

„To, co widzimy w «obrazach» dawno już minionej przeszłości, jest niczym innym jak funkcją obecnie zmieniającej się rzeczywistości, czyli nas samych w owej rzeczywistości usytuowanych”¹.

„Pójdź ze mną, moja kochana, przedziwne rzeczy [θέσκελα ἔργα] zobaczysz”².

¹ J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 50, cyt. za: H. Mamzer, *Złudne nadzieje...*, s. 44.

² Homer, *Iliada* 3, 130, przeł. K. Jeżewska.

POSŁOWIE



Smocze zęby. Od reprezentacji do magicznych stanów rzeczy

Płaskie i zgeologizowane

Moja nowoczesność jest widzeniem płaskim... Kapujesz... Choć używam też form zgeologizowanych... Moje widzenie jest płaskie... moja obecna instalacja jest płamą... reliefy rozmazane... namalowałam obraz H520, wirusa ptasiej grypy... te wirusy atakują łabędzie ciągnięte gondolą Lohengrina... Nie będą to obrazy w ramach tradycyjnych... Muszą mieć swoją przestrzeń – zamiast trzech łabędzi, trzy białe pisuary pomalowane na czarno... ciągną po jeziorze Łódź Lohengrina... Z motywami muzyki Wagnera...³

Na początku XXI wieku nasze widzenie jest zarówno płaskie, jak i zgeologizowane, przestrzenne i przestrzennościowe, mono- i transmedialne. Wraz z rozwojem technologicznym rozwinęły się nowe formy iluzji i symulacji wizualnej⁴. Równocześnie pojawił się lęk przed obrazami, ich władzą,

³ T. Różewicz, *Stara kobieta...*, s. 86. Zob. s. 27, przyp. 30.

⁴ „I think that out of this place of no law that is the Internet there will soon emerge a new law, completely different from that which organized our old metric space [podkr. S.B.]”, M. Serres, <https://032c.com/michel-serres/> [dostęp 27.03.2020].

hiperrealnością, w rozumieniu, jakie nadaje jej Jean Baudrillard⁵. Za sprawą nowych mediów obrazy utraciły, ukształtowane ostatecznie w epoce nowożytnej, swe „tradycyjne ramy”. Nastąpiło odejście od perspektywy reprezentacyjnej i geometrycznej iluzji; *ergon* na nowo ukazał się jako *energeia* – przepływ, rodzaj działania, dotkliwości i pożądania. Istnienie zmutowanych technologicznie istot (H+, tzw. postczłowiek i perspektywa transhumanistyczna), biofaktów czy „życie” biomaszyn staje się nieodłączną częścią naszego świata. Te ważne przemiany w sferze refleksji intelektualnej komentuje i analizuje filozofia mediów⁶, ekofilozofia, koncepcja performatywnego ożywienia rzeczy (*agency*), ekologia bez Natury⁷, ontologia zwrócona ku przedmiotom⁸, nowy materializm⁹ czy koncepcja witalności materii¹⁰. Problem relacji materia – życie, martwe – żywe, bierne – aktywne, przedmiot – podmiot, ludzkie – nieludzkie powraca więc w coraz to nowych odsłonach, niosąc ze sobą niezmiennie na fali fascynacji rzeczami zagadnienie obrazu. „Artefaktom, co podkreślają nowi materialści, również bowiem przysługuje moc oddziaływania, kształtowania rzeczywistości, a ludzka egzystencja jest zależna od rzeczy bardziej niż kiedykolwiek wcześniej w historii”¹¹. Obraz, kategoria około połowy XX wieku wydawałoby się już nieco anachroniczna i nieproduktywna, zaczyna pod koniec tegoż wieku o (d)żyć w ać, i to w sensie dosłownym, przywołując z odległej przeszłości byty szczególne – homeryckie *θέσκελα ἔργα*. Warto tu jednak podkreślić, że „życie” obrazów, ukryte czy jawne, od zawsze było postrzegane jako niesamodzielne, jako bycie *dla* człowieka. Próżno szukać obrazów przed antropoceniem, poza

⁵ „Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości, znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza [podkr. S.B.]”, J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1997, s. 176.

⁶ Kategorie takie, jak np. technopamięć, elektroniczny światobraz.

⁷ T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge–London 2009

⁸ G. Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002; L.R. Bryant, *OntoCartography: An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh 2014.

⁹ Materialistyczno-witalistyczna wspólnota obejmująca ludzkość, świat przyrody i artefakty. „Dlaczego głoszę witalność materii? Ponieważ mam przecucie, że obraz martwej i całkowicie zinstrumentalizowanej materii karmi ludzką pychę, tkwiącą u podstaw fantazji o całkowitym zawładnięciu ziemią i niekończącej się konsumpcji”, J. Bennett, *Vibrant Matter...*, s. IV–V.

¹⁰ D. Coole, S. Frost, *Introducing the New Materialisms, w: New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, D. Coole, S. Frost (red.), Durham–London 2010, s. 7; J. Bennett, *Vibrant Matter...*, s. 24.

