

HANS BELTING

## MIEJSCE OBRAZÓW\*

We wszystkich teoriach percepcji panuje zgoda co do tego, że nasza świadomość jest *miejszem obrazów*. Nie tylko widzimy obrazy świata, ale też świat w obrazach, w takich obrazach, które stwarzamy sami dla siebie. Z wielu debat odnieść można jednak wrażenie, jak gdyby dzisiaj obrazy produkowane były wyłącznie przez aparaty, a ich odbiorcy nie stawali im prawie żadnego oporu. Tak, jakby nasze obrazy były wyłącznie problemem istniejących technik. W tej sytuacji należy przypomnieć, że obrazy powstają tylko tam, gdzie je widzimy i interpretujemy. To my jesteśmy jedynym miejscem, w którym obrazy są odbierane i przypominane. Kim jednak jesteśmy „my”? W znanych teoriach obrazu człowieka traktuje się jak istotę uniwersalną, za którą w rzeczywistości skrywa się człowiek Zachodu. Zapomina się, że obrazy są również kulturowo zdeterminowane i zróżnicowane (temat ten chętnie pozostawia się etnologom). W niniejszym tekście mowa jest właśnie o takich obrazach, przy czym pojęcia ciała używam jako słowa dla określenia „ja”, zawiera ono bowiem w sobie więź etniczną i kulturową (na razie nie mówię: taką więź zawierało). Jeśli myślimy tutaj przede wszystkim o ludziach pióra, to dzieje się tak w przekonaniu, iż wynajdywane i przekazywane przez nich obrazy kształtują niejedną kulturę w dużo większym stopniu aniżeli sztuki plastyczne. Tutaj przynależą też *obrazy miejsc*, które w niniejszym tekście tworzą drugi temat, związany z pierwszym (człowiek jako *miejsce obrazów*). Dopiero w epilogu postawimy pytanie o sztuki plastyczne, o to, czy są one dzisiaj jeszcze medium (lub czy staną się nim) przekazującym obrazy, w których wyrażają się kultury.

---

\* Tekst ukazał się w tomie: H. Belting, L. Haustein (Hrsg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, Verlag C. H. Beck, München 1998, s. 34-53.

## OBRAZY

W rozmowie, przeprowadzonej w 1993 roku przed instalacją koreańskiego artysty Jai Younga Parka w Oranżerii Monachijskiej, po raz pierwszy mówiono o *miejscu obrazów*. Z każdym krokiem widza, przemierzającego przestrzeń wystawy, zmieniało się jego spojrzenie na wielkie gipsowe formy Parka, tak że ukazywały mu się ciągle nowe obrazy, które ulegały raz jeszcze podwojeniu w medium olbrzymiego lustra. W tak zainscenizowanej przestrzeni odsyłano widza – zamiast stworzenia mu możliwości urzeczowiania obiektywnie zastanych tam obrazów (definiowania ich jako rzeczy lub identyfikacji w zamkniętych dziełach) – do jego własnych obrazów. Dlatego określiłem widza-podmiot jako prawdziwe *miejsce obrazów*: obrazy nie istniałyby bez naszego spojrzenia, bez niego byłyby one czymś innym lub w ogóle niczym. Obrazy odbieramy wprawdzie z zewnątrz, czynimy je jednak naszymi własnymi.

W Berlinie ten sam artysta w nowej pracy raz jeszcze udratyzował pytanie, czym jest obraz i zarazem odniósł je do szczególnego miejsca. Pole ryżowe w Korei jest miejscem wręcz archetypicznym, ponieważ reprezentuje ono kulturę rdzenną w najstarszym sensie tego pojęcia. W Berlinie miejsce to zmienia się jednak w obraz, na który wymieniamy owo dalekie, realne miejsce. Wkraczamy tutaj już w labirynt, w którym miejsca w zagadkowy sposób zmieniają się w obrazy, a obrazy w miejsca. Dlatego raz jeszcze chciałbym podjąć antropologiczną ideę *miejsca obrazów*. Wiemy, że ciało zajmuje fizyczne miejsca i dopiero przez to czyni z nich miejsca jedyne w swoim rodzaju, nie do pomylenia z innymi. Ono samo jednak jest miejscem, w którym odbieramy i wspominamy obrazy, *miejscem obrazów*. Byłby to truizm, gdyby nasze obrazy nie były już ukształtowane przez kulturę, w której wyrosliśmy i przez to nie różniły się między sobą kulturowo. W ten sposób znaleźliśmy się blisko naszego tematu.

Dyskurs o obrazach wymaga porozumienia co do jeszcze jednej rzeczy. Jesteśmy oswojeni z takimi pojęciami binarnymi, jak obrazy wewnętrzne i zewnętrzne (lub mentalne i fizyczne), za pomocą których rozróżniamy własne obrazy od obrazów innego pochodzenia. Bernard Stiegler w eseju *Das diskrete Bild* przypomina jednak, że *images mentales* nie mogą istnieć bez – jak je określa – *images objets*. Pierwsze podobne są do śladu, który w naszej wyobraźni i w naszych wspomnieniach pozostawiają obrazy innego pochodzenia (niezależnie od tego, czy należą do zewnętrznego świata obrazów zobaczonych, czy też są to obrazy wynalezione). Interakcja obu rodzajów obrazów nie jest jednak jednoznaczna i dlatego też nie daje się łatwo opisać. Z pewnością odgrywają tutaj pewną rolę istniejące w danym czasie techniki obrazowe, którymi zajmuje się Stiegler, ponie-

waż zmieniają naszą percepcję i nasze rozumienie obrazu. Nie można jednak jednostronnie przypisywać całej aktywności owym aparatom, tym bardziej, jeśli patrzy się z perspektywy różnorodnych kultur obrazu istniejących na świecie.

