



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

3

Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Historie o duchach dla dorosłych. Kwestia (podwójnej) ekspozycji

autor:

Régis Durand

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/96/127>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Régis Durand

Historie o duchach dla dorosłych. Kwestia (podwójnej) ekspozycji¹

przełożył Tomasz Szerszeń

Opowiadałem tę historię już parokrotnie – tym razem zarysuję ją więc w wielkim skrócie. Mam bowiem wrażenie, że rzuca ona pewne światło na sprawy, o których będziemy dziś rozmawiać². Kilka lat temu udałem się do Winterthur – jak wiadomo, jest to jedno z kluczowych miejsc na fotograficznej mapie Europy – na otwarcie wystawy i aby porozmawiać o projekcie współpracy z Fotomuseum. Następnego dnia rano, przed odjazdem do Zurichu, zdecydowałem się zwiedzić *am Römerholz* – piękną rezydencję bogatego kolekcjonera Oskara Reinharta, której skarby dostępne są publicznie. Do dziwnego zdarzenia doszło właśnie tam, przed obrazem niegdyś przypisywanym Goi, a dziś jednemu z jego późnych (koniec XIX lub początek XX wieku) imitatorów: chodzi o portret młodego mężczyzny, który, z powodu uciążliwego odbłasku na szybie, zmuszony byłem oglądać z boku. Postać ta, widziana w ten sposób, sprawiała wrażenie, jakby delikatnie odrywała się od podłoża, przypominając przez to inną figurę – prawie jej negatyw (jak w przypadku niektórych odbitek fotograficznych, na których inwersja walorów nie dokonała się w pełni, co sprawia, że są one zawieszane gdzieś między pozytywem i negatywem).

Ponawiam to doświadczenie: namalowana postać ponownie ześlizguje się ku obrazowi, którego status jest niejasny – obrazowi widmowemu. Oczywiście, chodzi o powidok, czy też iluzję optyczną, spowodowaną grą odbić na szybie i politurze, a także przemalunkiem. Nie zmniejsza to problemu. Wygląda to bowiem tak, jakby płótno nawiedzane było przez widmowy obraz o fotograficznym charakterze (na co wskazuje srebrzysta szarość, z której wydaje się zrobiony; szarość, która zdaje się bardziej materią niż kolorem – mógłby to być na przykład ołów, którym powleczony jest spód większości luster albo cienka warstwa soli srebra, która daje taśmie filmowej tę niezwykłą czułość).

Trochę później, w tym samym miejscu, doświadczyłem podobnej dysocjacji. Tym razem chodzi o obraz Moneta z 1881 roku, *Sekwana naciągająca lodem*: tu efekt

wydarza się zamierzony przez malarza (jest to w każdym razie prawdopodobne). W rezultacie perspektywa traci znaczenie: jest jak gdyby zgnieciona i przełożona na inny, wertykalny plan. Rzeka naciąga blokami lodu, które przedstawione są poprzez, mniej lub bardziej prostokątne, białe pociągnięcia pędzla. Wyglądają one jakby miały zaraz oderwać się i delikatnie lewitować: wrażenie to potęguje efekt przechyłu perspektywy, ale również chromatyczne napięcie między bielą lodu (pociągnięć) a szarym tłem stanowiącym wodę. Obraz wibruje i to właśnie sama ta wibracja stanowi rzeczywisty temat: nie jako sposób obrazowania przepływu rzeki, lecz jako przedstawienie ruchu. Ruchu, który moglibyśmy nazwać za Robertem Smithsonem „kinematycznym” (filmowym). W przypadku imitacji Goi obraz działa bardziej jak fotografia: pojawia się i znika w zależności od kąta widzenia. Obraz Moneta wydaje się „ożywiony”, „ufilmowany” – jakby miał w sobie coś z obrazu filmowego (który wynaleziono przecież w tej samej epoce).