¹¹ M. Hoły-Łuczaj, *Posthumanizm...*, s. 52.

kulturą. Wydają się one jedynie funkcją określonego kulturowo, ludzkiego sposobu bycia w świecie. W perspektywie scjentystycznej – nawet jako „żywe figury”, *andriantes*, *agalмата* czy *kolossoi* – obrazy nie istnieją same z siebie, nie są bytami naturalnymi, to jest zrodzonymi z własnego *genos*, zdolnymi samodzielnie się rozpleniać; nie są przedludzkim „gatunkiem”, który, zastany przez „plemię żywych”, został skolonizowany, zdominowany, uprzedmiotowiony, zepchnięty do roli biernych, pozbawionych życia *subiecta* (obraz jako byt zniewolony). W perspektywie historycznej, linearnej obraz przychodzi po ludziach, ich status jest postantropiczny, istnieją zawsze w odniesieniu do człowieka. W perspektywie kultury *chōros* świat jednak wygląda zupełnie inaczej. Grecki mit wydatnie zakrzywia tę oś następstwa, kreując świat współplemion (rzeczy ikonicznych i ludzi) zdolnych do seksualnej relacji między sobą czy z bogami (problem ten odzwierciedla m.in. historia Pandory i Epimeteusza). W tym archaicznym świecie – podobnie jak w ponowoczesności – rzeczy nie są odróżnialne od obrazów (wyglądów); ikonizacja jawi się w niej albo jako funkcja rzeczy, albo strategia oddziaływania na rzeczy. Obraz wraz z wizualnością jest więc wytworem pewnego szczególnego etapu rozwoju kultury, częścią przemian epoki osiowej (*Axenzeit* Jaspersa), postępującej stopniowo *diakrisis* (od VIII w. przed Chr., do epoki późnoklasykcyjnej). Ta ostatnia nie tylko kształtuje z wolna myślenie teoretyczno-znakowe, ale – zmieniając nawyki kulturowe, modelując zachowania społeczne – mediatyzuje rzeczywistość¹². W tym niezwykłym, z punktu badań nad ikonizacją, czasie dochodzi do co najmniej kilku kulturowych mikroprzełomów. Następuje „odczarowanie świata” i odejście od myślenia magicznego, przełom joński i rozwój filozofii przyrody (nastawienie empiryczne), przełom sofistyczny (stworzenie podstaw definicji kategorii związanych z aktywnością ikonizacyjną), przełom platoński (rozpoznanie dualnej struktury świata), a następnie przełom Arystotelesowski (odejście od koncepcji wiecznotrwałych i niezależnych idei, racjonalizacja oraz kategoryzacja świata). Jednocześnie w życiu społecznym utrzymuje się myślenie mistyczne (pitagoreizm, orfizm, kultury misteryjne). Platońskie *eikones* – ‘obrazy’ i *horamata* – ‘rzeczy widzialne’ są już świadectwem rozwiniętej kultury wizualnej ukierunkowanej na przedstawieniowość świata. Podział ten staje się fundamentem szczególnego typu myślenia o świecie, *instrumentum* kultury dyskursywnej, częścią maszyny epistemologicznej oraz nowego, metafizycznego modelu pola widzenia. Zamiast ruchomej rzeczy (archaiczne trójnogi, obnoszone

¹² Świadectwem tego jest niezwykły, skokowy wzrost produkcji ikonizacyjnej w kulturze greckiej VII/VI w. przed Chr.

święte figury), objawiającej się w ograniczonym czasie i ograniczonej grupie, w „zdemokratyzowanej” *Polis* udostępniona zostaje przestrzeń widowiska, w której wystawiane są mistyfikujące, martwe obrazy – widoki. Ikoniczność wytraca swoją sprawczą moc. Medialność zaczyna chronić widza niczym niewidzialny ekran. „Nie znikając dłużej w swoim użyciu, narzędzie wówczas się *pojawia* [...] Zjawienie się przedmiotu to pojawienie się podobieństwa i odbicia. [...] Zjawia się wyłącznie to, co pogrzyżyło się w obrazie, i w tym sensie wszystko, co się zjawia, ma charakter obrazu”¹³. Wspomniana scena z krateru Malarza z Tarporley jest doskonałym metaobrazem epoki późnoklasycyzmu, przedstawieniem problematyzującym swój własny status w rozwiniętej kulturze *diakrisis*. Meduza, istota mityczna, zostaje pozbawiona swojej niewidoczności, staje się najpierw magicznym artefaktem (odcięta głowa), a następnie udostępnionym na tarczy odbiciem (obrazem). Można ją zobaczyć, gdyż ukazuje się tak, jak zepsute narzędzie. W kulturze opierającej się na znakach i symbolach obraz utrzymuje funkcję środka przeciw entropii, niemniej jest ona realizowana już na innym poziomie sprawczości. Fakty ikoniczne zaczynają umożliwiać przejście od nieprzedstawialnego do przedstawianego dzięki porządkującej mocy wizerunku, plastycznemu gestowi malarzy czy rzeźbiarzy, będącemu nadawaniem kształtu i barwy. W obszarze *technē* staje się on odpowiednikiem logomachicznego gestu Edypa. Meduza staje się dostępna dla wzroku w postaci substytutu, zneutralizowanego, zrozumiałego i „czytelnego” *simulacrum*. To jednocześnie „obraz bez modelu”, *eikōn* niewidzialnego¹⁴. W tym względzie obraz jest zarazem rodzajem *deformacji* i *informacji*, zniekształcenia i nadania wyglądu czemuś bez wyglądu, formy – czemuś nieforemnemu. Obraz jednocześnie zniekształca i komunikuje, umożliwiając rozumienie, akt lektury; sam jest tu nową ikoniczną i dyskursywną strategią, polegającą na czynieniu widocznym i zrozumiałym. Równolegle staje się on nową normą reprezentowania, która zaczyna być uważana za naturalną, neutralną i przezroczystą. To właśnie w ramach tego nowego pola widzenia rozwijane są już kolejne strategie oglądu i pozyskiwania wiedzy (*epistēmē*). Naoczność rzeczy ustępuje refleksyjności i rozmaitym kulturowym mediatorom, takim jak obrazy, znaki, pieniądz monetarny (ekwiwalentyzacja świata); podziwianie świata – jego rozumieniu.