Nasze własne obrazy są bardziej ulotne (zarazem bardziej niezawodne, a w każdym razie bardziej nieuchwytnie) aniżeli te obrazy, które przychodzą do nas z zewnątrz. Wszelako zapewniają one zobaczonym przez nas obrazom trwanie w nas samych (jak długo żyjemy). Powiada się, że gdy umiera stary człowiek w Afryce, płonie cała biblioteka (możemy także powiedzieć – archiwum obrazów). Konstatacja ta wymaga jednak poszerzenia. Obserwujemy obecnie utratę przez wiele kultur ich tradycyjnego miejsca, chronionego dotąd przez granice geograficzne. Jeśli umierają tam starzy ludzie, to jest to także śmierć ich wspomnień, a zatem kultury te umierają jakby po raz drugi. Wspomnienia przechowywane były niewątpliwie w rytuałach, nad którymi sprawowały pieczę lokalne instytucje i autorytety. Jeśli jednak zapominamy, że wspomnienia przenoszą się z pokolenia na pokolenie również na inne sposoby, to przyczyną tego jest zbyt wąskie pojmowanie przez nas pojęcia kultury i pamięci zbiorowej. Ów proces przekazywania obrazów pojmuję jako proces *transmisji obrazów*. Chodzi tu o proces dynamiczny, w toku którego obrazy się zmieniają, a jednak nie giną: przynajmniej dopóty, dopóki stanowią fundament porozumienia między *dziedzicami obrazów*.

O jakich jednak obrazach jest tutaj mowa? Oczywiście nie wystarczy mówić tylko o obrazach wewnętrznych (*pamiętanych*) i zewnętrznych (*postrzeganych*). Istnieje bowiem płynne przejście do trzeciego rodzaju obrazów, w których człowiek wyraża siebie i za pomocą których dana wspólnota porozumiewa się. To obrazy, które przechodzą w język naturalny, a także w język ciała (zatem w zachowanie komunikacyjne) i stamtąd powracają znów do wyobraźni jednostki. W tym obszarze zawodzi pedantyczne pojęciowe rozgraniczanie, albowiem jedność naszego „światopoglądu” i naszego zasobnika obrazów, podobnie zresztą jak życie w ogóle, wymyka się ujęciu w kategoriach gramatycznych. Postawić należy jednak pytanie o stosunek tych obrazów kolektywnej praxis (które chciałbym określić mianem *obrazów symbolicznych*) do – w węższym sensie wizualnych – obrazów naszej osobistej percepcji. Pytanie, na które w świecie globalnej sieci obrazów i słabnących kultur lokalnych z pewnością niełatwo odpowiedzieć.

My sami jednoczymy w sobie indywidualną konstytucję (*Verfassung*) (nasze ciało, nasz wiek i historia naszego życia, przede wszystkim nasza płeć) z kolektywną dyspozycją (*Veranlagung*), ukształtowaną zarówno przez nasze otoczenie, jak i przez dziedziczenie oraz wykształcenie. Ta podwójna formacja znajduje swój wyraz w naszym budzecie obrazowym,

a także w akceptacji bądź odrzuceniu napotykanym przez nas obrazów. Jednym razem wierzymy w obrazy, innym zaś odrzucamy je, raz je czcimy i kochamy, innym razem wzbudzają w nas wstręt lub strach. Dzieje się tak nawet w dzisiejszym świecie mediów, w którym zawęża się osobista swoboda działania naszych obrazów. Zawsze wtedy, gdy orientujemy się *na obrazy* (podobnie jak wtedy, gdy orientujemy się *w obrazach*) nasze kolektywne i indywidualne dyspozycje ściśle współdziałają ze sobą, tak że nie zdajemy sobie sprawy, w którym miejscu zaczyna się jedna, a druga kończy. Można by też mówić o dwojakim wyrażaniu siebie (*Selbstaussdruck*). Chociaż pojęcie to zawiera w sobie *Selbst* (chodzi o wyrażanie lub przedstawianie Ja), to jest ono – jako sposób zachowania – w równie silnym stopniu ukształtowane przez praktykę kolektywną, która jest (lub była) praktyką kulturową.

Z tego, co powiedziano wyżej, można wywieść tezę, że nasze naturalne ciało reprezentuje zarazem ciało kolektywne (kulturę), a więc także w tym sensie jest *miejscem owych obrazów*, z których składają się kultury. Tylko że współcześnie jednostka nie jest już tak ściśle wintegrowana w niewzruszoną kulturę, która pozbawiała ją dawniej wolnego wyboru. Tam, gdzie kultury rozkładają się jako organizmy społeczne (z wewnętrznymi obrazami), ich jednostkowym „nośnikiem” (żyjącym w ciałach) przypada takie znaczenie, jakie niegdyś posiadali emigranci, którzy również zabierali ze sobą swoje obrazy. Wprawdzie ludzie są śmiertelni, ale nawet po śmierci nadal odgrywają swoją rolę w *transmisji obrazów* między pokoleniami. Aby zrozumieć te śladowo rozproszone twory tradycji, a także by kulturę pojąć jako ferment w obrębie technicznej cywilizacji świata (gdzie wydaje się jakby wszystko sprzysięgło się przeciw niej), należy wypracować inne pojęcie kultury. W tym punkcie opinie są podzielone. Potrzeba sporej dawki optymizmu, by kontynuować dyskurs o kulturze i kulturach wbrew pozorowi ich wymazywania. Innymi słowy, by wierzyć, że kultury nie znikają bez śladu, ale zmieniają się, ich elementy są nieustannie przetwarzane. Jakkolwiek, patrząc na Zachód, dostrzec można niewiele oznak tego zjawiska, to jednak w interesie Innych leży możliwość definiowania siebie przez to jedyne, co jeszcze pozostało, po to, by nadać swojej kulturze formę aktualną, adekwatną do współczesności (nawet jeśli przyczyniają się w ten sposób do rozczarowania wśród etnologów).

## MIEJSCA

Naszym tematem jest *miejsce obrazów*, powinniśmy zatem – zanim podejmiemy powyższy tok rozumowania – wprowadzić miejsca jako przedmiot drugiej części niniejszych rozważań. Jeśli rozejrzemy się w od-

nośnych dyscyplinach, jak antropologia lub etnologia, natkniemy się tam na debatę o specyfice miejsc, podobną w wielu punktach do debaty o obrazach. Antropolodzy dzięki swojej pracy terenowej – „na miejscu” (*vor Ort*), jak to się pięknie mówi – przez długi czas nie musieli się zbytnio troszczyć o pojęcie miejsca. Zastawali je po prostu jako geograficzne miejsce kultury lub plemienia, które czekało na to, by zostać przez nich odkryte. Miejsce fundowało „zasadę sensu dla tych, którzy tam żyją” (M. Augé) i posiadało swoją tożsamość dzięki własnej historii, historii miejsca. Miejsca rozumiano jako zamknięty system, określony przez homogeniczne znaki, działania i obrazy, do których klucz posiadali tylko tubylcy. Miejsca stanowiły synonimy samych kultur.

