

Figuracje pamięci w wirtualnym polu (historii) sztuki

Filip Lipiński

Recenzje i redakcję zapewniło / Peer review and editing managed by:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Recenzenci / Reviewers:

Agnieszka Jankowska-Marzec, Izabela Kowalczyk

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0114)

Streszczenie

Artykuł dotyczy miejsca pamięci oraz jej związku z percepcją w sztuce współczesnej, a także sposobów, w jaki pamięć uczestniczy i ujawnia się w praktykach artystycznych. Zwracam uwagę na niemożliwość rozgraniczenia między pamięcią indywidualną i zbiorową i sięgam po pojęcie wirtualności, określające niematerialną wizualność pamięci wchodzącej w interakcję z obrazem percypowanym, która konstytuuje poszerzone pole procesu konstrukcji dzieła i jego odbioru. W drugiej części tekstu szczegółowo analizuję sposoby figuracji pamięci – różnicujące wyjściowy obraz manifestacje jej pracy – w dziełach czworga artystów: Zbigniewa Libery, Gerharda Richtera, Kena Aptekara i Izabelli Gustowskiej. W konkluzji, za Rosalind Krauss, wskazuję konieczność przededefiniowania i "pamiętania" o medium w sztuce współczesnej, którego, w kontekście analizowanych dzieł, konstytutywnym elementem jest właśnie pamięć.

Spis treści

Wirtualna pamięć i percepcja obrazu
Pamięć indywidualna i zbiorowa
Figuracje pamięci
Medium a pamięć

Wirtualna pamięć i percepcja obrazu

[1] We współczesnych praktykach artystycznych i refleksji teoretycznej nad nimi miejsce pamięci i czasowości zajmuje niezwykle istotne miejsce. Zjawisko to wpisuje się w szerszą sytuację kulturową, o której pisze Andreas Huyssen, zauważając, że w ostatnich dekadach XX wieku dochodzi do przejścia od modernistycznego dyskursu projektowania przyszłości, do ponowoczesnej "gorączki pamiętania", zainteresowania przeszłością i pamięcią, "od terażniejszych przyszłości do terażniejszych przeszłości"¹. Mowa jest o pamięci jako zsubiektywizowanej postaci historii, pamięci zbiorowej lub kulturowej, a wreszcie indywidualnej, osadzonej w doświadczeniu i psychice podmiotu. Pamięć wraz z warunkującym ją rewersem – zapomnieniem – bywa treścią, ale i medium, przestrzenią krystalizowania się dzieła sztuki, ale też jego odbioru. Możemy zatem mówić o poszerzonym polu wizualności obrazów, które dzięki medium pamięci artysty / widza, uruchamianej w percepcji, wkraczają w dialog z innymi obrazami oparty nie tylko na

¹ Andreas Huyssen, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture* 12, 1 (2000), 21. Jak zaznacza w przypisie Huyssen, pojęcie "teraźniejszych przyszłości" zawdzięcza on dziełu Rainhardta Kosellecka *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Cambridge 1985.

chronologii powstania, ale też anachronii ich doświadczenia przez wprowadzających je do konstrukcyjnej (twórczej i interpretacyjnej), temporalnie heterogenicznej gry. Tak więc pamięć jako konstytutywny element odbioru wszelkich obrazów i – w mniej lub bardziej zaprogramowany w dziele sposób – ich interpretacji lokuje się w stosunku do klasycznie pojmowanej historii pod pewnym kątem, pozwala na bardziej dynamiczne i złożone przemierzanie przeszłości i doświadczanie terażniejszości.

[2] W niniejszym tekście interesować mnie będzie jedynie aspekt wielowątkowej relacji pamięci i sztuki: rzadko podejmowana w literaturze kwestia figuracji pamięci, czyli sposobów jej manifestacji w dziełach powstałych w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, czy też śladów pamięci jako wizualnych symptomów jej aktywności w umyśle artysty / widza². Pamięć, jak pokażę poniżej, traktuję jako złożoną, indywidualno-zbiorową (nie)obecność ujawniającą się w postaci pamięciowego obrazu lub doznania stymulowanego przez percepcję. Skoncentruję się właśnie na relacji pomiędzy pamięcią i percepcją / widzeniem, a zwłaszcza na polu, w którego obszarze dokonuje się sensoproduktywny splot obrazu naocznego i pamięciowego. Pole to określam mianem wirtualnej płaszczyzny różnicowania. Owa wirtualna interakcja implikuje zaszczerpione w doświadczeniu wizualnym poszerzone pole obrazu, jego temporalną ekstensję i utratę autonomii i immanencji na rzecz konstruktywnej inności, która bywa jednak ufundowana w specyficie wyjściowego, percypowanego dzieła. W jej wyniku dochodzi do transformacyjnego przekształcenia, deformacji, zamazania czy przesunięcia – do figuracji pamięci.

[3] Szczegółowej analizy relacji pamięci i percepcji podjął się Henri Bergson, który podkreślał rolę pamięci jako przestrzeni współistnienia przeszłości i terażniejszości w postaci obrazów-wspomnień aktualizowanych w postrzeżeniu: "Sam obraz-wspomnienie, zredukowany do stanu czystego wspomnienia, pozostałby nieskuteczny. To wirtualne wspomnienie może stać się aktualne jedynie przez percepcję, która je przyciąga. Bezsilne, zapożycza życie i siłę od aktualnego wrażenia, w którym się materializuje"³. Jest tak bowiem, że – powiada dalej – "[d]e facto nie ma percepcji, która nie byłaby nasycona wspomnieniami. Z bezpośrednimi i aktualnymi danymi naszych zmysłów mieszamy nieskończoną ilość detali z naszego przeszłego doświadczenia"⁴. Tak więc Bergson

² Joan Gibbons zauważa we wstępie swojej książki, że związek widzenia i pamiętania zawsze był bardzo ścisły: "sztuka pamięci była istotowo sztuką wizualną" (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne). Choć od XVII wieku zaczęto kwestionować niezawodność obrazów pamięciowych i łączyć je z obrazami fantazmatycznymi, relacja ta pozostała bardzo silna. Zob. Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Rememberance*, London – New York 2007, 2. Niestety, książka Gibbons, poświęcona pamięci w sztuce współczesnej, nie stanowi przekonującego ani systematycznego studium, zarówno ze względu na brak spójnej metodologii, jak i z jednej strony arbitralny, często mało trafny wybór artystów i dzieł, z drugiej przywoływanie dzieł dość oczywistych i powielanie istniejących tez na ich temat.

³ Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. Romuald Jakub Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, 103.

⁴ Bergson, *Materia i pamięć*, 27.

potwierdza, że pamięć modyfikuje percepcję, ingeruje w nią – może ją uzupełniać, ale i osłabiać wyrazistość naocznego obrazu. Pozwala ona na płynność czasu – trwanie, przejście z jednego postrzeżenia w drugie bez wyraźnej cezury. Wirtualna warstwa wspomnień splata się z tym, co percypowane, i "ściskając" rzeczywistość oraz czas – twierdzi Bergson – "stanowi główny wkład indywidualnej świadomości w percepcję podmiotowy aspekt naszego poznania rzeczy"⁵. Choć z uwagi na przekonanie Bergsona o niezmiennym charakterze tego, co już zapamiętane, nie sposób w pełni przyjąć jego zawartej w *Materii i pamięci* koncepcji, to wydobywa on kluczowy splot widzenia i pamięci, tego, co aktualne, i wirtualnego archiwum pamięci. Dodajmy, że według niego pamięć w stanie wirtualnym jest niejako unieruchomiona, potencjalna, lecz nieaktywna i aby taką się stać, musi zostać zaktualizowana w postrzeżeniu. Tymczasem, nie unieważniając uwag Bergsona o splocie pamięci i percepcji, proponuję szersze zastosowanie pojęcia wirtualności – do pamięci (oraz innych postaci obrazów wyobrażonych, fantazmatycznych) w działaniu. Główny sens podpowiada już etymologia: słowo "wirtualny" pochodzi od łacińskiego rzeczownika *virtus* i niegdyś oznaczało "siłę działania bez interwencji materii"⁶, a jako "wirtualne" określano coś, co "co posiada moc i jest efektywne pod względem wrodzonych naturalnych jakości lub mocy, posiadając dzięki nim siłę wywierania wpływu"⁷. Wobec tego choć pamięć złożona z obrazów-wspomnień jest niematerialna, to jest ona w stanie wpływać na krystalizujące się w oglądzie znaczenia konkretnego obrazu, czyli jego interpretację, konstruować jego poszerzone pole oddziaływania o ślady innych obrazów, wspomnień czy narracji. Owo wirtualne działanie pamięci w percepcji znajduje również swoją wizualną konkretyzację w dziełach artystów, którzy uwzględniają ów proces jako element widzenia, a niekiedy staje się on ich głównym przedmiotem zainteresowania. W rezultacie działanie pamięci z jednej strony materializuje się w tekście interpretacji, z drugiej w wizualnej substancji dzieła, które pozwala się owej wirtualnej dynamice czasu i obrazu choćby fragmentarycznie zmanifestować.

[4] Jak pisze Mikhail Iampolski, "[w]idzenie bez pamięci jest ślepe [...]. Widzenie bez pamiętania oznacza niezrozumienie [...]. Widowisko, które nie jest zanurzone w pamięci, któremu nie przyznano prawa wstępu do źródeł Mnemosyne, pozostaje bezsensownym zbiorem chaotycznych fragmentów"⁸. Pamięć stanowi zatem rodzaj ciemni, w której wywoływane są obrazy, by można je było zobaczyć, widzenie zaś zanurzone w pamięci jest koniecznym warunkiem rozumienia, a przynajmniej interpretacyjnego ruchu w sieci odniesień. Pamięć to dynamiczne archiwum uruchamiane w chwili konfrontacji z

⁵ Bergson, *Materia i pamięć*, 29

⁶ Za: *Webster's Third New International Dictionary*, 1993; cyt. za: Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, Mass. 2006, 254 (przypis 23).

⁷ Za: *Oxford English Dictionary* (online), wyd. 2, 1989, <http://www.oed.com/> (wejście 23 maja 2014).

⁸ Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley 1998, 2.

obrazem / obiektem, które pozwala na to, by wpisać go w struktury relacji i znaczeń. Teoretyczną infrastrukturę stanowi tu intertekstualność przeszczepiona na grunt widzenia i wizualności⁹. W takim ujęciu rozumienie opiera się na rozpoznaniu, czyli powtórzeniu, iteracyjnym ruchu nie tyle prowadzącym do ostatecznego sensu, ile w nieskończoność ów sens odwiekającym. Powtórzenie – widzenie jako rozpoznanie już widzianego – oznacza z kolei nieuchronne wtargnięcie w obiekt percepcji śladu innego obrazu, przypomnianego w postaci obrazu pamięciowego (ale też: skonstruowanego wyobrażeniowo). W rezultacie owocem sytuacji, gdy ów inny obraz wirtualnie naznacza widzenie i interpretację jej przedmiotu, w przypadku historyka / krytyka sztuki jest tekst; w przypadku twórczości artystycznej albo dochodzi do mniej lub bardziej udanej próby stłumienia owego śladu innego, albo – zwłaszcza w sztuce współczesnej – wizualizacji owej interakcji – figuracji procesu percepcyjno-pamięciowego. Powstający w rezultacie obraz zaznacza różnicę percepcji i pamięci skonkretyzowanej w postaci obrazów pamięciowych, często skutkującą deformacją, przemieszczeniem, brakiem wyrazistości. Jak pisze Kaja Silverman, "produktywnie pamiętające spojrzenie to spojrzenie, w którym imperatywy przemieszczenia wzięły górę nad imperatywem powrotu"¹⁰, a przemieszczenie to wynika z wielu procesów psychicznych transformujących pamięć, wymazujących, tłumiących, zgęszczających zapamiętane lub przeżywane w inny sposób obrazy. Wiąże się z tym również zmienna, nieprzewidywalna hierarchia wartości i siły oddziaływania: "Nieświadomy »czas« wszelkiej danej percepcji – powiada Silverman – może trwać tyle co życie i spowodować daleko bardziej radykalną transmutację wartości niż jego świadoma rewizja. Patrzyć to znaczy osadzić [*embed* – F.L.] obraz w ciągle zmieniającej się matrycy wspomnień, które mogą sprawić, że kulturowo nieznaczący obiekt staje się libidalnie doniosły lub kulturowo znaczący obiekt bezwartościowy"¹¹. Pamięć nie jest zatem zaklęta w wartościujących, wspólnych dla szerszych społeczności drogowskazach – pomnikach – ale jej wirtualna tkanka i sposób jej wizualizacji zależna jest od nieprzewidywalnego pulsu popędowej ekonomii¹².