¹³ M. Blanchot, *Dwie wersje...*, s. 311. Sprawne, działające i funkcjonalne narzędzie nie uwidacznia się jako rzecz; jest – mówiąc za Heideggerem – poręcznością. „Sposób bycia narzędzia, w którym ujawnia się ono samo z siebie, nazywamy poręcznością”, M. Heidegger, *Bycie...*, s. 98; tegoż, *O źródle dzieła...*, s. 9–67.

¹⁴ Zob. Platon, *Sofista* 240c.

Postawa Telemacha co prawda trwa, niemniej – w ramach nowej kultury – oceniana jest jako szczególny rodzaj nieproduktywnej, nieużytecznej aktywności. Funkcjonalizm Sokratesa ze wspomnianej we wstępie diatryby Plutarcha „stał się dominującym systemem symbolicznym, «świat przedmiotów zaludniony został przez nowych bogów i demony zwane funkcją i użytecznością, oba będące wypadkową głównego boga zwanego rozumem» – jak to ujmują Askegaard i Firat¹⁵. Człowiek epoki późnoklasycyzmu to już, w pewnym uproszczeniu, „skromny, *mały realista*, jeden z wielu”, który nieomal w jednym pokoleniu „przeszedł drogę od naiwnej wiary do naiwnego być może racjonalizmu”¹⁶. Alfabetyzacja i ikonizacja Greków – rewolucja piśmienna i rewolucja obrazowa – mimo że trwały cały okres klasyczny, to szczególnie intensywnie, skokowo, przebiegały właśnie w czasach Arystotelesa, i zaowocowały ostatecznie kulturową *koinē* epoki hellenistycznej, owym „modernizmem” czasów starożytnych. Ukształtowana została wówczas postawa bliska tej, znanej nam z nowożytnej kultury tekstu, operującej na postplatońskim rozróżnieniu ciało – dusza, rzecz – obraz. Ich wspólną cechą staje się rzeczownikowość świata oraz odejście od ikoniczności na rzecz wizualności. Świadectwem owej okrzepłej już kultury honoryfikacyjnej wyrażającej się w *statue habit*, a więc w specyficznej strategii eikonomicznej polegającej na skupianiu się na pamięci wizualnej, jest słynna *Mowa w obronie poety Archiasza* Cycerona. Czytamy w niej, iż

[w]ielu wybitnym ludziom zależało na tym, by pozostawić po sobie posągi [*statuae*] i obrazy [*imagines*], które są wizerunkami [*simulacra*] ciała, a nie duszy. Czyż nie lepiej, aby pozostało po nas odbicie [*effigiem*] naszych myśli i zalet w y r y t e i w y g ł a d z o n e [podkr. S.B.] ręką największych mistrzów? Co do mnie, już w czasie całej mojej działalności miałem świadomość, że rzucam i sieję każdy mój czyn, jak ziarno wiecznej pamięci [*memoriam*] wśród ludzi całego świata¹⁷.

Strategia ta rozwinęła się w epoce hellenistycznej i dominowała w czasach rzymskich, niemniej jej początki sięgają pierwszych portretów epoki klasycznej. Archaiczną poręczność zastępuje wtedy perspektywa

¹⁵ J. Barański, *Świat rzeczy...*, s. 91; S. Askegaard, F. Firat, *Towards a Critique of Material Culture, Consumption and Markets*, w: *Experiencing Material Culture in the Western World*, S. Pearce (red.), London 1997, s. 127.

¹⁶ T. Różewicz, *Od autora*, w: tegoż, *Śmierć w starych dekoracjach*, Warszawa 1970, s. 5.

¹⁷ Ciceron, *Mowa w obronie poety Archiasza* 30, przeł. D. Turkowska.

obecności, która – ujawniając wygląd rzeczy jako jej samodzielnej, ponadindywidualną własność – staje się szansą dla obrazu i portretu. Podane demokratyzacji, egalitaryzacji, zrównaniu rozmaite fakty ikoniczne zostają spięte klamrą mimetyczności jako *eikones* – klasa rzeczy upodobnionych, zrównanych, zaczynają tworzyć obrazowy *genos*. To jednak twór sztuczny, efekt nie tyle użycia, kulturowej praktyki, ile działania instrumentalnego rozumu, zmiany sposobu myślenia, dokonującej się kategoryzacji świata¹⁸. „Miejsce, jak człowiek, ma swe imię, w którym zawiera się cała jego indywidualność”¹⁹: Ateny, Teby, Argos... Parafrazując słowa Hanny Buczyńskiej-Garewicz, możemy powiedzieć, że obraz to imię szczególnego miejsca w kulturze człowieka. Również archaiczne fakty ikoniczne mają swoje nazwy, w których zawiera się cała ich indywidualność: *daidalon*, *kolossos*, *agalma*, *andrias*. Epoka klasyczna przynosi zniesienie owej indywidualności, owej jednostkowej poręczności, użyteczności, ów stan bycia określonej klasy artefaktów *do czegoś*, do odnośnej czynności. Dostępne nam nazwy rzeczy nie tylko nie wskazują na pierwotne pokrewieństwo między poszczególnymi klasami faktów ikonicznych²⁰, lecz także uświadamiają nam, że ikoniczność nie stanowiła jednorodnej – postrzeganej jako uniwersalna własność – sfery. Plastikę wyposażenie rzeczy, znamionujące często określone sprawności aretologiczne, można rozumieć jako świat rozkaźników pożądaných czynności albo śladów, pozostałości po określonych działaniach na rzeczach. Z czasem zostaje ono podporządkowane wyglądowi, widzeniu w kategoriach estetycznych, jak w mowie Hyperejdesa *W obronie Euksenipposa*:

Zeus z Dodony nakazał wam bowiem ozdobić [ἐπικοσμήσαι] posąg [ἄγαλμα] Dione, znajdujący się w sanktuarium wyroczni. Sporządziliście zatem, ze wszystkimi akcesoriami [ἀκόλουθα], oblicze [πρόσωπον] tak piękne, jak tylko było to możliwe. Przygotowaliście mnogość różnorodnych ozdób i następnie wysłaliście uroczyste poselstwo i ofiary warte wiele pieniędzy. Figurę Dione ozdobiliście w sposób godny tak was samych, jak i bogini²¹.