Można oczywiście powiedzieć, że chodzi tu o rodzaj podwójnej halucynacji. Nie zmienia to jednak faktu, że była ona dla mnie objawieniem sposobu, w jaki obraz (w tym wypadku malarstwo) może być nawiedzany przez widma, powidoki. To doświadczenie, które w radykalny sposób zagraża jedności i wyjątkowości każdej formy obrazowej.

Można powiedzieć, że takie na poły halucynacyjne doświadczenie nie jest niezbędne, by to stwierdzić. Wygląda jednak na to, że nie wyciągnęliśmy z niego wszystkich możliwych teoretycznych wniosków; zwłaszcza jeśli chodzi o interpretację złożonych stanów, w których mieszają się różne typy obrazów, różne poziomy czasowe i różne systemy przedstawień – jak te, o których będzie mowa.

Tak więc widmowe obrazy Georges Didi-Hubermana, te „obrazy-powrotniki”, nie są jedynie wytworem jakiejś wzrokowej aberracji. Opierają się na treściach czy też wątkach, które pozwalają (najpierw u Warburga, potem u Didi-Hubermana) zakreślić olbrzymie pole tematyczne: od antycznych obiektów kultowych po współczesne kino. W przeciwieństwie do Warburga, który czasem wstrzymywał się przed ostateczną konkluzją, zdając się raczej na sam układ obrazów, Didi-Huberman w swych licznych dziełach nie zaprzestaje prób sformułowania i wyjaśnienia efektów ich działania. Wraz z *Mnemosyne* – pisze – „Warburg naprawdę odnalazł aparat, którego od dawna poszukiwał: metodę zdolną zmieniać

obrazy, które najpierw były przedmiotami do zinterpretowania w przedmioty wyjaśniające". I dodaje: „*Mnemosyne* jest więc tym dziwnym narzędziem – na swój sposób widmowym – które wymaga więcej, gdy nie istnieje”³. *Mnemosyne* traktowano już jako „instalację wizualną”. To, co dziś oglądamy w Le Fresnoy, można rozumieć podwójnie: jako nową odsłonę wystawy pokazywanej gdzie indziej, a teraz przypomnianej; i jako instalację (w dosłownym znaczeniu tego słowa) poruszającą temat lamentacji, w której, jak mówi autor, „to, czego nie sposób wyjaśnić, trzeba spróbować przedstawić za pomocą montażu, dzięki którego *Übersicht* czy też spojrzeniu obejmującemu możemy przewyciężyć jednoznaczne wnioski ustanawiające »właściwe widzenie świata«”⁴.

Gwarantują to użyte tu narzędzia (układ i rozmieszczenie projekcji), które pracują na różne sposoby. Dla przykładu: plansze atlasu Warburga były wertykalne, dawały się oglądać z różnych odległości niczym stronicie książki lub ścianki wystawowe.

Georges Didi-Huberman postępuje zgodnie ze swoją metodą pracy, w której tak ważny jest dystans, gra pozycją horyzontalną: projekcje znajdują się na posadzce, oglądamy je z góry z wysokości piętra. Warto przy tym zaznaczyć, że taki sposób pracy różni się od metody Leo Steinberga, który badał dzieła artystów wykorzystujących w swojej pracy nakładanie się obrazów i drukarską technikę *flatbed*. Jeśli chodzi o przypadek Steinberga: mamy tam do czynienia raczej z inkorporacją, cytatem lub przechwyceniem niż z analizą ruchu między- i wewnątrzobrazowego.

W tym wypadku obrazy filmowe poszukują planu horyzontalnego, otwierając się na trzeci (i czwarty) wymiar. Przywodzi to na myśl *Historie kina* Jeana-Luca Godarda. Jednak tam montaż obrazów jest najczęściej ściśle ograniczony komentarzem – pisemnym lub słownym – który mu towarzyszy. Tu tym, co łączy obrazy – równocześnie „prowadząc” nas przez wystawę – jest temat. Poddaje się nas również swoistemu testowi, który odnosi się do naszej pamięci i optycznej podświadomości: polega on na wychwytywaniu wizualnych skojarzeń wśród strumienia szybko zmieniających się prezentowanych tu detali i elementów filmowych, tak aby wyłoniły się z nich, jeśli nie opisy i interpretacje, to przynajmniej pytania i hipotezy. Do tego dochodzi kwestia dźwięku filmowego, który na wystawie w Le Fresnoy jest praktycznie nieobecny – bez wątplenia dla uniknięcia kakofonii, co

jednak skutkuje niepokojącą ciszą, w jakiej pozostawione są obrazy, ich niemotą.

