rozciągłości. Stanowią one jakby naturalne *media spojrzenia*. Leonardo da Vinci intensywnie zajmował się w swoich pismach paradoksami, istniejącymi między ciałem i naszą percepcją ciała. „Cień jest *środkiem*, przez który ciała objawiają swoją formę”. Zanotował też i tę okoliczność, że cienie zawsze i wszędzie towarzyszą ciałom, a jednak ich wzajemne proporcje ulegają – zależnie od kąta padania światła – tak silnym zmianom, że cienie uwalniają się w swym zarysie od ciał. Greckie „malarstwo cieni” (*Skiagraphie*) sławiono jako wynalazek, pozwalający przetłumaczyć byt (*Sein*) ciała na pozór

(*Schein*) obrazu. W epoce nowoczesnej przeżyło ono rodzaj zmartwychwstania w *fotografii*, która chwyta ciało w odbicie światła w podobny sposób, w jaki najstarszy antyczny rysunek konturowy czynił to w śladzie cienia.

Płaszczyzny projekcji jako obrazy świadczyć mogą tylko przeciw ciału. Stało się tak w Bizancjum, gdy malarstwo chrześcijańskie podniosło sprzeciw wobec antycznej plastyki trójwymiarowych ciał. Malarstwo i rzeźba nie były już teraz partnerami w odtwarzaniu ciała, ale stały się przeciwnikami. Ucieczkę od ciała i wraz z nią odwrót od antropocentrycznego obrazu świata, symbolizowała ikona, oferująca transcendentálny (transcielesny) widok. Nie odtwarzała ciał, ale – by przekroczyć granice cielesnego świata – używała niepodobnych obrazów ciał. W dziejach poantycznych pełnoplastyczny obraz ciała nigdy już nie odzyskał takiego znaczenia, jakie posiadał w kulturze greckiej, a okresami urągano mu jako pogańskiemu mamidłu. Ta historia mediów z całą jasnością jawiła się Heglowi, gdy w *Estetyce* odróżnił antyczny obraz ciała (w którym widział ucieleśnienie klasyczności) od obrazu duszy malarstwa „romantycznego”. Medium antycznej rzeźby było używane od okresu renesansu w tak odmienny sposób, że całkowicie potwierdziła się tutaj zasada, iż media obrazowe nie sprowadzają się do technicznych uwarunkowań obrazów, ale stanowią zarazem ich symboliczne inscenizacje. Nie noszą w sobie swojego wyrazu same z siebie, ale przyjmują go od tych, którzy ich używają.

W okresie renesansu wynaleziono malowidło (*Gemälde*) jako pierwszy ekran, na którym świat kondensował się w obrazie (w obraz). Ograniczenie pola widzenia przez ramy pozwalało widzowi żywić iluzję, że jego spojrzenie zapanowało nad percepcją i umożliwiło mu suwerenne zachowanie wobec świata. Matematyczne obliczenie percepcji i zbadanie praw optycznych w tak zwanej „perspektywie centralnej” dopełniło reszty i malowidło jako medium podmiotu zostało podniesione do rangi ogólnego paradygmatu. Istniejące już w malarstwie ikonowym medium-obraz tablicowy uległo przy tym rewolucyjnej przemianie. *Świat* zmienił się w *świat zjawiskowy*, który wkroczył w pole widzenia przez symboliczne „okno”, jak L. B. Alberti ochrzcił nowe medium. Malowidło nie tyle odtwarzało ciała w miejscu, jakie zajmowały w świecie, ile raczej spojrzenie, które ciało (widz) rzucało w świat. Ponieważ było ono medium spojrzenia, mogło przyciągnąć na siebie ogólne pojęcie „obrazu”. Nie można jednak przeczyć faktu, że wynalezienie malowidła wprowadziło rozdział między obrazem i medium, złudzenia którego doświadczamy w dzisiejszych mediach. Musimy patrzeć *na wskroś poprzez medium*, żeby odebrać obraz, który szuka naszego spojrzenia.