Teorie pamięci wypływają i żywią się odczuciem, że nie istnieje spontaniczna pamięć, że tworzy się archiwa, po to, by utrwałać rocznice, organizować uroczystości, wygłaszać nekrologi, poświadczać umowy u notariusza, ponieważ nie są to żadne naturalne operacje. Dlatego podejmowana przez mniejszości obrona pamięci, chroniącej się w uprzywilejowanych i zazdrośnie strzeżonych przytułkach, ujawnia prawdę wszystkich miejsc pamięci. Bez pełnienia straży przez tych, którzy pamiętają, historia szybko zmiata takie miejsca. Jeśli jednak to, czego te wspólnoty bronią, nie byłoby zagrożone, wówczas nie istniałaby potrzeba tworzenia takich miejsc. Byłyby zbyt cenne, gdyby wspomnienia w nich zamknięte zachowały żywotność. I na odwrót, gdyby historia nie wzięła ich w swe władanie, aby je przekształcić, zmienić, uformować i pozwolić zastępnąć, wówczas nie stałyby się miejscami dla pamięci. Tym, co je konstruuje, jest właśnie owo tam i z powrotem, momenty historii, które zostały wydarte z rozwoju dziejów, i które są im w ten sposób zwracane. Już nie całkiem życie i jeszcze nie całkiem śmierć, jak owe małże na plaży, gdy wycofuje się morze żywej pamięci (Pierre Nora).

Ta plaża zapełniona rzeczami zmieniała się jednak w dzisiejszym świecie. Nie tylko nie ma już istniejących ongiś odległych, zamkniętych miejsc. Kultury są infiltrowane lub znajdują się w rozkładzie, tak że powracając do nich, nigdy nie odnajdujemy ich w stanie nienaruszonym, „na swoim miejscu”. Wraz z nimi znikają stare miejsca „tu i teraz”, o których pisze Marc Augé w swojej książeczce *Miejsca i nie-miejsca*. W zaawansowanej *surmodernité* (a nie postmodernie) przestrzenie przejściowe tworzą „miarę naszego czasu”. Podróżujemy bez przerwy w anonimowym systemie transportu *przestrzeni* i jeszcze szybciej komunikujemy się w światowym systemie *sieci*. W tym nowym świecie miejsca nie znikają jednak bez śladu, ale tworzą wielowarstwowy „palimpsest”. Miejsca zawsze były także *lieux de mémoire* (P. Nora), dzisiaj jednak odnajdujemy je już tylko jako *lieux dans la mémoire*.

Szukamy miejsca, gdzie kiedyś żyliśmy (lub gdzie żyli nasi przodkowie). W życiu osobistym takie miejsca nie istnieją już w przestrzeni, ale jedynie w czasie: czasie wspomnień. Na to doświadczenie reagujemy za-

zwyczaj w sposób schizofreniczny. Ubolewamy nad zagładą pola ryżowego w Korei, podczas gdy u siebie jako cenę postępu akceptujemy zagładę starego obrazu miasta. Ponieważ w naszej kulturze utracona wydaje się jedność starych i nowych czasów, żądamy jej od innych kultur. Im odmawiamy prawa do zmiany, której podlegają przecież wszystkie kultury. Pragniemy, by pozostały ochronnymi strefami egzotycznego raj, które moglibyśmy odwiedzać, uciekając przed moderną. Pole ryżowe w Berlinie oferuje jednak spojrzenie na Koreę, która w rzeczywistości już nie istnieje.

Antropolog Augé uważa, iż współczesny świat wzywa go do uprawiania etnologii Europy, rozumianej jako *etnologia bliskości*. Za tym kryje się jednak coś więcej aniżeli tylko zmiana miejsca. Miejsca, podobnie jak rzeczy, w niewielkim stopniu funkcjonują dzisiaj w stary sposób. W dzisiejszym świecie „miejsca i przestrzenie przecinają i przenikają się nawzajem”. Wszelako obrazy, które krążą dziś przez nowe przestrzenie, powstały niegdyś w starych miejscach. W naszym życiu miejsca wspólnej historii odgrywają „tę samą rolę, co cytaty w tekstach pisanych”. Cytaty potrzebują jednak czytelnika. Dzisiaj czytelnik skazany jest na samego siebie, jeśli w ogóle chce podjąć trud ich interpretacji. Dla Augé tylko jednostka zdolna jest jeszcze do syntezy starego świata wyraźnie odgraniczonych miejsc z nowym światem otwartych przestrzeni. Współczesność zmierza do radykalnego „zindywidualizowania odniesień”. Oznacza to, że obecnie świat może być widziany jedynie w taki sposób, w jaki widzi go jednostka, która czyni sobie z niego swój własny obraz. W *global village* spotykamy mieszkańca, chodzącego własnymi ścieżkami odludka, który podróżując, staje się stronnikiem ongiś lokalnych kultur. Pozostaje zatem *miejszem obrazów*, które bez niego krążyłyby w próżni.

Augé rozwinął tę etnologię zachodniej przestrzeni życiowej w swoim poetyckim tekście *Etnolog w metrze*. Użytkownik paryskiego metra „odkrywa nagle, że jego wewnętrzna geologia w niektórych punktach zgodna jest z podziemną geografiją stolicy”, odkrycie, które wywołuje „lekką wstrząs w odległych warstwach pamięci”. Wystarczy, że pomyśli on tylko o konkretnych stacjach metra lub ich nazwach, aby „móc wertować w swoich wspomnieniach niczym w albumie fotografii”. Metro tworzy sieć komunikacyjną, używaną przez wielu, nie znających się nawzajem przechodniów, z których każdym kieruje jego własne przeznaczenie. Metro zaprasza zatem do rewizji pojęcia kultury, adekwatnej dla naszej współczesności. W metrze doświadczamy zmieniających się i powracających obrazów miejsc, przerywanych nieustannie przez zupełnie inne obrazy: obrazy plakatów, które, choć w wielkiej masie, to jednak zwracają się do widza w sposób indywidualny. Nawet nalepione na stałe na ścianę, obrazy reklam wprawiane są w ruch zgodnie z rytmem kursujących pociągów i w każdym z nas, zależnie od naszej sytuacji życiowej, wzbudzają różne uczucia lub wywołują inne wspomnienia.