Pamięć indywidualna i zbiorowa

[5] Dodatkowo komplikujący czynnik stanowi stawiane często pytanie o związek między pamięcią indywidualną, kształtowaną przez doświadczenia i aparat psychiczny jednostki, a pamięcią zbiorową, osadzoną w doświadczeniu kolektywnym, zbiorowych

⁹ Zob. najbardziej wnikliwe studium teorii intertekstualności w kontekście obrazu: Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006. Intertekstualność, omawiana między innymi w dialogu z pamięcią, stanowi również podstawową inspirację metodologiczną w mojej książce: *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, zwłaszcza 36-54.

¹⁰ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York – London 1996, 91.

¹¹ Silverman, *The Threshold of the Visible World*, 2.

¹² Na temat libidalnej ekonomii wpisanej w widzenie zob. Rosalind Krauss, *Im/puls widzenia*, tłum. Aleksandra Jakubczak, Filip Lipiński, *Didaskalia* 111 (2012), 50-56.

traumach, fantazmatach i wizualnych archiwach¹³. Choć zagadnienie pamięci jako – powiedzmy umownie – bytu kulturowego i kolektywnego nie zajmowało np. Bergsona, to jest ono fundamentalne dla zrozumienia form wizualizowania pamięci i doświadczania świata przez to, co określam za Silverman jako "pamiętające spojrzenie"¹⁴. Mamy bowiem do czynienia z coraz bardziej ekspansywnym spektrum protetycznych pamięci, które poszerzają dostępność i dynamikę indywidualnego doświadczenia wizualnego: naznaczone pamięcią widzenie wspomagane jest przez mass media, technologię, zarówno w postaci przenośnych pamięci, dostępnych baz (wizualnych) danych, jak i hipertekstu internetowego, który można traktować jako poszerzone pole umysłu¹⁵. Dostępne za sprawą archiwizacji i mediatyzacji materiały przeszłości – zapośredniczające, ale też konstruujące bezpośrednio indywidualne doświadczenia – są jednocześnie dostępne szerokim, globalnym zbiorowościom. Briony Fer zauważyła, że "z jednej strony technologie dają nam dostęp do różnych, licznych i nieznanymi poziomów rzeczywistości i już przez samo swe istnienie ów dostęp zmienia kodowanie naszego świata [...]" – z drugiej – "[m]amy coraz mniej indywidualnych wspomnień i większość tych, które obecnie posiadamy, dzielimy z coraz większą liczbą ludzi"¹⁶. Słowem – problem polega na tym, na ile dzielimy się pamięcią, na ile nasza pamięć jest już zawsze nie-nasza, a raczej zawłaszczona, jaka jej część stanowi długie uwarstwione trwanie, np. w postaci warburgowskich wizualnych form wyrazowych¹⁷, a jaka część jest wynikiem współczesnych technologicznych aparatów konstruowania pamięci masowej. W istocie próby ustanowienia granic pomiędzy pamięcią indywidualną, związaną z jednostkowym doświadczeniem, a tą, która formowana jest przez rozmaite technologie zbiorowego doświadczania i tego doświadczenia mediowania, wydają się niemożliwe i tak postawiony problem wydaje się błędnie zdiagnozowany. Taki wybór między pamięcią indywidualną a zbiorową, czyli pytanie

¹³ Problem ten stanowił kanwę konferencji *Sztuka współczesna wobec mechanizmów pamięci indywidualnej* zorganizowanej przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (2 kwietnia 2014 roku). Niniejszy artykuł stanowi znacznie poszerzoną i przeredagowaną wersję wygłoszonego wtedy przeze mnie referatu pt. "Pamięć, percepcja, wirtualność".

¹⁴ Na temat pamięci zbiorowej uwarunkowanej społecznie zob. Maurice Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 2008. Dla określenia pamięci zbiorowej uwzględniającej warunki kulturowe sięga się po pojęcie "pamięci kulturowej" rozpropagowane przez Jana i Aleidę Assmanów. Zob. np. Jan Assman, "Kultura pamięci", w: Magdalena Saryusz-Wolska, red., *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, 59-100; oraz w tym samym tomie: Aleida Assmann, "Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej", 101-142.

¹⁵ Pojęcie "protetycznej pamięci" w erze kultury masowej pojawia się w: Alison Lansberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

¹⁶ Briony Fer, "The Infinite Line", w: Ian Farr, red., *Memory*, London – Cambridge, Mass., 2012, 76-77.

¹⁷ Literatura na temat rozmaitych aspektów koncepcji Aby'ego Warburga jest bardzo szeroka. Jedno z ciekawszych studiów stanowi: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Na temat formuł patosu (*Pathosformeln*), czyli funkcjonujących w kulturze na przestrzeni wieków wizualnych form wyrazowych, zob. Didi-Huberman, *L'image survivante*, 51-60. W języku polskim Warburgowi poświęcono numer *Kontekstów* 2-3 (2011).

o podmiot operacji pamięciowych, Ricoeur określa jako "obezwładniający dylemat"¹⁸. Z kolei z perspektywy antropologicznej problem ten w nieco inny sposób podejmuje Hans Belting, również neutralizując możliwość takiego rozgraniczenia:

Nasze wewnętrzne obrazy nie zawsze mają naturę indywidualną, jednak także wtedy, gdy są pochodzenia kolektywnego, ulegają uwewnętrznieniu, tak że uważamy je za nasze własne [...]. Dochodzi zatem do aktu metamorfozy, gdy obrazy zobaczone zmieniają się w obrazy pamiętane [...]. Odcieśniamy zewnętrzne obrazy wraz z przyjęciem ich do naszego własnego ciała, aby je w nim na nowo ucieleścić¹⁹.