Horyzontalność jest również kluczowa w tej części instalacji, która zajmuje korytarze w Le Fresnoy i która jest dziełem fotografa Arno Gisingera. Składa się ona z dwóch uzupełniających się części – projekcji na dole wielkiej hali i pasa fotografii, ciągnących się wzdłuż korytarza – które powinny być rozpatrywane oddzielnie. W przypadku instalacji w korytarzu punktem wyjścia jest kuratorowana przez Didi-Hubermana, wspomniana wcześniej wystawa *Atlas, Como llevar el mundo auestas? / Atlas. How to Carry the World on One's Back?*. Instalacja fotograficzna Arno Gisingera tworzy doń formę obrazowego komentarza (nie jest jednak prostą dokumentacją, w której chodzi o widok rozmieszczenia dzieł w przestrzeni). Tam, gdzie można by się było spodziewać próby wskrzeszenia dyskursu wyjaśniającego i opisu, mamy inny rodzaj wypowiedzi zwrócony nie w stronę tamtej minionej ekspozycji, lecz ku tej, która pokazywana jest w tej samej przestrzeni, na dole. Oto zauważalna wolta: projekcje są czymś zupełnie nowym w stosunku do wystawy w Madrycie, podczas gdy zdjęcia Gisingera stanowią jej inne odczytanie, rodzaj dziwnego powtórzenia.

Obie części wystawy w Le Fresnoy grają z możliwością podwojenia, nieskończonego reprodukowania. Jednak czego właściwie uczą nas same fotografie Gisingera? Widzimy dzieła, które znajdują się w fazie „uśpienia”, zapewne chwilę przed przytwierdzeniem ich do ściany: uziemione, nie w pełni rozpakowane, noszące ciągle ślady transportu i konserwacji (folia bąbelkowa, opis konserwatorski, skrzynie itd.), nie zaś gotowe, czyli przygotowane do oglądania. Pozostają one na swój sposób wyizolowane. Relacje między dziełami są przypadkowe: zestawienia, odbicia, nakładanie warstw. Ich wartość dialektyczna i semiotyczna zależy wyłącznie od naszego odczytania. Dzieła w stanie „spoczynku”, zredukowane do przedmiotów, wymagających szczególnej ostrożności podczas transportu. Przepelnione tajemną – „kultową” – siłą, częściowo skrytą z powodu ich niewystarczającej widzialności (zanim będą do dyspozycji kuratora).

Mijamy więc fotografie ułożone wzdłuż ścian, tworzące tym samym rodzaj pierścienia okalającego projekcje. Fotografie – wszystkie identycznej wielkości – przywodzą na myśl przyspieszoną narrację filmową, która sprawia, że nasz wzrok ślizga się od jednego obrazu do drugiego, bez zatrzymywania, bez odwrotu, bez

chwili na krytyczny namysł – film stwarza czas przed lub pomiędzy. Szybkość i powiązania właściwe dla tego układu pozostają w silnym napięciu z czasem i ruchem instalacji na parterze, która również wymaga od nas nieustannej aktywności: przemieszczania się, powracania po raz kolejny do projekcji, kojarzenia, pracy pamięci, wreszcie, by posłużyć się słowami Waltera Benjamina, które przywołuje Georges Didi-Huberman, „odczytania ruchu czasu z wizualnych konfiguracji”.