¹⁸ Zwłaszcza w odniesieniu do Arystotelesa.

¹⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca...*, s. 28.

²⁰ Rzeczy wytworzone funkcjonują zupełnie odmiennie od rzeczy wyciętych, ustawionych, zrównanych, wymienianych czy widzianych; ich ikoniczność służy odmiennym celom (tabl. 1).

²¹ Hyperejdes, *W obronie Euksenipposa* 24–25, przeł. J. Kucharski, nieco zmieniony.

Greckie *eikones eidōla* czy *agalmata*, które jako obrazy są dla nas przede wszystkim zdobnymi przedmiotami do oglądania, wskazują jednak na pierwotnie dynamiczny status rzeczy (kultura czasownika), a także odmienny horyzont ich kulturowych motywacji²². Stąd w wielu przypadkach greckie zjawiska ikoniczne klasyfikowane przez nas jako obrazy, mimo że wydawać się nam mogą technologicznie i substancjalnie bliskie, to należą do funkcjonalnie innych przestrzeni, różnych ikonicznych *topoi*, do odmiennych siedlisk. „Rzecz bowiem – jak pisze A.P. Kowalski – nie w obserwowalnym podobieństwie odpowiednich cech przedmiotowych tych obiektów, ale w sposobie ich «kulturowego użycia» [...] Zmiana kultury to nie zmiana artefaktów, ale zmiana w zakresie regulacji wyznaczającej sposoby ich społecznej konsumpcji”²³, a ta przypada w Grecji ostatecznie na przełom V i IV wieku przed Chr. Zmieniają się wtedy zasady użytkowania artefaktów, ich motywacja światopoglądowa, sposób społecznego pozycjonowania czy postrzegania (m.in. pojawia się konsumpcja estetyczna, zapotrzebowanie na wglądy i widoki)²⁴. To również zmiana na płaszczyźnie językowej, uwidaczniająca się (w zachowanych źródłach pisanych) w sposobie użytkowania nazw odnośnych obiektów. Spośród zasobu leksykalnego języka greckiego, odnoszącego się do faktów ikonicznych w V wieku przed Chr., dominującą pozycję zyskuje *eikōn*, przy czym nie chodzi tu o częstotliwość występowania tego słowa (aspekt statystyczny), lecz jego aspekt jakościowy. Termin ten zaczyna określać pewną specyficzną własność czy zdolność jakiejś rzeczy, malowidła, rzeźby, haftu do odzwierciedlania (fakty ikoniczne jako obiekty naśladowujące, wizerunki czegoś/kogoś)²⁵. Obraz wyłania się tu jako nowa kategoria społeczna, językowa czy filozoficzna porządkująca

²² Zob. *Ślady po nacięciach* w rozdziale 3.

²³ A.P. Kowalski, *Synkretizm kultury pierwotnej a interpretacje archeologiczne*, w: tegoż, *Antropologia zamierzchłych...*, s. 49.

²⁴ „Wszelkie działania podmiotów w ramach kultury regulowane są przez system norm i dyrektyw. Każda z norm (wartości) jest w danej praktyce społecznej osiągnięta w odpowiedni sposób. System normatywno-dyrektywalny określa, które wartości (normy) i w jaki sposób mogą zostać osiągnięte w praktykach społecznych (dyrektywy). Podstawowe wartości kultury to techniczno-użytkowe, komunikacyjno-symboliczne oraz światopoglądowo-symboliczne. Są one realizowane w ramach trzech sfer kultury nowożytnej: techniczno-użytkowej, komunikacyjno-symbolicznej i światopoglądowo twórczej”, J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982, s. 85.

²⁵ W okresie klasycznym w słowie tym zaczyna wybrzmiewać pewna uwspólniona własność rozmaitych realizacji plastycznych. Jest nią skuteczne naśladowanie, przedstawianie. Skuteczność naśladowcza obrazu, polegająca na przedstawieniu zgodnie ze wzorcem, zaczyna dominować w kulturze IV w. przed Chr.

rozmaite fakty wizualne. Jej ukonstytuowanie się na gruncie kultury greckiej końca V wieku przed Chr. jest ostatecznym znacznikiem procesu, który możemy określić jako *cultural shift* – przejście od epoki performatywnej, opartej na transmedialnym, audiowizualnym strumieniu jakości bezpośrednio oddziałujących, do epoki opierającej się na takich zapośredniczonych formach oddziaływania (mediach), jak tekst czy obraz²⁶. Rozpoczyna się nie tylko epoka *writing for reading*²⁷, ale również, *per analogiam*, epoka *making images for watching* – wytwarzania obrazów do oglądania. Co więcej, kształtujący się właśnie krytyczny odbiorca tekstów pisanych zaczyna przenosić strategie czytelnicze na formy pozaliterackie (obraz jako komunikat). Utekstowienie staje się przypadłością obrazów od momentu wyłonienia się ich jako pewnej uniwersalnej kategorii odnoszącej się do zjawisk wizualnych (obraz jako lektura). Jednocześnie plastyczność, wizualność rzeczy staje się cechą dominującą, wręcz zawłaszczającą artefakty. Z całej rzeczy zaczynają być dostrzegane przede wszystkim jej własności estetyczne. Do dzisiaj jesteśmy na nie kulturowo „zaprogramowani”. To jednak podejście odległe od tego, jakie zapewne żywił względem tych rzeczy ich pierwotny użytkownik – Grek epoki przedfilozoficznej.