[6] W rezultacie ciągłego ruchu obrazów mediowanych i re-mediowanych przez ludzkie ciało – umysł, percepcję i pamięć – dochodzi do zawłaszczania i transformacji, która unieważnia proveniencję konkretnego wspomnienia na rzecz złożonej, do pewnego stopnia nowej jakości pamięciowej. Czynnikiem mającym wpływ na heterogeniczną strukturę pamięci jest również stopień, w jakim dane wydarzenie jest traumatyczne. Dominik LaCapra zauważa, że

[...] żadna pamięć nie jest czysto pierwotna. Zawsze znajduje się pod wpływem elementów, które nie pochodzą z samego doświadczenia. Wydarzenie powoduje lukę lub wyrwę w doświadczeniu w takim stopniu, w jakim jest traumatyczne. W przeciwnym razie zostaje poddane obróbce, a w związku z tym się zmienia – gdyż jest doświadczane za pośrednictwem form, typów, archetypów i stereotypów, przyswojonych lub wypracowanych w trakcie życia²⁰.

[7] Już choćby owa próbka rozważań teoretyków wskazuje, że myślenie o formach pamięci indywidualnej i zbiorowej jako rozdzielnych skutkować będzie zawsze nieczystym cięciem, retorycznym czy pojęciowym destylatem, który ewentualnie może okazać się owocny nie holistycznie, ale heurystycznie, w ramach lokalnie zramowanego problemu. Zatem – jeśli w kontekście sztuki, która w intencjonalny lub nieintencjonalny sposób już zawsze jest działaniem na istniejącym, pamięciowym lub materialnym obrazie – za punkt wyjścia uznamy wyizolowane archiwum już skonstruowanych i dostępnych danej społeczności obrazów, fotografii, filmów, obiektów muzealnych (których powstanie zawiera przecież jakiś pierwiastek indywidualnego doświadczenia), to sposób ich przekształcenia w poszerzonym polu wirtualnego różnicowania jawi się jako znak indywidualizujący, osadzony w specyficznym, nawet jeśli kształtowanym w ramach zbiorowości, doświadczeniu i w dużej mierze określony przez psychiczny aparat z jednej strony artysty, z drugiej widza.

¹⁸ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2012, 123.

¹⁹ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2007, 28.

²⁰ "Pamięć o traumie" – kontynuuje LaCapra odnosząc się do problemu, który w sztuce współczesnej jest przywoływany chyba najczęściej – "jest zawsze pamięcią wtórną, ponieważ wydarzenie nie jest w tym wypadku scalone z doświadczeniem ani bezpośrednio zapamiętane, ale wymaga rekonstrukcji na podstawie swoich skutków i śladów. W tym sensie nawet pierwotny, a tym bardziej wtórny, świadek i historyk nie mają całkiem bezpośredniego dostępu do samego doświadczenia". Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków 2009, 139.

Figuracje pamięci

[8] Poniższe omówienie różnych sposobów figuracji pamięci w twórczości polskich i zagranicznych artystów (Zbigniew Libera, Gerhard Richter, Ken Apteekar, Izabella Gustowska), nie ma ani charakteru systematyzującego, ani nie wyczerpuje problemu funkcjonowania indywidualno-zbiorowej pamięci w sztuce współczesnej od lat sześćdziesiątych. Wskaże ono jednak specyficzną perspektywę analizy działania pamięci w sztuce, którą można również zastosować do innych prac. Choć piszę tu między innymi o stosunkowo dobrze znanych dziełach i artystach, to powyżej zakreślona, wspólna pojęciowo-teoretyczna rama pozwoli spojrzeć na ich twórczość ze specyficznej perspektywy. Nie chodzi też o "dzieła pomnikowe", historyczne w tradycyjnym sensie tego słowa, ale takie, które ukazują trudność – i złudność – konstruowania wyrazistego obrazu przeszłości, wizualizują ten mechanizm, demonstrując dyskutowany powyżej, nieuchronny pierwiastek zapomnienia, deformacji, nieprzejrzystości. Jeśli pierwsze z omówionych dzieł – *Pozytywy Libery* – akcentuje problematykę zbiorowego pamiętania i powszechnej historii, to w pozostałych przypadkach będziemy mieć do czynienia z wyraźnym połączeniem wątków kolektywnej pamięci z mikrohistoriami o biograficznym lub autobiograficznym uwikłaniu – w historię, w medium, w język. We wszystkich przypadkach pamięć zostaje w jakiś sposób zwizualizowana, ale stanowi też aktywny czynnik problematyzujący stosowane medium, transformujący i kształtujący widzialność obrazów; co istotne, splot pamięci i percepcji, poszerzone, wirtualne (pamięciowo-wyobrażeniowe) pole tych dzieł stanowi niezbywalny aspekt ich odbioru i interpretacji.

[9] Zacznę od *Pozytywów* (2003) Zbigniewa Libery, pracy, na której temat w kontekście pamięci pisano wiele i celnie, więc tylko krótko odniosę się do jednego ich aspektu (il. 1). Seria inscenizowanych fotografii, zrealizowanych na podstawie znanych zdjęć dających świadectwo ważnym momentom przeszłości, jawi się jako znamienne powtórzenie: stanowią one propozycję już uformowanej w postaci fotografii historii, przetransformowanego przez ekran współczesności Barthes'owskiego "tego, co było" jako "to, co – i jak – jest": trwająca w teraźniejszości przeszłość²¹. Wyjściowa, "oryginalna" fotografia zostaje bowiem wirtualnie przekształcona, "prze-fotografowana" pamiętającym spojrzeniem, które pamięta za pośrednictwem i z czasowej oddali. Są to współczesne pozytywy, "wywołane" z negatywów przeszłości. Libera pokazuje pamięć, na przykład obozów koncentracyjnych, na miarę współczesności, czyli dzisiejszą nieprzezroczystość tamtego fotograficznego komunikatu. Ich banalność, nieadekwatność lub groteskowość zaznacza różnicującą siłę procesu pamiętania, dodatkowo zdywersyfikowanego pokoleniowo. Libera, jak dowodziła Ewa Domańska w kontekście "obozowych" *Mieszkańców*, wzywa do zerwania z martyrologiczną ideologią, wizualizuje wpisane w spojrzenie kolejnych pokoleń pragnienie takiego zerwania²². Fotografie te ukazują też dwuznaczność wpisaną w fotograficzne medium jako *farmakon*: z jednej

²¹ Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.