Interesuje mnie zatem następująca kwestia: jakie sensy produkuje to zestawienie? Całość – obie instalacje – tworzą niezwykłą przestrzeń roboczą, dzięki której, jak mówi autor wystawy, to czego nie sposób wyjaśnić, trzeba pokazać, przedstawić za pomocą montażu, który autoryzuje *Übersicht*, „spojrzenie obejmujące”, umożliwiające „przewycięzenie jednoznacznych wniosków, ustanawiających »właściwe widzenie świata«”⁵. W wyniku tych działań powstaje jedna z tych przestrzeni, które Michel Foucault nazwał *heterotopiami* – „przestrzeniami kryzysu i odchylenia, układ niewspółmiernych miejsc i heterogenicznych czasów (...) konkretna maszyna wyobraźni”⁶. W tym kontekście samo Le Fresnoy można uznać za rodzaj „utopii–heterotopii”: ten układ ma w sobie coś z heterotopii, o ile pozwala współistnieć przestrzeniom, które są same w sobie niewspółmierne (muzeum, biblioteka, atlas). Ten podwojony układ (abstrahując od jego radykalności) zdaje się domagać czegoś innego, niż to, czego zazwyczaj oczekujemy od „przeciętnego” widza. Myślę tu o ciekawym spostrzeżeniu, którym Walter Benjamin zaczyna swój znany tekst *Zadanie tłumacza*:

Wzgląd na odbiorcę nigdy nie okazuje się owocny dla poznania dzieła sztuki czy formy artystycznej. Nie dość, że wszelkie odniesienie do określonej publiczności czy jej reprezentantów prowadzi na manowce, to nawet pojęcie jakiegoś «idealnego» odbiorcy wyrządza szkody we wszelkich rozważaniach z teorii sztuki, te bowiem zobowiązane są jedynie zakładać istnienie i istotę człowieka jako takiego. Tak też sama sztuka zakłada jego cielesną i duchową istotę, w żadnym dziele jednak nie zakłada jego uwagi. Albowiem żaden wiersz nie jest przeznaczony dla czytelnika, żaden obraz – dla oglądającego, żadna symfonia – dla słuchaczy⁷.

Oczywiście, w dalszym ciągu tekstu Benjamin rozwija to zagadnienie w sposób

dialektyczny, co nie oznacza wykluczenia obecności odbiorcy, ale raczej krytykę idei komunikowalności – sprawić, by to, co nie będzie przekładalne lub możliwe do bezpośredniego przekazania, stało się widzialne.

Zadaniem tłumacza byłoby dotknięcie niedotykalnego: „czystego języka”, który istnieje jedynie uchwycony w dziele. W pewnym sensie przed obrazem wszyscy jesteśmy po trochu tłumaczami: chodzi o to, by uwolnić ten „czysty język” od „ciężkich i obcych” sensów, którymi jest dotknięty. To, co nie może być powiedziane, trzeba pokazać – to lekcja Aby’ego Warburga, a za nim Georges’a Didi-Hubermana. Pozostaje jednak pytanie: czy jesteśmy w stanie to zobaczyć? Czy zobaczenie tego, co może być owym wyzwolonym językiem, nie zakłada pewnego zaufania względem komentarza? Względem tego niekończącego się demontażu i ponownego montażu, który Georges Didi-Huberman dokonuje z książki na książkę? A więc jednak słowo, a nie niemota, by zrozumieć to, co mogłoby być „właściwym widzeniem świata”.

Przypisy

- 1 Wystąpienie Régisa Duranda z listopada 2012 roku, wygłoszone podczas „journée d’étude” zorganizowanej we Fresnoy, Studio national des arts contemporains, w związku z wystawą Georges’a Didi-Hubermana i Arno Gisingera *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (październik – grudzień 2012).
- 2 Por. Régis Durand, *‘Rendre le langage de l’art à l’ordre des choses’. Notes sur peinture et photographie*, [w:] *L’Excès et le reste : essais sur l’expérience photographique 3*, Éditions de la Différence, Paris 2006.
- 3 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’œil de l’histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011, s. 260, 261.
- 4 Ibidem, s. 269.
- 5 Ibidem, s. 269.
- 6 Ibidem, s. 70.
- 7 Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 23.