Malowidło jako medium wiodące przeniosło swoje pojęcie obrazu na fotografię, która jednak jako medium techniczne pobudziła całkiem nowe oczekiwania. Jeśli malowidło stało się *medium spojrzenia*, to fotografia stała się *medium ciała*, które – oświetlone przed obiektywem aparatu fotograficznego – reprodukowało się automatycznie. Fotograficzny obraz ciała oddalił się jednak w owym zastygłym czasie od czasu widza tak samo radykalnie, jak działo się to zawsze w przypadku wszystkich obrazów. Brakowało mu ruchu, który w kulturze nowożytnej oddzielał sztuki przedstawiające (taniec i teatr) od sztuk pięknych. W okresie średniowiecza istniały kościelne widowiska, w których wspólnie występowały posągi i żywi aktorzy. Obraz ruchomy, który powstał przez szybkie przewijanie fotograficznych obrazów w filmie, nadrobił niejako owo odniesienie do ciała, które stanowiło dotąd o przewadze życia nad odtwarzającymi je obrazami. Domagał się on jednak innego pojęcia obrazu, tutaj bowiem obraz przekracza pole widzenia i dopiero w „off” składa się na narrację obrazową, która symuluje ciągłość przepływu czasu. Ten przepływ jest jednak jedynie iluzją utrzymującą film przy życiu, wytwarzaną przez montaż, który – w pewnym zakresie – ponownie wprowadza stare granice obrazu. Ramuje bowiem określoną jednostkę („ujęcie”) w sekwencję obrazową, co sprawia, że raz służy ona narracji, innym razem znów przypomnieniu kiedyś zobaczonego obrazu wzrokowego.

Gilles Deleuze uznał jednak za ważne, by w swojej teorii filmu oddzielić zwyczajny *ruchomy obraz* od *obrazu czasu* w ścisłym sensie, przyznał bowiem czasowi inny wymiar, aniżeli wymiar ruchu. Reprezentacja czasu może dokonywać się na wielorakie i wzajemnie sprzeczne sposoby, w których uczestniczy wiele historycznych mediów obrazowych. Tak rozumiany czas jest terminem antropologicznym (na przykład w swoim przedłużeniu we wspomnianiu i oczekiwaniu), podobnie, jak jest nim przestrzeń. Deleuze wzbogacił rozumienie filmu o wymiar antropologiczny, przyznając obrazom wspomnień i marzeń sennych centralne miejsce w estetyce filmu. Obrazy wspomnień „należą jeszcze do sytuacji sensomotorycznej”, ponieważ wypełniają interwały, które powstały w empirycznym przepływie czasu. Natomiast obrazy marzeń sennych „projektują sensomotoryczną sytuację na to, co nieskończone”, gdyż bez wytchnienia zmieniają rzeczy i zastępują „akcję postaci przez ruch świata” w imaginacji marzącego. Deleuze potwierdza zatem w teorii interakcji „aktualnych obrazów” filmu z „wirtualnymi obrazami” widza podwójny sens zewnętrznych i wewnętrznych obrazów jako zasadę produkcji obrazowej.

Wraz z teorią sensomotorycznego uwarunkowania percepcji porusza jednak Deleuze problem, który pojawia się w obliczu wszystkich mediów obrazowych. Ponieważ możemy widzieć tylko za pomocą ruchomego oka, relacji istniejącej między obrazami statycznymi i ruchomymi nie można