strony pomagają pamiętać, z drugiej w swym reprodukcyjnym powtórzeniu jawią się jako papier ścierny pamięci, znieczulający bolesne rany historii. Owo znieczulenie, albo wprowadzenie odmiennej formy odczuwania, jest jednak nieuchronne ze względu na nieredukowalną różnicę doświadczenia i – jeśli nie dojdzie do całkowitego wymazania i przetrwają pewne formy lub ślady pamięci – nie powinno, jak się wydaje, być traktowane wartościująco. Libera dokonuje performatywnej inscenizacji opartej na znanych fotografiach, czyli literalizuje wizualne pamiętanie w działaniu, które można by określić jako *tableau vivant* – żywy obraz, który ożywa po życiu "oryginału". Innymi słowy, Libera nie tworzy nowych obrazów, ale wizualizuje osad czasu i znaczeniową, a zatem recepcyjną, zależną od mechanizmów pamięci wirtualną zmienność tamtych fotografii²³. *Pozytywy* to wypadkowa spojrzenia współczesnego i przeszłego, obraz zgęstniałych w formę przemieszczeń i powtórzeń. Dzieło to wymaga rozpoznania, czyli splotu obrazu percypowanego i pamięciowego, widzowi bowiem zostaje zaprezentowany skonstruowany przez artystę preparat procesu złożonej pamięci. Choć dotyczy on przede wszystkim pamięci zbiorowej, to skuteczność jego oddziaływania, opartego na rozpoznaniu właśnie, zależna jest od indywidualnej erudycji i może różnić się w zależności od odbiorcy.



1 Zbigniew Libera, *Mieszkańcy*, z serii *Pozytywy*, 2002, fotografia (dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa)

[10] Od lat sześćdziesiątych dochodzi do bardziej wyrazistego niż kiedykolwiek wcześniej – choć nie zawsze czyniącego obraz bardziej wyraźnym – spotkania medium fotografii i malarstwa w pop-arcie i fotorealizmie. Upraszczając, można rzec, że fotografia, z jej wielokrotnie kwestionowanym, lecz trwającym etosem dokumentalnym, niejako wsiąka w malarskie płótno i zostaje nasycona utożsamianym z malarskim

²² Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, 231-245.

²³ "Kultura staje się naturalnym środowiskiem człowieka. W przyrodzie trwa ewolucja. Mnie interesuje, jak ewoluują pewne stałe elementy kultury, na przykład te słynne zdjęcia. Genetycy ingerują w żywe organizmy. Ja się zabawiłem w kogoś, kto ingeruje w żywe struktury pamięci. Zostałem »memetykiem«" – pisze Libera. Cyt. za: Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, 240; oryginalnie w: Marcel Andino Velez, "Pamięć genetycznie zmanipulowana", *Przekrój* 7, 3060 (2004) 73.

medium subiektywnym spojrzeniem artysty. Praktyka ta bywała jednocześnie formą refleksji nad nieprzystawalnością fotografii do rzeczywistości wydarzeń i czasu, na który miała być przezroczyista. Znamienny przykład stanowią wybrane, malowane od lat sześćdziesiątych, *Fotobilder* Gerharda Richtera. Zamazania, przetarcia lub rozmyte kontury w wielu jego pracach tego typu interpretuję właśnie jako formę figuracji pamięci, czyli oddziaływania wirtualnej przestrzeni między obrazami i między punktami w czasie – ślad różnicy pomiędzy wyjściowym obrazem fotograficznym a jego współczesnym artystycznym odbiorem, obrazem przeszłości powracającym jako widmo; jako wyblakły czy nie zawsze czytelny po-widok. Malowanie jest zatem dialektyczną praktyką pamiętania i zapominania, widzenia i nie-do-widzenia: powrót fotografii na płótnie niesie ślady trudnej drogi, którą przebyła. Uśmiech wujka Rudiego (*Onkel Rudi*, 1965, il. 2) – widoczny na portrecie członka rodziny malarza w mundurze Wehrmachtu – wydaje się tak nieadekwatny jak uśmiechy inscenizowanych przez Liberę współczesnych więźniów historii – i pamięci. Ów rodzinny uśmiech wydaje się nie-na-miejscu ze względu na ciąg przemieszczeń i konflikt kilku przeciwstawnych pamięci – zwłaszcza indywidualnej pamięci artysty i jego rodzinnej relacji z portretowanym i zbiorowego zakodowania nazistowskiego munduru jako *signifiant* złowrogiej historii. Brak wyrazistości obrazu to wynik owego konfliktu, traumatycznego starcia wpisanych w obraz pamięci i historii.



2 Gerhard Richter, *Onkel Rudi*, 1965, olej na płótnie (© Gerhard Richter 2014)

[11] Różnicujące przenikanie się indywidualnego, zapamiętanego doświadczenia, losów osób przedstawionych w wyniku mechanizmów historii jest widoczne również w obrazie *Tante Marianne* (1965, il. 3), ukazującym Richtera – jeszcze niemowlę – z jego krewną, która mimo pochodzenia niemieckiego ze względu na chorobę psychiczną została w czasie

drugiej wojny światowej zamordowana przez hitlerowców. Tu zatracona wyrazistość wyjściowej fotografii jawi się jako forma opłakiwania i wizualizuje mikrohistorię Richtera jako metonimię pamięci indywidualnej, uwikłanej w mechanizmy pamięci zbiorowej²⁴.