## OBRAZ I PAMIĘĆ

Nasza pamięć zawsze utrwała w obrazach to, czego nie możemy zatrzymać za pomocą naszego ciała (niezależnie od tego, jak bardzo ze swej strony przynależy do ciała). Dotyczy to przede wszystkim czasu, który się nam wymyka. Dotyczy to również miejsc, zarówno tych, które opuszczamy, jak i tych, które ulegają tak dużym zmianom, że żyją dalej, takimi jakimi były kiedyś, jedynie w naszych wspomnieniach. Gromadzimy i przechowujemy miejsca jak obrazy, przy czym otrzymują one nowe miejsca w naszej *cielesnej pamięci* (jak określali ją starzy filozofowie). Podobnie jak nasze własne obrazy, także obrazy miejsc sprawują w naszym życiu władzę wspomnień, która konstytuuje istotę człowieka. Ustępują one wprawdzie w dokładności obrazom technicznym, gromadzonym w aparatach i mediach (także w piśmie), gdzie ożywają jednak dopiero dzięki naszemu spojrzeniu. Wyposażone są wszakże w ów osobisty sens, który wyłącznie my sami możemy im nadać. Dzisiaj, gdy publicznie wykonane obrazy szybko i nieuchwytnie krążą w mediach elektronicznych, uległ zmianie dawny stosunek postrzeganych przez nas obrazów do fizycznego miejsca ich ekspozycji. Nowe obrazy znajdują swoje miejsce już tylko w widzu, który je zatrzymuje i wspomina. Możemy zatem odróżnić miejsca, które przemierzamy i zajmujemy w świecie zewnętrznym za pomocą naszego ciała, od owego miejsca Ja (*Selbst*), którym *jest* nasze ciało. To o nim tutaj mowa.

Nasza pamięć, prawdziwe miejsca obrazów, stanowi system niewidzialnych miejsc, miejsc sekundarnych, w których znajdujemy obrazy, które chcemy sobie przypomnieć. Być może to nasze fizyczne doświadczenie miejsca doprowadziło ongiś do tej „miejscowej” orientacji, cechującej naszą pamięć. Stara mnemotechnika (*Ars memoriae*) przygotowywała do ćwiczenia „umiejscawiania” obrazów według stałego wzoru. Polegało ono na wiązaniu określonych obrazów wspomnień (*imagines*) z przyporządkowanymi im w naszej pamięci przekąźnikami, stacjami lub miejscami (*loci*). Chodziło zatem o to, by przypominać sobie w sposób topologiczny. Technika ta bazowała na strukturze języka, posiadającego własną topologię. Właściwie niczego nie można byłoby zarzucić tej sztucznej, sprowadzonej do reguł języka pamięci, gdyby nie wchłaniała jej nasza naturalna, cielesna pamięć. Sztuczna pamięć zawiera miejsca dla obrazów. Naturalna pamięć *jest* miejscem obrazów. Między naturalną (spontaniczną) i artystyczną (zinstytucjonalizowaną) pamięcią znajduje się *pamięć zbiorowa*, która – w sensie najbardziej szacownym i zarazem najbardziej banalnym – konstytuuje kulturę. Jak powiedzieliśmy, tożsamość zbiorowa nierozdzielnie należy do indywidualnej i czyni z jednostki członka jego własnej kultury, z której archiwum wywołuje on swoje obrazy. Dzieje

się tak nawet w takim świecie, w którym wspólnota traci kontrolę nad obrazami i oparcie w kulturze. A także w epoce, w której na znaczeniu zyskują obrazy globalne. Również kultury podlegają zmianie i odnawiają się przez zapomnianie w nie mniejszym stopniu niż przez przypominanie. Także kultury mają ciała kolektywne, które poddane są upływowi czasu.

Kultury świata, jak się wydaje, odchodzą do ksiązek i muzeów, gdzie są archiwizowane, ale już nie przeżywane, jak w przypadku wspólnot żyjących w jednym miejscu. Są zdolne przeżyć jedynie w obrazach dokumentalnych (podobne w tym zresztą do dawnych miejsc, przypominanych już tylko przez stare fotografie), które jednak byłyby martwe, gdyby nie należały do życia jakiejś jednostki, gdyby nie ożyły w niej raz jeszcze. W tym sensie Ja (*das Ich*), stare *miejsce obrazów* stało się nowym *miejscem kultur*, w odróżnieniu od technicznego archiwum fotografii, filmów i muzeów, gdzie przechowuje się obrazy. Miejsca noszą w sobie piętno całkiem szczególnych historii, które się w nich wydarzyły. To dopiero uczyniło z nich miejsca godne wspomnienia. My również nosimy w sobie historie (treść historii naszego życia), dzięki którym staliśmy się tymi, którymi dzisiaj jesteśmy. Wspominane przez kogoś miejsca oraz ci, którzy je wspominają, są wzajemnie na siebie skazani. Rozpad dawnych kultur pozabawił wielu wspólnego im miejsca, a wraz z nim również obrazów, w których tubylcy wyrażali siebie. Utrata kulturowego miejsca, które niegdyś zamieszkiwali, ich samych zamienia w miejsca, albowiem to w nich żyją nadal obrazy swoiste dla danej zbiorowości. W przełomowych czasach natura zawsze uciekała się do podstępu transmisji, by zapewnić ciągłość rozmnażania się swoich gatunków. Kultury podlegają w momencie przełomu dziejowego podobnemu prawu. Nomadyczny obywatel świata, który w żadnym geograficznym miejscu nie czuje się już u siebie, nosi w sobie obrazy, którym raz jeszcze użycza miejsca za pomocą przemijającego – swojego własnego – życia.