ując w żadną prostą formułę. Zarówno pierwsze, jak i drugie widzimy bowiem w warunkach ruchu (oczu), co oznacza, że również nieruchome obrazy wprawiamy w ruch, „macając” ich powierzchnię naszymi oczyma, podobnie jak to się dzieje podczas skanowania. Nasza cielesna konstytucja pozwala, byśmy widzieli ruch również w takich obrazach, które go tylko symulują lub przypominają. Ta zdolność (czy może jest to przymus?) należy do szerokiego obszaru animacji, którą uruchamiamy przed obrazami. Możliwe, że nieruchome obrazy pobudzają nas dlatego, że zatrzymują nasze niespokojne spojrzenie, ofiarowując mu spokój powolnego przyswajania, które umożliwi semantyczne pogłębienie widzenia. Obiegowy dualizm, kategorycznie rozróżniający między ruchomymi i nieruchomymi obrazami, musi zostać poddany weryfikacji. W sztuce współczesnej napotykamy intermedialną praktykę, polegającą na splataniu nieruchomych i ruchomych obrazów tak, że ich granice płynnie przechodzą jedno w drugie. Tak więc film (np. Godard) umożliwia nam postrzeganie innego medium (malarstwa) w nowym kontekście. Medium-film odzwierciedla wówczas medium-malarstwo, przy czym nie tylko obrazy przekraczają granice medialne, ale my sami uświadamiamy sobie naszą zdolność kojarzenia w naszych obrazach mentalnych doświadczeń intermedialnych: zdolność wzajemnego odnoszenia i porównywania mediów. Nie jesteśmy widzami, ale współaktorami w historycznym teatrze mediów, w których obrazy powstają i są przypominane.

8

Sztuka mediów podejmuje niekiedy dzisiaj próbę ponownej mobilizacji całościowego doświadczenia cielesnego, które w toku dziejów zostało ograniczone do zmysłów nastawionych na dystans (wzrok i słuch). Prowadzi ona widza do zaciemnionej celi. Przemierzając krokami jej przestrzeń widz porusza całym swoim ciałem. Ciało stało się centrum nowej estetyki. Widz percypuje swoją własną percepcję. Ciągłe zakłócenia strumienia percepcji mają spowodować zastąpienie pasywnej konsumpcji obrazów przez semantyczną koncentrację uwagi. W pracy *Slowly turning narrative*, którą Bill Viola stworzył w 1992 roku, dwa projektory rzucają obrazy na obracający się ekran, który pokazuje na przedniej, pokrytej lustrami stronie chaotyczną sekwencję obrazów, podobną do tej, jaką codziennie, jeszcze nieocenzurowaną, odbieramy ze świata. Natomiast z drugiej strony pojawia się twarz, z której spojrzenia nie można wyczytać, na co patrzy i co widzi, a przecież skądinąd doskonale wiemy, że to tutaj właśnie znajduje się miejsce wszystkich obrazów. Ruch obrotowy ekranu

między zdecentrowanym strumieniem obrazów i scentrowaną twarzą ujmuje w oczywistość metafory biegunowość świata i percepcji, pomiędzy którymi powstają nasze obrazy. W jednym z wywiadów artysta krytykuje brak zainteresowania ciałem jako wrodzonym organem percepcji. Jeśli redukuje się ją do czystego intelektu, zagubiona zostaje świadomość tego, w jak dużym stopniu postrzegamy całym naszym ciałem. Sposób, w jaki Viola traktuje przestrzeń, lustro i dźwięk, przypomina stare rytuały, dla których ongiś wynaleziono obrazy.

Obrazy utraciły dzisiaj swoje uprzywilejowane miejsca, w których niezagrożone i bez przeszkód oczekiwały na nasze spojrzenie. Dlatego właśnie domagamy się dla nich na powrót miejsca w samym centrum natłoku nowych arterii komunikacyjnych. Kolejny raz nie jesteśmy ofiarami nowych technologii, ale – jak to już często bywało w historii mediów obrazowych – ich krytykami, zdolnymi do nauki. Dzisiaj media-zasobniki danych zarządzają elektroniczną pamięcią statycznych, przychodzących z daleka obrazów. Nowe media często nie są niczym innym, jak świeżo przetartym lustrem wspomnień, w których stare obrazy przetrwały (i trwają) w inny sposób aniżeli w muzeach, kościołach i ksiązkach. Możliwe, że obrazy – przekraczając próg dzisiejszych i starych mediów obrazowych – nieoczekiwanie doświadczają ponownych narodzin. Zalew obrazów w naszej wizualnej codzienności zaprasza, byśmy niegdysiejsze „ciche obrazy” postrzegli *oczyma czci i oczyma wspomnienia*.