W przeciwieństwie do podejścia krytycznego, antropologia obrazu zmusza nas do traktowania ikonocentryczności jako najistotniejszej cechy wyposażonych w nie obiektów kulturowych, ich niejako prymarnej jakości, stanowiącej samodzielny, docelowy i zamierzony efekt. To jednak zgubny ikonocentryzm. Mimo zawłaszczającej wzrok, czasem wręcz hipnotycznej wizualności²⁸ – będącej wynikiem intencjonalnego działania człowieka – nie była ona koniecznością docelową. Ikonocentryczność, a także późniejszą obrazowość należy raczej traktować jako historycznie zmienne funkcje uwarunkowanych kulturowo czynności i praktyk; są one bardziej przypadłościami poddawanej określone działaniu rzeczy, i to niekoniecznie definiującymi ją w sposób ostateczny, a najprawdopodobniej okazjonalny i doraźny. To, *czym są*, co znaczą fakty ikonocentryczne (ikonologia jako nauka o obrazach, ich znaczeniach) jest czymś odrębnym od tego, *jak są* (eikonologia), jak funkcjonują, jak znaczą w swoich kulturowych siedliskach (eikotopiiach), w jakich

²⁶ Zob. R. Thomas, *Prose Performance Texts: Epideiksis and Written Publication in the Late Fifth and Early Fourth Centuries*, w: *Written Texts and Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, H. Yunis (red.), Cambridge 2003, s. 162.

²⁷ H. Yunis, *Writing for Reading: Thucydides, Plato and the Emergence of the Critical Reader*, w: *Written Texts...*, s. 189–212.

²⁸ Por. czar zsyłany przez Atenę, powodujący, że nie można od kogoś oderwać oczu, Homer, *Odyseja* 2,13.

strategiach ikonicznych i wizualnych mają udział oraz w jakich praktykach społecznych oraz aktywnościach są wykorzystywane. *Artefakty* poza tym, że są widzialne, są również zawsze zakorzenione, umiejscowione, istnieją w określonej kulturowej otulinie. Dobrym przykładem może być tu rzeźba grecka ściśle związana z architekturą i krajobrazem. Trudno mówić o słynnym woźnicy z Delf w oderwaniu od pewnej określonej przestrzeni, zarówno fizycznej, jak i kulturowo-społecznej, która dodatkowo powinna być postrzegana dynamicznie, performatywnie²⁹. Razem tworzą one siedlisko, zagnieżdżenie, bez którego *artefakt* ulega wizualnej redukcji.

Związane z człowiekiem i poddane jego dominacji *artefakty* zostały wprężnięte w ludzką, kulturowo zmienną, perspektywę widzenia i doświadczania świata. Jest ona jednak „światem dla myśli lub doświadczenia podmiotu”³⁰. Z perspektywy odczarowanej, zrjonalizowanej rzeczywistości obrazy istnieją więc tylko dzięki swojemu ludzkiemu żywicielowi. To jego żywymi rękami się pomnażają, są karmione, pielęgnowane, czczone; jego ustami wielbione, od jego ciosów giną. Nie podlegają samodzielnej reprodukcji, są niczym bezpłodne, niewolne plemię. Choć wydają się całkowicie zależne, to jednocześnie są zdolne przetrwać epokę człowieka. Ich martwota nie oznacza braku życia, gdyż jest definiowana tylko w opozycji do typowo ludzkiej witalności, do *bios*, jego szczególnych własności i przymiotów. Nasze widzenie stało się płaskie. Rękami Greków epoki Demostenesa i Izokratesa zawłaszczylismy świat, a to ostatecznie uczyniło nas ślepcami, gdyż kulturowa mapa rzeczy nie jest (i nie może być) kompletna, nie odwzorowuje

²⁹ „Problem [...] polega na częstym i nieuprawnionym poznawczym oddzieleniu doświadczenia wzrokowego od innych wymiarów ludzkiego doświadczenia [podkr. S.B.], co fałszuje istotne parametry kulturowo-społecznego środowiska człowieka, w którym wrażenia wzrokowe wchodzą zawsze w interakcje z wrażeniami dostarczanymi przez pozostałe zmysły i wszystkie one pozostają w aktywnej relacji wobec życia społecznego. [...] – chodzi tu, jak dalej pisze Olechnicki – o rodzaj determinizmu widzenia [...] – całkowite lekceważenie wrażeń dopływających np. z audiosfery. Warto je badać, a poza tym odkrywać związki między zmysłem widzenia i pozostałymi zmysłami (idea *sensory ethnography* – etnografia multisensoryczna czy wielozmysłowa)”, K. Olechnicki, *Uwagi o kulturze wizualnej...*, s. 6–16.