## TRYNIDAD NAIPAULA

Prototypem tego nowego obywatela świata jest powieściopisarz V. S. Naipaul, wędrowiec między kulturami, który w swoich obrazach jest bardziej u siebie aniżeli w miejscach geograficznych, i który dla tych swoich obrazów znalazł czytelników poszukujących orientacji w teraźniejszości. Naipaul, którego przedstawiam tutaj jako narratora obrazów, sam żyje z obrazów i w obrazach, którym użycza głosu w swoich dziełach. Pisarz ten nie tylko żyje w swoim języku, jak to czyni wielu innych, ale wynalazł także nową geografie kultur. Naipaul był do tego predestynowany, ponieważ wzrastał jako Hindus nie w Indiach, ale w Ameryce Południowej, za-



tem w innej kulturze, w której jego własna rodzina tworzyła enklawę, praktykując kulturę wspomnień według modelu hinduskiego. Nosił w sobie obrazy miejsc, które były związane z historią jego rodziny (Indie) oraz z językiem literackim, jakim się posługiwał (Anglia). Jednak, gdy przybył do owych miejsc, przekonał się, iż nie odpowiadają tym obrazom, które był sobie o nich wytworzył, że nie istnieją zatem „na miejscu” (*am Ort*), ale wyłącznie w jego wyobraźni. Po długich marzeniach, by przybyć do kądkolwiek, gdzie już uprzednio czułby się jak u siebie, pojął stopniowo, że tak naprawdę mógł przybyć tylko do siebie i urządzić się w takich obrazach, które należały do niego i którym sam mógł nadać widzialne miejsce w swoich książkach.

Ta wewnętrzna przemiana opisana jest w autobiograficznej powieści *Zagadka przybycia* (*The Enigma of Arrival*), której tytuł zapożyczył autor od wczesnego obrazu Giorgio de Chirico. Przypadkowe odnalezienie takiej reprodukcji zainspirowało Naipaula do opowiedzenia historii obrazu, którego nie znał, a w którym mimo to odnalazł swoją własną historię. Oto zdarzyło się, że starożytny podróżnik przybył żaglowcem do miejsca, gdzie na zawsze pozostał obcym. Tubylcy nie powitali go. Nadzieja związana z przybyciem zmieniła się nagle w rozczarowanie, że się nie przybyło i uczucie niemożności przybycia. Naipaul zdawał sobie sprawę, że opisał tutaj historię ludzkiego żywota. Na końcu wszystko jest tak, jak na początku. Tylko okręt odpłynął. „The traveller has lived out his life”. Naipaul zmienił jednak opowieść o czasie w opowieść o daremnym poszukiwaniu miejsca, w którym było się – na tym świecie – zdomowionym.

„The painting changed in my memory”. Malowidło, na które Naipaul natknął się w poźółklej książce, już dawno stało się jego własnym obrazem: obrazem pamięci. To samo przydarzyło się również miejscu, którego poszukiwał. Znajdował je wyłącznie w samym sobie. Stare miejsca kultur, które Naipaul uważał naiwnie za miejsca realne, okazały się iluzją. Dało to początek frapującemu zwrotowi w traktowaniu miejsc przez Naipaula. Rozbudowie uległo wewnętrzne miejsce jako bastion zapobiegający utracie miejsc zewnętrznych. Anglia, do której przybył niczym pielgrzym, okazała się obcym krajem, w niczym nie przypominającym krainy jego wyobraźni. Pozostawał zatem jedynie Port of Spain, kolonialne miasto, w którym dorastał. Jednak i ono w sposób nieuchronny zmieniło się od czasu, gdy je opuścił, w miejsce pamięci. Musiał uznać za możliwe, że tak naprawdę nigdy nie znał tego miasta. Albowiem na długo, zanim jego rodzina przywędrowała, by w nim osiąść, przeszło ono w inne ręce. To tam, w Port of Spain, siedział Naipaul w ciemnej sali kinowej i wyobrażał sobie „the perfect world”, istniejący gdzieś w cudownym odległym miejscu. Gdy osiemnastoletni Naipaul po raz pierwszy odlatywał z wyspy, wydała mu się ona – ku jego zaskoczeniu – jakąś obcą krainą. Znajdował się

wówczas w drodze do „swojego” Londynu. Odnalazł go jednak ponownie dopiero wtedy, gdy wyobraził sobie to miejsce w innej, przeszłej epoce.

Podobnego, przyprawiającego o zawrót głowy odkrycia, dokonał Naipaul wtedy, gdy – w małej angielskiej wiosce w Wiltshire, w której teraz zamieszkał – postanowił napisać historię Trynidadu. Ani znajomość Trynidadu, jaką posiadał jako tubylec, ani odszukanie miejsca w charakterze podróżnika, nie były przydatne, by zrekonstruować własną historię miejsca. Była ona tam w takim stopniu zniszczona i zmieniona, że można ją było jeszcze wydobyć jedynie w archiwach i bibliotekach londyńskich, ale nie „na miejscu”. Nawet roślinność Trynidadu wywodziła się już w dużej mierze z okresu kolonialnego. Wizja rdzennej kultury była złudzeniem, kultura Trynidadu przetrwała bowiem na wzór palimpsestu (jako odkładanie się warstw). W podobny sposób, w jaki Naipaul odczuwał historię własnego życia. Relacje, które zawierały dokumenty w zakurzonych archiwach, były jednak bardzo lakoniczne i wyrywkowe, pisane w staromodnym języku urzędowym Trynidadu z dawnych czasów (czy był to prawdziwy czas Trynidadu?). Dopiero w swojej wyobraźni zdołał Naipaul te odnalezione beznamienne fragmenty złożyć w całość, z której powstał obraz: *jego obraz* Trynidadu. „W dalekiej Anglii na nowo stworzyłem (*re-created*) ten kraj w moich książkach. W żadnym razie nie można go było odzwierciedlić w takiej pełni i tak dokładnie, jak to zamierzałem”. W międzyczasie pokochał on jednak Trynidad jako wzór tego, co tam uprzednio był odnalazł („I cherished the original, because of that act of creation”). Przy tym w taki sposób językowo ożywił w swojej fantazji stare fotografie i przekazy, że ponownie – jako obrazy – nabrały blasku. Odnajdywanie miejsca stało się wynajdywaniem (w sensie wymyślenia) miejsca. Nie było ono jednak po prostu fikcją, ale owocem uczestnictwa i wczuwania, który wyrósł z biografii Naipaula. W stworzonym przez siebie samego obrazie odnalazł tożsamość, której poprzednio daremnie poszukiwał w rzeczywistym miejscu. Historia, którą opowiedział swoim czytelnikom, sytuowała w samym jądrze procesu utraty tożsamości nowy jej obraz: „We remade the world for ourselves”.