3 Gerhard Richter, *Tante Marianne*, 1965, olej na płótnie (© Gerhard Richter 2014)

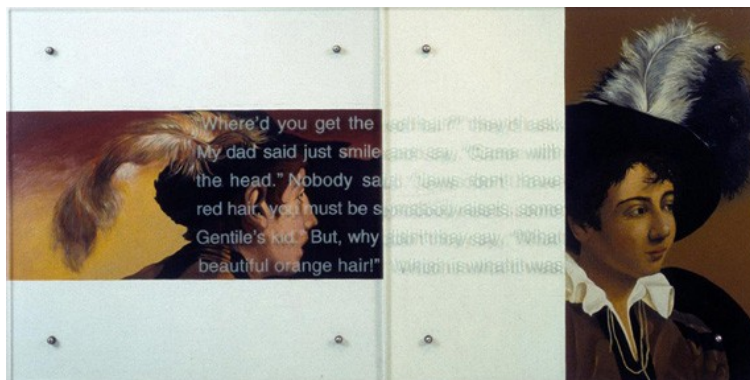


4 Gerhard Richter, *September*, 2005, olej na płótnie (© Gerhard Richter 2014)

[12] Z kolei w odwołującym się do stosunkowo niedawnych wydarzeń obrazie *September* (2005, il. 4) Richter malarsko powtarza znane fotograficzne ujęcie ataku na Nowy Jork i jednocześnie, wyrazistymi pociągnięciami pędzla je za-malowuje, przeciera, zaznaczając w ten sposób proces medialnej, emocjonalnie dystansującej dyfuzji obrazów, która sprawia, że zapominamy nie tyle o samym obrazie, ile o jego przezroczystości na rzeczywiste wydarzenie, o jego referencji. Jednak osiągnięty środkami malarskimi brak fotograficznej wyrazistości może też dawać szansę odświeżenia pamięci: gest malowania, malarskiej faktury doświadczamy jako miejsce uderzenia, agresji, działania niszczącego wyrazistość obrazu analogicznego do zniszczenia stabilnej, architektonicznej struktury wież World Trade Center. Tutaj ponownie widzenie wiąże się z pamiętaniem, różnicującym powiązaniem obrazu aktualnego i pamięciowego, dla większości z nas zapośredniczonego,

²⁴ Zob. interesującą analizę roli nieostrości i rozmazania w tym obrazie: Louise Curtis, "Nieprzezroczystość malarstwa: *Tante Marianne* 1965", tłum. Filip Lipiński, *Arteon* 12 (2011), 24-26.

a zatem przełamanej fotografią i zapisem wideo, oraz warunków widzenia i pamiętania narzuconych przez upływ czasu i współczesną kulturę wizualną.



5 Ken Apteckar, *Where'd you get the red hair?*, 1996, olej na desce, płyta szklana z piaskowanym napisem, śruby (dzięki uprzejmości artysty)

[13] Pamięć jako element recepcji dzieła i próba zwizualizowania owej recepcji stanowią konceptualną podstawę malarskiej twórczości Kena Apteckara. Wspólny mianownik jego dzieł stanowi połączenie obrazu i tekstu, którego źródłem jest uruchomiona przez cytowany przez niego obraz autobiograficzna pamięć wcześniejszych doświadczeń lub reakcje innych widzów. Apteckar bada sztukę i – co znakomicie pokazała Mieke Bal – preposteryjnie wizualizuje splot przeszłości i współczesności oraz zsubiektywizowaną w odbiorze aktualność dzieł dawnych, ich długie i znaczeniowo zróżnicowane trwanie²⁵. Istotna jest tutaj procedura działania: artysta kopiuje interesujący go element obrazu lub zestawia fragmenty kilku dzieł i zamyka pod przytwierdzoną do pola obrazu taflą szkła, na którą techniką piaskowania nanosi tekst. Detal, na przykład pióro w kapeluszu postaci z obrazu Caravaggia (*Where'd you get the red hair?*, 1996, il. 5), uruchamia fetyszystyczną pamięć i narrację artysty-jako-chłopca; kiedy indziej tekstową substancję obrazu Apteckara stanowi narracja innego widza, reagującego na dzieło w galerii. Znaczeniową strukturę powstającej pracy kształtuje nie tylko język werbalny, ale także wybór kadru, zmiana barwy i wielkości, a w niektórych pracach drugi obrazowy cytat. Tekst nie jest po prostu elementem "zewnętrznym", narzuconym wyjściowemu, analizowanemu przez artystę dziełu sztuki, lecz parergonalnie stanowi jego wirtualne, poszerzone pole, zwerbalizowaną, uruchomioną w oglądzie pamięć. W rezultacie jego obrazy stanowią preparaty subiektywnego doświadczenia dzieła przez artystę / widza, opartego na percepcji i wizualno-dyskursywnej projekcji zwrotnej na owo dzieło, pochwyconego niczym owad za szkłem. Taka znaczeniowo

²⁵ Mieke Bal sięga po pojęcie *historii preposteryjnej* na określenie sytuacji, gdy odczytanie dzieła powstałego wcześniej (tu: Caravaggio) zostaje – by użyć mojej terminologii – wirtualnie przekształcone lub zaktualizowane przez dzieło, które je współcześnie cytuje (tu: Apteckar). Jednocześnie relacja ta jest obustronna. Dochodzi tu do absurda (ang. *preposterous*) odwrócenia chronologii, neutralizacji diachronicznej różnicy między "pre" i "post" na rzecz owocnej synchronii odbioru obu skojarzonych ze sobą dzieł. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1996, 4-8; analizy prac Apteckara zwłaszcza: 77-98.

ambiwalentna obrazowa hybryda, przypięcętowana tekstem werbalnym, jawi się jako zgęstnienie, czyli figuracja w obraz wirtualnej dynamiki śladów, między percepcją i uruchamianą przez nią pamięcią.