³⁰ C. Cox, J. Jaskey, S. Malik, *Introduction*, w: *Realism, Materialism, Art*, C. Cox, J. Jaskey, S. Malik (red.), New York–Berlin 2015, s. 17.

wszystkich ich własności. Od czasów przełomu przyrodniczego coś może być żywe tylko wtedy, gdy jest żywe na sposób ludzki. Martwe dla nas nie oznaczają jednak martwego naprawdę. Paradoksalnie, dla artefaktów obdarzonych formą polipsychizmu³¹ to my jesteśmy plemieniem martwych, bo przemijających, podlegających śmierci i rozkładowi bytów, poszukujących κλέος ἄφθιτον – nieprzemijającej, wiecznie żywej sławy. W przeciwieństwie do człowieczego *bios*, udziałem życia faktów ikonicznych jest ich trwanie i nieprzemijalność, niepodleganie uwiądowi, starzeniu i rozkładowi. Podobnie jak postobrazy, nieuczynione ludzką ręką archaiczne artefakty mogą trwać poza antropocenem. Są ‘niezniszczalne’, ‘nieulegające zepsuciu’ (ἄφθιτον)³², niczym berło Agamemnona „po ojcach dziedziczne i wiecznotrwałe”³³, „niezniszczalny, złoty tron” wykonany przez Hefajstosa³⁴ czy „niezniszczalne dzwona złociste” kół rydwanu Ateny³⁵. Z ludzkiej perspektywy ów świat rzeczy ikonicznych okazuje się przede wszystkim obszarem potencjalności, możliwości. Archaiczne fakty ikoniczne stanowią przestrzeń udostępniania, umożliwiają zbliżenie, immersję, dedystansują, unaoczniając coś odległego, umiejscawiają i zakorzeniają; wreszcie ustanawiają jakiś fakt i oddziałują. Posąg, płaskorzeźba, ornament, figurka, malunek stanowiły bezpośrednią ingerencję w świat, w otoczenie; umożliwiały wymianę, wpływ, zmianę jakiegoś stanu lub stworzenie więzi. Były narzędziami działania, a nie obiektami refleksji. W kulturze *chōros* istotne jest nie tyle samo oglądanie artefaktów (tak jak my oglądamy obrazy w muzeum), nie ono jest celem. Grecki fakt ikoniczny albo wywołuje wręcz porażające zdumienie, służy epifanii, albo unaoczniając coś – redukuje dystans, umożliwia strategię immersyjną podobną do tych we współczesnych grach RPG³⁶. Dostrzeżenie jego specyfiki nie jest łatwe, gdyż oznacza rezygnację z naszych spekularnych przyzwyczajzeń i intelektualnych nawyków. Wyjść poza ramy

³¹ Termin Grahama Harmana, zob. tegoż, *Traktat o przedmiotach*.

³² Według Gregora Nagya słowo ἄφθιτος należałoby wywieść od rdzenia -φθι- oraz przymiotnika φθιτός związanego ściśle z vegetacją, oznaczającego coś zwiędłego, wyschniętego – zob. tegoż, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore 1979, s. 176–192.

³³ Homer, *Iliada* 2, 46 („σκήπτρον πατρώϊον ἄφθιτον”).

³⁴ „Za to ci tron podaruję piękny – nie zniszczą go wieki, / cały ze złota – Hefajstos go zrobi syn mój kulawy, / z kunsztem nie miałym, a jeszcze podnózek do niego ci doda, / byś delikatne swe nogi mógł na nim wspierać przy ucztach”, tamże 14, 238–241, przeł. K. Jeżewska.

³⁵ Tamże 5, 724.

³⁶ Zob. K. Maj, *Czas światoodczucia. Immersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drukie” 3 (2015), s. 372.

współczesnej kultury wizualnej – tak samo jak wyjść poza perspektywę semiotyczną – jest niezwykle trudno. Pomocne okazują się w tym maszyny, byty nieludzkie. Dla nich reprezentacjonizm obrazu nie istnieje; to pozbawiona wszelkiej metafizyki, opierająca się na powieleniu tego samego, perspektywa fraktalna. Obrazy to obiekty samodoskonałe, efekt czynności określonych właściwym algorytmem, często generowane według w pełni zautomatyzowanych procedur. Tak wytwarzany obraz nie jest naznaczany takimi kategoriami, jak podobieństwo, życie czy sens, które jednocześnie przestają być istotnym punktem odniesienia. Jedynym kryterium staje się zgodność z algorytmem, określająca zarazem jego skuteczność. Aspekt wizualny jest tu o tyle ważny, o ile realizuje zamierzony cel, wyrażający się algorytmem. To perspektywa niezwykle bliska magicznej definicji artefaktu, dla którego sfera wizualna miała drugorzędne znaczenie, a dominujący był sprawczy charakter³⁷. Obrazy cyfrowe, obrazy *made by non human* to więc obiekty bez pępownicy, bez ludzkiego życia, bez-sensu. Mogą się takimi stać, o ile staną się *dla człowieka*, zaczną uczestniczyć w projektowanej przez niego przestrzeni kultury. Jednocześnie „współczesne medialne inscenizacje polityki nawiązują wyraźnie do wzorów przedoświeceniowych i przeddemokratycznych, apelują więc do «archaicznych pozostałości» u widzów, którzy przestają być obywatelami”³⁸. Wychodzimy oto z przestrzeni demokratycznej *Polis*, by zamiast oglądać martwe, płaskie obrazy w ich tradycyjnych ramach, chwycić formy zgeologizowane – smocze zęby.

Jazon wdziewa szyszak ze spiżu, bierze
smocze zęby i sieje w rozoraną ziemię.
Ziemia zmiękcza nasiona, a skropiona gęstą trucizną,
pęcznieje, z zębów posianych rodzą się i stają się nowe ciała.
Jak płód w łonie matki, nim kształt ludzki przybierze, różne
przyjmuje postaci, aż dojrzały – wyjdzie na świat, tak
w łonie ziemi ciężarnej przekształcał się człowiek, aż wstał
z brzemiennej gleby. A najdziwniejsze, że od razu odziany w żelazo³⁹.