Podobnie było kiedyś w epoce kontrreformacji i baroku, gdy stare ikony ponownie i zarazem polemicznie oddano do eksploatacji. Używano wówczas „świeckich obrazów”, jak w 1582 roku określił je kardynał i teoretyk mediów Gabriele Paleotti, jako teatralnej sztuki wystroju wnętrza służącej do nowej nostalgicznej inscenizacji starych ikon. Wielkie sceny ołtarzowe, budowane wyłącznie dla ponownego „występu” ikon, stanowiły nic innego, jak tylko instalacje artystyczne tamtej epoki. Renesansowe sztuki piękne, uważane wówczas za nowe media, cechowała tak silna wirtuozeria pozoru i tak często chodziło w nich o dowiedzenie artyzmu, że kościelne pojęcie obrazu przestało być przez nie legitymizowane. Co dało impuls, by zastosować je do wystroju ołtarzy, na które powróciły owiane aurą relikwie obrazowe. W ten sposób po raz pierwszy doszło do dualizmu obrazów, przejawiającego się zarazem w różnych mediach. Przez moment wręcz grano spojrzeniem intermedialnym, po to, by nowe i stare media można było rozróżnić także pod względem symboliki, którą posiadały owe tak różnorodne obrazy. Stało się tak na przykład wtedy, gdy P. P. Rubens namalował w 1608 roku dla *Chiesa Nuova* w Rzymie wielki obraz ołtarzowy, który zajął miejsce starszego, ale niepozornego obrazu cudownego. Inscenizacja artysty osiągnęła swoje apogeum w mechani-

zmie obrotowym, za pomocą którego w szczególnego rodzaju okazjach otwierano – w samym środku malowidła – okienko na starą ikonę. Wraz z tego rodzaju sztuką instalacji rozpoczęła się nowa era. Podczas gdy barokowe wnętrza po raz pierwszy opowiedziały się za wirtuozerią i kunsztownie dysymulowały realne wnętrza świątyń, raz jeszcze potęgą obrazów związała się z czczonymi oryginałami obrazowymi z dawnych czasów. W sytuacji wręcz modelowo muzealnej ikony utrzymywały swoją ontologię (sakralność obrazu) w samym centrum nowego otoczenia.

Złożonej relacji, która zachodzi między medialnością obrazów i techniką mediów, nie można sprowadzić do prostej formuły przyczynowo-skutkowej. Nie zawsze nowy techniczny wynalazek wyzwał nową percepcję. Niekiedy był – na odwrót – rezultatem zmienionego nastawienia wzrokowego: wówczas poszukiwano nowego medium. W ten sposób można też rozumieć powstanie fotografii, jak to pokazał Peter Galassi na wystawie *Before photography* w 1981 roku. Widzenie fotograficzne zostało przygotowane w malarstwie. Już w końcu XVIII wieku, gdy oddano się odtwarzaniu anonimowych i niereżyserowanych motywów wzrokowych, unieważniono tym samym wymóg wiążącej reprezentacji (świata), jakiej przedtem żądano od obrazów. Dzisiaj, na drugim krańcu okresu istnienia fotografii, tak zwana *post-fotografia* wychodzi poza tradycyjny sens medium i wytwarza analogiczne obrazy świata, poszerzając władzę dysponowania obrazami na obszar wirtualny, w którym anulowane zostają odtwórcze obrazy-odbicia. W digitalnej metodzie post-fotografii tkwi zarazem koncept intermedialny, o tyle, o ile przypomina ona medium-fotografię, nie powstając już jednak w tej technice.