## NATURA: MALAJSKIE POLE RYŻOWE

Inną drogą szedł malajski pisarz Shanon Ahmad, gdy opisywał w powieści *Ryż* (*Le Riz*) archaiczne życie w rodzinnej wsi Banggul Derdap. Zostawszy profesorem literaturoznawstwa na rodzimym uniwersytecie, spoglądał wstecz na stary, pozostawiony przez siebie świat, aby utrwalić w swojej powieści jego obraz. Sam język literacki, jako forma artystyczna, oddziela już opis od świata, o którym opowiada. Nicole Biros, która powieść przełożyła na język francuski, ponad dwadzieścia lat po pierwszej

publikacji (1966), zapewnia nas, że autor za pomocą archaizacji języka chciał oddać solenny rytm mowy tubylców, a także melodię ich mahomekańskich modłów. Jednak odmalowanie cyklicznego porządku natury, panującego na polu ryżowym, zabarwia napiętnowany przeznaczeniem obraz dożywotniego miejsca zamieszkiwania wspólnoty wiejskiej spojrzeniem „zmodernizowanego” autora, patrzącego z zewnątrz na swoją własną kulturę. Ahmad, który nie pisze w żadnym zachodnim języku, odniósł sukces, w przeciwieństwie do Naipaula, dopiero scenariuszem filmu *Ludzie z pola ryżowego* (a nie jego własną literacką formą dzieła). Jego przypowieść sfilmowano teraz w miejscu, w którym takie życie pozostało dotąd twardą rzeczywistością. Przepaść, która oddziela ją od rzeczywistości zachodnich widzów, sprawia, że dla tych ostatnich może być tylko obrazem, w którym przeżywają owo miejsce. Pojedyncze obrazy, które się nań składają, znalazły jednak swoje miejsce dopiero w autorze, który nam je przekazuje: zachodni autor (lub reżyser filmowy) szukałby w tym celu zupełnie innych obrazów.

Głównym bohaterem opowieści jest pewien wieśniak, którego już samo imię – Lahuma – wskazuje na szczególny gatunek ryżu. Wspólnie z żoną o imieniu Jeha oraz swoimi siostrami posiadał niewiele *relong* ziemi ryżowej, która w całości wystarczała wprawdzie do wyżywienia rodziny, ale podzielona na siedmiu spadkobierców przestałaby spełniać tę funkcję. Tylko Lahuma był zdolny do tego, by ciągle od nowa wydzierać ryż siłom natury i szkodnikom. „Ryż był życiem Lahumy. Nie miał żadnego innego”. Pole ryżowe stało się również miejscem jego śmierci: zmarł od ukąszenia jadowitego węża. Wdowa podjęła beznadziejną walkę z naturą, która doprowadziła ją do obłądzenia. Osierocone przez nią dzieci słyszały jeszcze krzyki swojej matki, gdy udawały się na pole ryżowe. Najstarszą córkę nachodziły w nocy obrazy, które przypominały jej pole ryżowe i pracującego na nim ojca. „Teraz stało się to częścią również jej własnego ciała”. Przypowieść, opowiadana przez Ahmada, projektuje nie tylko miejsce natury, ale też miejsce formy życia, która dla tego, kto ją czyta, może być tylko obrazem. Obraz transmitowany jest przez książkę do czytelnika, w którym raz jeszcze znajduje swoje miejsce. Ponownie musimy odróżnić dwojakiego rodzaju miejsca: miejsce, które stało się obrazem i pamięć, która ten obraz (podobnie jak wszelkie inne) przyjmuje.

## PEJZAŻ: CHIŃSKA GÓRA

Wyobrażenie miejsca, w którym się nie zamieszkuje, w tak dużym stopniu związane jest dzisiaj z naszą współczesną perspektywą, że zapomina się łatwo, od jak dawna znane już było kulturom historycznym. W dawnej literaturze chińskiej pole ryżowe było wprawdzie symbolem życia

związanego z ziemią (i przez to porządku społecznego), jednak nie było miejscem poetów, którzy szli szukać nieskazanej natury, w której znajdowali swoje prawdziwe „ja”. Kontemplowali naturę, ale – z dystansu: jako „pejzaż” i jako obraz. Ten, kto zmieniał naturę w obraz, nie był w nią włączony tak, jak pracujący na roli wieśniak. On kochał naturę, której wieśniak bał się. W naturze poeci poszukiwali schronienia dla możliwości swobodnego doświadczania samych siebie, zagrożonego w życiu społecznym. Odkrywali miejsca, biorąc je w posiadanie za pomocą swojego spojzenia i uwieczniając następnie w wierszach. W ten sposób powstawały też takie miejsca, z którymi identyfikowała się cała kultura. Góry lub wąwozy leśne nosiły imiona własne i dzięki nim, za pośrednictwem przeżyć podróżnych, poszerzały wspólne wspomnienia o osady, pola i drogi. To były miejsca, do których można było podróżować, ale w których nie można było zamieszkiwać.

Różnica między „pejzażem” i chłopskim środowiskiem życiowym „na wsi” uświadamia nam stopień kulturowego zdeterminowania nie tylko samych miejsc, ale również wyobrażenia o tym, czym jest miejsce. Miejsca są obrazami, które przenosi się na nie w danej kulturze. Oczywiście powstają one dopiero w świadomości tych, którzy rozprzestrzeniają te obrazy. W Chinach istniała niezwykła praktyka, mająca na celu transformację – niczym niewyróżniającej się spośród tysiąca innych – okolicy w obraz wyjątkowego, jednorazowo tylko poznanego miejsca. Polegała ona na trwałym wpisaniu w owo miejsce (np. za pomocą inskrypcji naskalnych) utworów poetyckich (R. E. Strassberg, *Inscribed Landscapes*). Na miejscu czytało się opis odzwierciedlający nic innego, jak obraz, który podróżnik natychmiast przenosił na samo miejsce. Oglądał je wtedy oczyma poety, niegdyś odkrywcy tego miejsca. Inaczej mówiąc, poezja wytwarzała w odwiedzającym dane miejsce obraz, nierozdzielnie z nim związany i czyniący z niego (miejsca) obraz. Nie muszę dodawać, że jedynie w widzu miejsce natury staje się obrazem: obrazów nie ma w naturze, lecz tylko w wyobraźni i wspomnieniach.