[14] W swoim najnowszym projekcie, *Nachbarn* dla St. Annen Museum w Lubece, który ma zostać zrealizowany w 2016 roku, złożonym nie tylko z serii wykonanych w powyżej opisaney technice obrazów i rysunków, ale i wideoprojektji, Aptekar próbuje dotknąć terażniejszości poprzez wizualną archeologię przeszłości²⁶. Chodzi o to, by sztuka stała się sensorem głęboko zakorzenionych w pamięci kulturowej miejsc wspólnych dla tytułowych sąsiadów: zwłaszcza katolickich Niemców (muzeum to częściowo były klasztor) i rosyjskich Żydów (ze znajdującą się tuż przy galerii synagogą) oraz tureckich Muzułmanów, których meczety stoją również niedaleko (ten ostatni wątek z uwagi na brak miejsca pominię). Prace Aptekara nie mają opowiedzieć wyczerpująco historii trudnego współistnienia dwóch pierwszych grup, od XIII wieku, poprzez traumatyczny okres drugiej wojny światowej, do nadal niepozabawionej konfliktów współczesności, ale wskazać na obrazy jako potencjalną płaszczyznę spotkania, którą artysta przygotowuje zwłaszcza dla lokalnych widzów. Dzieła staną się rodzajem uwzględniającego historię lustra, w którym obok pojawia się Inny, a, wydawałoby się, ostro zdefiniowane różnice tożsamości przestają być tak oczywiste. We fragmentarycznie cytowane obrazy ołtarzowe z kościoła St. Annen będą wplecione wstęgi tekstu – narracji wojennej mikrohistorii pewnej żydowskiej rodziny. Z kolei wypożyczone płótno Maxa Liebermanna, *Dwunastoletni Jezus w świątyni* (1879), zostanie zaprezentowane w galerii będącej pozostałością kościoła obok cytującego je obrazu Aptekara z inskrypcją w języku niemieckim "Żydzi w kościele St. Annen" oraz złożonej wideo-instalacji, która pozwoli na warstwową koncentrację przeszłości i terażniejszości, czasu i przestrzeni (il. 6). Kierowana na fragment dzieła Liebermanna kamera przekaże obraz do monitora w holu muzeum, a druga zamontowana tam kamera rejestrować będzie na jego tle wchodzącą do środka publiczność. Ten dwuwarstwowy obraz pojawi się jednocześnie w galerii obok oryginału, widziany przez tafłę szkła z napisem "Dwunastoletni Jezus w synagodze obok". Aptekar interpretuje obraz Liebermanna, który przestaje być jedynie prezentacją biblijnego tematu, ale staje się polem inskrypcji dosłownie przemieszczającej wizualnie i werbalnie przywołanych "Żydów" i Chrystusa – z synagogi do kościoła St. Annen, z obrazu do architektury, z przeszłości w terażniejszość, której wyrazistym śladem będą pojawiające się w realnym czasie między płaszczyzną obrazu i płaszczyzną inskrypcji sylwetki widzów. Specyfika aranżacji Aptekara sprawia, że znajdują się oni nie tylko po bezpiecznej stronie zdystansowanych, zakotwiczonych na swoich pozycjach patrzących, ale zostają niejako pochwyceni w obraz, przeglądają się w nim i są jego elementem, zmuszeni do tego, by zapytać o swoje miejsce i tożsamość w owej czasoprzestrzennej

²⁶ Dziękuję bardzo Kenowi Aptekarowi za udostępnienie informacji o projekcie. Z uwagi na ograniczoną długość tekstu mój opis projektu skupia się na jego wybranych aspektach i pomija niektóre jego części.

wymianie, wędrując pamiętającym spojrzeniem od miejsca do miejsca, w czasie. Praca percepcji i pamięci ma tu zatem charakter społeczny, obraz bowiem staje się polem przełamywania narzuconych przez język i historię granic, archeologii współczesnego funkcjonowania sąsiadujących ze sobą mieszkańców tej części niemieckiego miasta.



6 Ken Aptekar, *Die Juden in der St. Annen Kirche*, 2014, studium komputerowe do obrazu przygotowywanego na wystawę *Nachbarn*, docelowo: olej na desce, płyta szklana z piaskowanym napisem, śruby (dzięki uprzejmości artysty)

[15] Takie różnicujące uwarstwienie pamięci w jej zbiorowo-indywidualnym splocie stanowi główny wątek intermedialnych projektów Izabelli Gustowskiej – przypadku odmiennego od poprzednich i ostatniego, który tu omówię. Elementem projektu *Sztuka trudnego wyboru* (2007) była ściana lightboxów z okrągłymi, monochromatycznie zielonymi fragmentami kadrów filmowych, tak jakby były to momenty skupienia soczewki oka pamięci, spreparowane za szkłem fragmenty zapamiętanego filmu. Gustowska pamięciowo internalizuje, przywłaszcza i w ten sposób transformuje obrazy pochodzące z kultury masowej. Paweł Leszkowicz w kontekście tej pracy pisał o wizualizacji "postnowoczesnej nieświadomości", związanej z nasyceniem pokładów nieświadomej pamięci masą percypowanych co dzień obrazów, zwłaszcza sugestywnych ruchomych obrazów kinowych. Prace te można postrzegać jako rezultat ich przepracowania, ich ponownej organizacji na wewnętrznym ekranie umysłu, w dialektycznym ruchu pomiędzy projekcją i introjekcją, świadomością i nieświadomością²⁷.

²⁷Tak opisuje ten proces Leszkowicz: "Dynamika postnowoczesnej nieświadomości zależy od dwóch procesów psychicznych i wizualnych, projekcji i introjekcji. Najpierw obrazy muszą być wyprodukowane i wysłane do naszej świadomości, dlatego we współczesnej kulturze wizualnej jesteśmy otoczeni ich ogromem. Następnie nasza świadomość dokonuje selekcji i przyjmuje te projektowane na nas strumienie światła, my jesteśmy ekranem projekcji. Owe wizerunki, które przenikną do wnętrza i staną się częścią nieświadomości i tkanką fantazji, trafiają tam dzięki procesom introjekcji, czyli uwewnętrznienia, gdzie fizjologia percepcji łączy się z jej psychologią. Można to porównać do przenikania cząstek obrazowych przez sito świadomej percepcji, a następnie ich nowy poziom nieświadomej organizacji, która będzie stanowiła materię dla kompozycji fantazmatycznych. *Sztuka trudnego wyboru* wprowadza widza w taką sferę psycho-wizualnej wymiany, przenikanie pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym, projekcją i introjekcją,

[16] Z kolei od kilku lat poznańska artystka pracuje nad kilkuczęściowym projektem pt. *Struny czasu* (2008–2012), stanowiącym – najogólniej to ujmując – świadectwo analizy procesu jej własnej recepcji malarstwa amerykańskiego artysty Edwarda Hoppera, która staje się coraz bardziej immersyjna i egzystencjalna, a w końcu do pewnego stopnia polityczna²⁸. Dwie początkowe części (*Przypadek Edwarda H.*, *Przypadek Izy G.*) mają postać hybrydalnych filmów wideo. W pierwszej z nich (il. 7) kamera niczym oko wędruje nie tyle po płaszczyźnie płótna, ile po jego reprodukcji, reaguje nań, zbliża się lub cofa, przez co artystka wskazuje na zapośredniczone, choć nie do końca zredukowane, oglądowe doświadczenie obrazów. Jednocześnie z offu słychać dźwięki – słowa lub muzykę, a obraz ulega stopniowej monochromatyzacji, po czym, na chwilę, radykalnemu zniekształceniu: jest to moment przesilenia i morfingowego przejścia w podskórnie sygnalizowany dźwiękiem i modulacją barw obraz filmowy skojarzony przez artystkę z obrazem malarskim. Deformacja, zaburzenie "czystego" obrazu to symptomy siłowania się obrazu naocznego z pamięciowym, aktualnego z wirtualnym, ich różnicującej symbiozy, której rezultatem jest ich zmienna widoczność. W ten sposób Gustowska dokonuje trafnej diagnozy współczesnego funkcjonowania malarstwa Hoppera w kulturze wizualnej poprzez figurację mechanizmów indywidualno-zbiorowej, kulturowej pamięci i mediacji. W kolejnej części, *Przypadku Izy G.*, idzie dosłownie – przekraczając taflę ekranu – o krok dalej, malarstwo Hoppera bowiem w dialogu z kinem stwarza hybrydalną przestrzeń fantazmatycznej projekcji, w której zanurza się sama artystka: staje się ona jednocześnie podmiotem i przedmiotem spojrzenia, połączonymi pępowiną fantazji naznaczonej śladami pamięciowymi²⁹.