Intermedialność jest szeroko rozpowszechniona jako praktyka we współczesnej sztuce. Jean-Luc Godard stosuje ją często w swoich filmach (np. w 1982 roku w „Pasji”), aby przez porównanie z innymi mediami (z malarstwem i teatrem) filmowa forma medium sama stała się tematem. Gerhard Richter używa od lat 60. ikonografię fotografii amatorskiej, aby wytworzyć rodzaj – jak to określił Régis Durand – malowanego *ready made*: „Fotografia jest nowym sposobem patrzenia, uwalnia artystę od ciężaru osobistego doświadczenia i pozwala mu uczestniczyć w zbiorowej historii percepcji”. Można by również mówić o symulowanym spojrzeniu techniki. W dalszym ciągu najsłynniejszą w sztuce współczesnej zagadkę w obszarze obrazowości intermedialnej stanowi instalacja Nam June Paika *TV-Budda*. W swoim zamkniętym obiegu (*closed circuit*) stare medium, drewniana rzeźba Buddy, została tu związana z nowym medium (monitorem TV) w taki sposób, że dialog ten otwiera całą filozofię obrazu i jego mediów.

Intermedialność przejawia się nie tylko w grze z różnymi mediami i ich technikami, ale zarazem stale włącza do tej gry pytanie o obrazy (je-

śli nie jest już ono wywołane przez samą grę). Za pomocą mediów wywoływane są wszystkie te obrazy, które posiadają już medialną historię, są więc przypominane za pośrednictwem przynależnych im mediów-nośników. Intermedialność tworzy wręcz podstawowy wzorec każdej historii mediów. Zakłada świadomość koegzystencji lub rywalizacji różnych mediów. Stare i nowe media nie tylko reagowały na siebie nawzajem. Nowe media nierzadko dopiero wyostrzyły wzrok na dotąd nie dostrzegane (postrzegane) własności starych mediów. Rozpoznanie tego stanu rzeczy najlepiej wyraził M. McLuhan w swoim studium *Environment and anti-environment*. Stare media pozwalały na kontynuację często tylko wtedy, gdy używano ich jako cytatów. Obrazy posiadały zatem już uprzednio formę zjawiskową, także wówczas gdy powstawały na nowo. Intermedialność, ze swej strony, jest tylko jedną z form interakcji obrazu i medium, która stanowi dla nas jedyny możliwy sposób percepcji obrazów. Interakcja ta kryje w sobie również zagadkę relacji między bytem (*Sein*) i pozorem (*Schein*), która określa świat obrazów. Wprawdzie obrazy respektują prawo pozoru, jednak dzięki medium, w którym pojawiają się w przestrzeni społecznej, ustanawiają w świecie ciał swoje własne miejsce, a zatem swój byt. Historia mediów-nośników jest niczym innym, jak historią *symbolicznych technik* wytwarzania obrazów. W rezultacie jest ona także historią owych *działań symbolicznych*, które określamy mianem postrzeżeń: zbiorowe i medialne postrzeżenia, idące ramię w ramię z psychologiczną aktywnością oka.

9

Ostatnim istotnym zadaniem zarysowanej tutaj nauki o obrazie (*Bildwissenschaft*) jest interkulturowe poszerzenie tradycyjnego *pojęcia obrazu* poprzez wykorzystanie *pojęcia mediów*. Właśnie wielość technik i mediów, w których wytwarzano obrazy, dowodzi ciasnoty zachodniego pojęcia obrazu, które tak jednostronnie orientowało się na obramowane pole obrazowe. Warianty sięgają od obrazów na ciałach (maski na twarzach i mumie) do sobowtórów ciała (lalki) i odcisku ciała w śladach dłoni na ścianach skał. Ograniczoność naszego pojęcia obrazu dochodzi też do głosu w schemacie myślowym, zgodnie z którym odróżniamy tradycyjne fakty manualne (*hand made* artysty lub rzemieślnika) od anonimowych i precyzyjnych obrazów technicznych. Różnica ta sięga znacznie głębiej w historię obrazu, aniżeli skłonne są to przyznawać obiegowe teorie.