Ten, kto sam nie odwiedzał owych miejsc, czytał o nich w opisach podróży lub oglądał je w namalowanych obrazach, które powstawały na podstawie takich opisów. Wówczas widział on – w dosłownym tego słowa znaczeniu – daleko (niem. *fernsehen*: ‘oglądać telewizję’; tu: jako „dalekie widzenie”). O ile europejscy podróżnicy przechwalali się przygodami, jakie przeżyli w trakcie swoich podróży, o tyle chińscy wiedli czytelnika prosto do miejsca, które sami stwarzali w jego szczególnej postaci zjawiskowej. W ten sposób cała kultura literacka żyła dzięki wymarzonym miejscom, których nazwy wywoływały przepływ strumienia obrazów. „Czerwona rafa” lub „Pawilon orchidei” były miejscami wspomnień w dwojakim sensie. W danym miejscu wspominało się starych podróżników,

k którzy widzieli je ongiś takim, jakim nadal pozostało; w domu zaś wspominało się fakt pobytu w tym miejscu (lub to, że czytało się o nim), aby jako obraz zachować je we wspomnieniu. Gdy miejsce postrzega się jako obraz, otula je czas, kładąc cezurę między nim i widzem: miejsce można przeżywać tylko w czasie należącym do tych, którzy je ongiś widzieli. Stanowiło ono z jednej strony scenerię dla przeżywania natury (jego chińskie rozumienie pozostać musi poza obrębem niniejszych rozważań), z drugiej zaś – stacją melancholii, wprowadzało bowiem do gry własną przemijalność. Kontynuowanie podróży oznaczało ciągłą utratę miejsc; wraz ze śmiercią traciło się wszystkie miejsca. Tak rozumiane miejsca były obrazami trwania, w obliczu którego zatracano się własne życie.

Ten przykład zaprasza do rozszerzenia pojęcia miejsca. Istnieją nie tylko takie miejsca, w których ludzie żyją, ale też takie, które sobie wyobrażają i do których uciekają, miejsca utopii (sprzeczność sama w sobie), które w tradycji grecko-rzymskiej nazywano Arkadią, a w biblijnej – Rajem. Do obrazu *realnego miejsca* należy też *anty-obraz wymyślanego miejsca*, w którym wszystko jest zupełnie inne. Ten temat, który funkcjonuje zazwyczaj pod rubryką romantyzmu, otwiera nowy dostęp do tego, czym są miejsca w sensie antropologicznym. Pozwala bowiem rozpoznać obok pragnienia przynależności także pragnienie wolności: Raj Utracony jest miejscem, w którym wszystko było niegdyś albo inne albo jeszcze dobre. Odkrycie czasu skutkowało przecuciem, że miejsce to utracono na zawsze. Dzisiaj perspektywa ta ulega zmianie. Nie marzymy już o idealnych miejscach, ale o miejscach realnych, które niegdyś – dzięki swojej wyjątkowości i jedyności – tworzyły fundament tożsamości. To te właśnie miejsca chcielibyśmy odnaleźć (nawet jeśli miałyby to nastąpić w innych kulturach, które traktujemy obecnie jako właściwe dla tego celu). To, co wyobrażone i to, co realne, zamieniają się miejscami. Marzymy o nie-miejscach miejsc realnych, podczas gdy nasi przodkowie śnili przeciwny sen. Nasze marzenie możliwe jest tylko dla kogoś, kto wyjechał lub nie jest już pewny swojej ojczyzny. To odwrócenie cechuje pewna stała zależność, która każde miejsce wiąże z wolną przestrzenią lub odwrotnie przestrzenie wiąże z miejscem, w którym kończą się podróże. Miejsce w sensie antropologicznym różni się zatem zasadniczo od miejsca określonego społecznie.

## SZTUKA

Jaka rola przypada w kontekście niniejszych rozważań sztuce, o której dotąd w ogóle nie było mowy? Na określenie sztuki posiadamy tylko jedno jedyne pojęcie. Zachodnia moderna wykazywała się zawsze brakiem umiaru, uważając swoje pojęcie sztuki za miarę wszechrzeczy. Gdy

zatem oczekujemy, by w dzisiejszej sztuce wyrażały się inne kultury lub by mogły w niej przetrwać, szybko pojawiają się nieporozumienia. Reprezentacja własnej kultury to pleonazm w zachodniej kulturze, która nie może być niczym innym jak medium samej siebie. Nasza sztuka jest definiowana przez całkowicie idiomatyczną historię sztuki, nie istniejącą w innych kulturach. Podobnie moderna albo nie posiada w nich żadnej historii, albo zupełnie odmienną. Dzisiejszemu powierzchownemu spojrzeniu wydaje się niekiedy, że w innych kulturach powstawać może albo sztuka w sensie zachodnim, albo żadna.

Obecnie widoczny staje się problem polegający na dążeniu do nadania nowego miejsca właśnie w sztuce tym obrazom lokalnej kultury, które dzisiaj tracą swoje miejsce. (Literatura podlega innym uwarunkowaniom aniżeli sztuki plastyczne, które zawsze zdane są na rynkowe pojęcie dzieła: na rynku dopuszczone jest to, co egzotyczne i to, co ludowe jako wyjątek od reguły.) Takie obrazy nie mogą być *wizerunkami* (*Abbilder*), lecz tylko lokalnie obowiązującymi *symbolami* (*Sinnbilder*), których treść wywoływana jest z pamięci kulturowej. Mimesis staje się tutaj pracą pamięci, która i bez tego jest praktyką kulturową. Także muzealizacja kultury jest praktyką, stanowiącą jednak diametralne przeciwieństwo wobec praktyki artystycznej, która pamięć traktuje dynamicznie. Istnieją podzielone opinie co do tego, czy artyści nie pochodzący z Zachodu mogą reprezentować, czy też już tylko fałszować lokalną tradycję.

Problem zaostrza się, gdy weźmie się pod uwagę sposób, w jaki tacy artyści obchodzą się z zachodnią ideą sztuki i wystawy artystycznej, w której zmuszeni są wyrażać się niczym w obcym języku. Przedsięwzięcie to kończy się z reguły niepowodzeniem wszędzie tam, gdzie artyści starają się unieruchomić swoje obrazy w „dziełach”. Dzieła tylko powierzchownie przypominają rzeczy takimi, jakimi owi artyści je znają, same jednak nie są rzeczami, choć mogą ulegać wyobcowaniu jako znaleziska archeologiczne. Tutaj „inni” podporządkowują się zachodniemu spojrzeniu, które już od dawna kultuwyuje takie statyczne „eksponaty”. Próby ominięcia zachodniego pojęcia sztuki udają się natomiast z reguły tym artystom, którzy produkują za pomocą najnowocześniejszych technik audiowizualnych (w których zanikają stare bariery językowe i informacyjne) ruchome obrazy, zawierające *opowiadanie*. W większości kultur obrazy były przede wszystkim opowieściami. Owe narracje zawierają jednak nie tylko czas (czas przypomniany), ale same powstają w formie czasowej (czas wspomnienia). Narratorzy zwracają się do innej publiczności, aniżeli muzealna: do publiczności, skupiającej się wokół narratora. Instalacja ponownie wytwarza dzisiaj ową przestrzeń narratora. Dzieje się tak wtedy, gdy obrazom użyczona zostaje przestrzeń, w której powracają nie tylko w *rytmie ruchu*, ale też w *rycie wspomnienia*.