³⁷ Obraz byłby tu niczym „przedmiot doskonale magiczny”, ujawniający swoje własności w zależności od konseptu, relacji, działania czy sytuacji – zob. R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 78.

³⁸ A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies...*, s. 12–13, przyp. 3, w odniesieniu do myśli Willibalda Sauerländera, tegoż, *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, w: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Ch. Maar, H. Burda (red.), Köln 2005.

³⁹ Owidiusz, *Metamorfozy* 7, 121–131, przeł. A. Kamińska.

Rzeczy jako magiczne fakty, których istotą nie jest podobieństwo, lecz bycie tożsamymi z czymś i odmienny, podlegający prawom metamorfozy, rodzaj plenności, nie są tu nawet efektem *technē*, wytworem (jako *ta erga*). Pochodzą one z innego, pozaludzkiego porządku, podobnie jak obrazy ery cyfrowości, które jedynie użytkujemy, siejąc w „rozoraną ziemię” naszej kultury. Opowiedziana przez Owidiusza historia przemiany smoczych zębów jest częścią bajki magicznej, pozostałością świata dwujedni, analogiczną do metamorfozy, jakiej w kulturze ludzkiej podlega kategoria faktów ikonicznych: począwszy od cudownej, niezwyklej, jadowitej i groźnej istoty, przez mającą magiczne właściwości rzecz (niemniej zachowującą z nią relację tożsamości), po sztuczny twór „odziany od razu w żelazo”⁴⁰. W XXI wieku cykl ten zostaje odwrócony – przechodzimy od reprezentacji ku magicznym stanom rzeczy. Dzięki *augmented reality* czy transduktywności ubicompu, znów oto staje przed nami niewykarczowana pytaniem o sens *hylē* – magiczna puszcza⁴¹, ów

[...] bór prastary nie tknięty siekierą. W środku grotą
 gęstwą gałęzi zarośnięta, sklepiona niskim kamiennym łukiem.
 Obok tryskające źródło. Lecz wejścia do pieczary strzegł
 smok Marsa, zdobny złotym grzebieniem. Oczy błyskają
 ogniem. Ciało obrzękłe od jadu. Trzy jęczory migają, trzy
 szeregi zębów grożą⁴².



⁴⁰ Por. wojsko ze spektaklu Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole*: „WOJSKO. Masa nie wiadomo czy mechaniczna czy żywa, / o setkach takich samych głów”, tegoż, *Komentarze do Wielopola*, „Dialog” 2 (1981), s. 98. To refleksja nad istotą obrazowości w trzech odsłonach: „pokoju dzieciństwa”, „zakładu wynajmu drogich nieobecnych” oraz „wojska”. W świecie współczesnym granicę tego, co sztuczne (obiekty techniczne wytworzone przez człowieka), oraz tego, co naturalne (istniejące niezależnie od niego), zacierają biofakty – sztucznie stworzone istoty żyjące. *Biofakte – Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*, N.C. Karafyllis (red.), Paderborn 2003.

⁴¹ Zob. rozdział 3 i opisane tam myślenie zaimkiem (metafora karczowania puszczy jako uzyskiwanie ścieżek dostępu do tego, co nieznanne). Współczesne obrazy to twory hybrydyczne, zawieszane w dwu, o ile nie w trzech równoległych rzeczywistościach: cyfrowej, fizycznej i kwantowej (zob. polienergidalny model obrazu, rozdział 3). W tym ostatnim przypadku informacja kodowana jest na pojedynczych fotonach (kwantach pola elektromagnetycznego).

⁴² Owidiusz, *Metamorfozy* 3, 29–35, przeł. A. Kamińska.