Anonimowe metody techniczne powstały, by zadośćuczynić pragnieniu niezawodnych obrazów, które miały przewyższać swobodne naśladownictwo obrazów wykonanych ręcznie. Od obrazu żądano nawet więcej, aniże-

li tylko wiernego naśladowania, zwłaszcza wówczas, gdy zamierzano przenieść na niego działanie (czyniącego cuda lub faktycznie niepowtarzalnego) oryginału. Oryginału w sensie ciała lub rzeczy, które powtarzały się w obrazie. Zapowiadano w ten sposób duplikat, dla którego poszukiwano potem gwarancji technicznej w faksymiliach lub automatycznej reprodukcji. Duplikat jest czymś innym aniżeli pięknym wspomnieniem. Obraz nie powstaje tutaj przez *mimesis*, ale przez transmisję oryginału. Chodziło tu o przyswojenie sobie oryginału w obrazie lub zastąpienie go przez obraz. Wprawdzie *mimesis*, jak każda praktyka medialna i społeczna, posiada wiele odniesień, różni się jednak od *samostwarzania się* oryginału, którego szukano w reprodukcji technicznej.

Zaufanie do technicznych obrazów tego rodzaju stanowiłoby kolejny temat antropologiczny. Opiera się ono na dążeniu do wyłączenia żywych mediów (np. artystów) i zastąpienia ich przez – posiadające nad nimi przewagę – techniczne media produkcyjne. W zasadzie już legendy o odciśnięciu twarzy Chrystusa na chustce Weroniki zdradzają pragnienie dokładnego fotograficznego „pozytywu”. Renesansowa perspektywa centralna oferowała obrazowi system obliczeń poprawiający niedostateczne zmysłowe wrażenie świata. O ile fotografia klasyczna bardziej niż poprzednie media zależna była od oryginału, który fotografowała (*ablichtete*), o tyle obraz wirtualny odnosi się wyłącznie do wyobraźni widza, nie będąc już medium dla zewnętrznej rzeczywistości. Technika nie jest tu reprodukcją, ale konstrukcją. Zaprzeczeniu ulega tutaj rzeczywistość, tkwiąca we wszystkich obrazach jako pozostałość odebranego wrażenia wzrokowego. Schemat ten jednak nie oddaje sprawiedliwości złożonemu charakterowi naszej percepcji. Techniki wirtualne tylko twierdzą, że obywają się bez wzorów z rzeczywistości. Jednak produkują one obrazy, które tylko dlatego jesteśmy w stanie oglądać i interpretować, gdyż odnosimy je do struktur percepcji, szczególnie zaś do wspomnień i marzeń sennych, które ze swej strony żywią się naszym doświadczeniem wzrokowym.

Antropologia, uwzględniająca tego rodzaju związki, natknie się przy tym na stare obrazy, które nieustannie wywoływały nowe obrazy. Wszelkie obrazy są bowiem jedynie chwilowymi odpowiedziami, które przestają zadowalać następne pokolenia. Każdy stworzony kiedyś obraz prowadzi w końcu do nowego obrazu. Nie można jednak łatwo rozstrzygnąć, czym właściwie jest nowy obraz. Możliwe, że nowy obraz tylko dlatego działa jak nowy, gdyż posługuje się nowym medium albo wynajduje nowy sposób percepcji (i obrazowości). Czym zatem jest obraz? Rzecz nie w tym, by odpowiedź poszukiwać wyłącznie w mediach i technikach produkcji i percepcji, nawet jeśli można tutaj skonstruować najbardziej jednoznaczoną formę narracyjną „historii obrazu”. Obrazy wywoływane są raczej przez pytania, które ludzie stawiają sobie i światu. A ponieważ ta wital-

na zależność zakorzeniona jest głęboko, obrazy poddawano nieustannej manipulacji, by – za ich pomocą – panować nad ludźmi. Antropologia nie popełni starego błędu i nie będzie twierdzić, że obrazy egzystują wyłącznie w jakiejś odrębnej historii produkcji. Wyobraźnia zbiorowa włada światem obrazów, muszą one jednak przejść drogę prowadzącą przez artefakty, by móc się zapośredniczyć i transmitować w przestrzeni społecznej. Człowiek sam jest istotą medialną, która żyje z obrazami: on jest „miejscem obrazów”.

Przetłóżył Mariusz Bryl