Na pierwszy rzut oka w kulturze zachodniej istnieją inne problemy: jesteśmy przecież tak pewni naszej kulturowej tożsamości, że bez zbyteńnego ryzyka można się nawet jej wypierać. Również praktyka artystyczna posiada wystarczająco silną tożsamość i długie dzieje, by czuć się pewnie w obliczu generalnych pytań (dzisiaj rynek artystyczny przejmując wszędzie na świecie funkcję legitymizacji). K. U. Hemken, redaktor tomu *Gedächtnisbilder*, wyjaśnia ten tytuł jako „zapominanie i wspomnianie w sztuce współczesnej” (oczywiście sztuce Zachodu). Większość autorów poddaje krytyce ideologicznie nacechowane obrazy historyczne, tak jak gdyby pozostały one jedynymi wspomnieniami, którymi dysponujemy. Zgodnie z już niemal obowiązującym rytuałem autorzy ci dążą do demistyfikacji zafałszowanej i spolityzowanej pamięci za pomocą krytycznej pracy „odpominania”. Wyjątek tworzą tacy artyści, jak para małżeńska Poirier i Nikolaus Lang. Jeśli zdamy się na zaproponowane przez nich „poszukiwanie śladów”, ujrzymy drobną rysę w stabilnej fasadzie kultury zachodniej. Od czasu, gdy także na Zachodzie historii (podobnie jak historii własnego życia) można poszukiwać już tylko w śladach, przemawiających innym językiem aniżeli oficjalne książki historyczne, bezpowrotnie utracona została tanio pozyskiwana tożsamość. Artyści, którzy występują w roli antropologów, zamiast okopywać się w historii sztuki, odkopują obrazy, aby odkryć utracone opowieści. Pożar biblioteki w Aleksandrii jest dla małżonków Poirier metaforą zmierzchu kultury, która straciła swoją pamięć. Mówią nam oni jednak, że kultury mogą być transmitowane i nigdy nie zostają utracone na zawsze.

„Poszukiwanie śladów” było tylko krótkim epizodem w sztuce lat siedemdziesiątych. Jednak pytanie o tożsamość (w naszej kulturze i historii) pozostało. Jest to w istocie pytanie o nasze obrazy. Czy znajdujemy je jeszcze we współczesnej praktyce artystycznej, czy też profesjonalna autoprezentacja, zawężona do problemów rangi w ramach hierarchii rynkowej, wypędziła stamtąd takie obrazy, które moglibyśmy jeszcze odnosić do nas samych? Czy obrazy symboliczne i obrazy świata znajdują jeszcze swoje miejsce w sztuce na takiej zasadzie, na jakiej posiadają miejsce w nas samych? Na te pytania nie znajdujemy żadnych generalnych odpowiedzi, lecz tylko „pozycje”, których wolny wybór stanowi cechę charakterystyczną naszej sytuacji kulturowej. Ciągłe też spotkać się możemy z błędnym sądem, jakoby sztuka posiadała swoje własne obrazy, *obrazy sztuki*, które poza obszarem praktyki artystycznej miałyby tracić właściwy im sens. Złudzenie żywione przez zachodnią modernę, że jest ona kulturą globalną (a tak naprawdę funkcjonowała ona jak kultura eksportowa), doprowadziło też do skrajnego przeciwstawienia autonomii sztuki wszelkim treściom (także obrazom, zarówno kulturowym, jak i osobistym). Spór o obrazy towarzyszył przecież stale współczesnej sztuce. Albo

uderzało się w fałszywe obrazy, albo w to, że sztuka odmawiała widzowi obrazów, które byłyby dla niego znaczące. W katalogu wystawy *Bilderstreit* przedstawiłem tę dyskusję oraz jej tło. Wystawa od początku wzbudziła ten sam spór, zamiast uczynić go swoim przedmiotem. Wtedy nikt jeszcze nie mógł przewidzieć, że po zjednoczeniu rozgorzeje także spór o niemiecko-niemiecką sztukę, zapoczątkowujący nowy spór o obrazy. W zachodniej sztuce nie brakuje obrazów. Należy tylko wiedzieć, jak je zdefiniować.

Współczesna krytyka zdążyła już zarzucić zachodnim artystom „quasi-antropologiczną” modę, zgodnie z którą poszukują oni obcych obrazów w celu idealizacji tak zwanych Innych. Hal Foster podejrzewa przy tym artystów, że swoje dawne zaangażowanie społeczne złożyli w ofierze na ołtarzu mglistego pojęcia kultury. Być może zarzut ten byłby bardziej przekonujący, gdyby nie był związany z nostalgią za sztuką zaangażowaną politycznie, która utraciła swoje cele. Jeden temat nie da się jednak rozegrać przeciw drugiemu. Przede wszystkim dyskusja taka zupełnie nie liczy się z możliwością, że „inni” występują również jako producenci obrazów, a nie wyłącznie jako motyw na – przez długi czas zmonopolizowanej – scenie artystycznej (i ją samą mogą też problematyzować). Ta możliwość stała się już rzeczywistością na wielu biennale na całym świecie. Powstaje przy tym przedwczesne wrażenie, jakoby zachodnia praktyka artystyczna miała nieograniczoną zdolność integracji, a więc odnosiła globalny sukces. Innymi słowy, jakby była naturalnym („wrodzonym”) miejscem dla obrazów, wszystko jedno jakiego pochodzenia. Powyższemu stanowisku przeciwstawia się nasza teza, zgodnie z którą sami zabieramy ze sobą obrazy, które chcemy – i możemy – widzieć (rozumieć). Dyskurs świata artystycznego, na tyle, na ile mogę to ocenić, nie zareagował jeszcze na tę sytuację.

*Przełożył Mariusz Bryl*