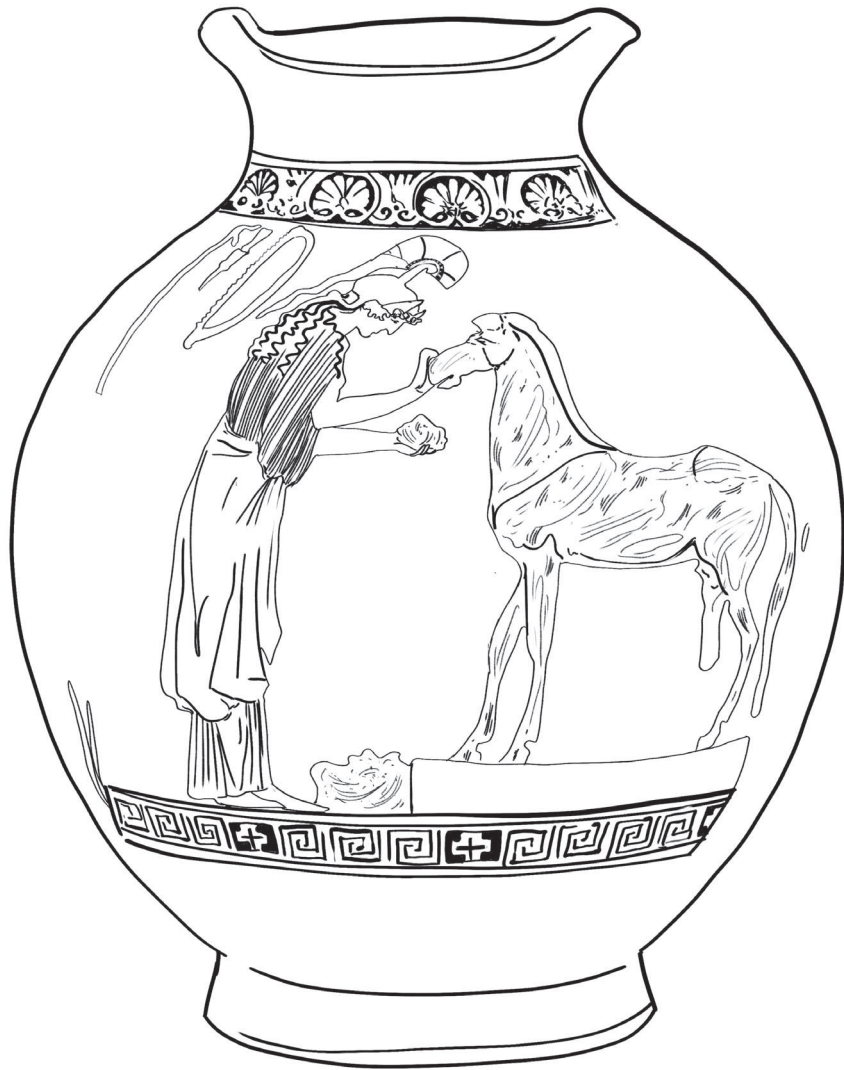
Postscriptum

Nasze myślenie jest somatyczne, zakorzenione w ciele. Mówiąc o obrazach, paradoksalnie mówimy więc o życiu. To niezbywalna skaza ludzkiego mechanizmu poznania; to jednocześnie skaza języka, który zostawia w tym, co nazywa, nieusuwalny, ludzki ślad, swoiste *made by human*. Perspektywa człowieka jest niczym wychylenie wahadła, niezmiennie rozpięta między tym, co żywe, a tym, co martwe. To jednocześnie pułapka tożsamości i podobieństwa, nieuniknionego ruchu zwrotnego, warunkującego istnienie obrazów. Bycie obrazem to szczególny stan istnienia dla człowieka; to bycie w owym nieustannym wychyleniu wahadła, które na śladu je ruchliwość i dynamizm życia. W martwym ciele obrazu zakotwiczymy więc świadectwo naszego bycia – pragnienie sensu, ślad po pępowinie. Czynimy go żywym. Z perspektywy człowieka obraz zawsze będzie przedstawieniem czegoś naznaczonym piętnem owego pragnienia.

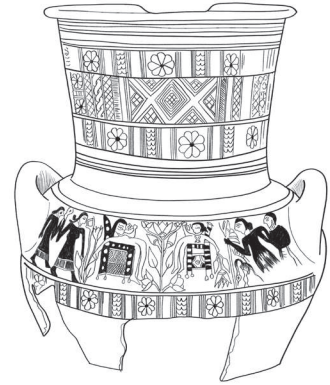
W. siedział na pniu drzewa [...] Niestety nie miał ani ust, ani oczu [...] Na gładkiej już powierzchni rysowałem poślinionym palcem twarz. Ukształtowałem jego wargi. Zrobiłem jamę ustną. Wprawiłem mu język. Jakież kłopot miałem z tym językiem. Ciągłe zmieniał kształt. Wymykał mi się z ręki jak glista, zmieniał się w kawałek drewna. Zbliżyłem usta do tego otworu i tchnąłem. Z jego ust szedł nieznośny smród [...]. A jednak namalowana przed chwilą twarz ożyła. Spojrzał na mnie. Wyciągnął do mnie rączki i zaczął bełkotać. [...] Mam tyle pracy, a muszę cały czas poświęcać tej figurze. [...] W. żyje. Zdaje się, że znów jest człowiekiem. Patrzę na niego i mówię: *Człowieku, człowieku...*⁴³

Tak oto działa nasza „archeologiczna manufaktura”.

⁴³ T. Różewicz, *Próba rekonstrukcji*, s. 445–446. Por. rytuał *mīs-pi* ‘umycie ust’, Ch. Walker, M. Dick, *The Induction of the Cult Image: The Mesopotamian Mīs Pi Ritual. The Neo-Assyrian Text Corpus Project*, Helsinki 2001.



Bibliografia



Wykaz skrótów

- AP *Anthologia Palatina*
- CEG *Carmina epigraphica graeca saeculorum VIII–V a. Chr. n.*, vol. I, P.A. Hansen (red.), Berlin 1983.
- CIS *Corpus Inscriptionum Semiticarum. Pars I: Inscriptions phéniciennes, puniques et néo-puniques*, E. Renan (red.), Parisii 1867.
- Diels *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, H. Diels (red.), Auf. 2, Bd. 1, Berlin 1906.
- FCGr I *Fragmenta Comicoorum Graecorum. Historiam Criticam Comicoorum Graecorum Continens*, vol. I:1, A. Meineke (red.), Berolini 1839.
- ICS Masson O., *Les inscriptions chypriotes syllabiques: recueil critique et commenté*, Paris 1961.
- IG I³ *Inscriptiones Graecae I: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, 3rd ed., fasc. 1, D. Lewis (red.), *Decreta et tabulae magistratuum* (nos. 1–500), Berlin 1981. *Inscriptiones Graecae I: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores*, 3rd ed., fasc. 2, D. Lewis, L. Jeffery (red.), *Dedicationes. Catalogi. Termini. Tituli sepulcrales. Varia. Tituli Attici extra Atticam reperti. Addenda* (nos. 501–1517), Berlin 1994.
- IG II² *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, 2nd ed., part I: *Decrees and Sacred Laws*, J. Kirchner (red.), Berlin 1913.
- K–A *Poetae Comici Graeci*, Kassel R., Austin C. (red.), Band 4, Berlin–New York 1983.