nieświadomością i fantazją, świadomością i nieświadomością". Paweł Leszkowicz, "Medialne introspekcje", w: *Life Is a Story*, kat. wyst., red. Ewa Hornowska, Poznań 2007, 85.

²⁸ O dwóch pierwszych częściach *Strun czasu* piszę szerzej w mojej książce, *Hopper wirtualny*, 415-427, sięgając między innymi po koncepcję figury Jeana-François'a Lyotarda. Wersja tego podrozdziału ukazała się też jako: Filip Lipiński, "Struny czasu: figuracje »Hoppera wirtualnego«", w: Anna Borowiec i Magdalena Piłakowska, red., *Izabella Gustowska, 66 Persons Search for Iza G.*, (w języku polskim i angielskim), Poznań 2013, 211-245.

²⁹ Mechanizm ten trafnie opisuje Mikkel Borch-Jacobsen: "Fantazja [...] jest tu przede mną, na sposób *Vorstellung*: (przed)stawiam ją sobie. A nawet lepiej: (przed)stawiam sobie siebie przez »innego«, pewną identyfikacyjną figurę [...]. Lecz punkt, z którego kontempluję scenę – można by rzec – pępowina fantazji [...], nie znajduje się poza sceną. Ja jestem w fantazji". Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, Stanford 1988, 44–45.



7 Izabella Gustowska, *Struny czasu. Przypadek Edwarda H.*, 2008-2012, kadr z filmu (dzięki uprzejmości artystki)



8 Izabella Gustowska, *Przypadek Josephine H.*, 2014, kadr z filmu (dzięki uprzejmości artystki)



9 Izabella Gustowska, *Przypadek Josephine H.*, 2014, kadr z filmu (dzięki uprzejmości artystki)

[17] W kwietniu 2014 Gustowska ukończyła nawiązujący tematycznie do *Strun czasu*, lecz autonomiczny projekt pt. *Przypadek Josephine H.*, trwający czterdzieści siedem minut film, koncentrujący się na żonie Hoppera. (il. 8, il. 9). Jeśli poprzednie prace były formą współczesnej recepcji malarstwa amerykańskiego artysty, to ta stanowi – w istocie feministyczną i dlatego polityczną – próbę nie tyle przypomnienia pozostającej w cieniu męża sztuki Josephine, ile jej głosu w postaci tekstu zapisanego w dziennikach, dotyczącego pracy, życia prywatnego, rozterek. Ta forma pamięci w heterogenicznym obrazie filmowym, którego spoinę i miejsce akcji stanowi już zawsze naznaczony pamięcią obrazów Hoppera współczesny Nowy Jork, opiera się na cytowanym i

rozproszonym w mnogiej podmiotowości licznych bohaterek filmu tekście Josephine, przełamanych owym tekstem subtelnych wirtualnych, wymagających pracy pamięci widza, śladach obrazów jej męża, a w końcu autoinskrypcji w obraz filmowy samej Gustowskiej, zaznaczającej w ten sposób nieuchronność swojego udziału w owym pamiętaniu, swoje bycie po obu stronach ekranu. Poprzez manipulację obrazem, jego dynamikę, wielość perspektyw widzenia, narracyjnych podmiotów i chromatyczną zmienność Gustowska uruchamia pamięć o Josephine – już nie o historycznym podmiocie wypreparowanym w utopijnej wierze w możliwość prawdziwej re-konstrukcji przeszłości, ale na nowo konstruuje wizualno-dyskursywną przestrzeń funkcjonowania "tekstu" Josephine, przeszczepiając go we współczesny obraz, którego tkankę stanowi nierozzerwalny splot nieostrej, bo nasyconej fantazją pamięci, percepcji i cielesnego bycia w świecie, nawet jeśli ów świat coraz częściej przybiera formę kolejnego ekranu.

Medium a pamięć

[18] W konkluzji warto zapytać o medium, jakiego używają omówieni powyżej artyści w swojej twórczości lub w konkretnych, analizowanych dziełach. Zarysowane tutaj wirtualne pole ich prac sugeruje immanentną nieczystość tradycyjnie pojmowanego medium i konieczność zniesienia pytania o jego specyfikę. Każdą z nich cechuje ontologiczna i medialna złożoność generowana przez spojrzenie artysty / widza: Libera kwestionuje przezroczystość fotograficznych obrazów, inscenizując je i wirtualnie zaszczepiając na innych zdjęciach, traktuje je jako symptom kondycji pamięci i historii; Richter niejako "przemalowuje" fotografie, z uwzględnieniem działania pamięci; Aptekar traktuje cytowane przez siebie dzieła sztuki jako ekrany projekcji różnicującej wyjściowe dzieło obrazem i tekstem, ale i – w przypadku projektu w Lubece – pole potencjalnego spotkania odmiennych pamięci i tożsamości; Gustowska, sięgając po medium wideo, wizualizuje medialnie złożony splot widzenia, pamięci i fantazji, projekcji i narcystycznej autoprojekcji. Pytanie o medium figuracji pamięci w tych pracach nie musi być jednak zdyskontowane stwierdzeniem, że jest to sztuka epoki "postmedialnej kondycji". Rosalind Krauss w swojej ostatniej książce *Under Blue Cup* pisze, że coraz częstsze odrzucanie pytania o medium jest symptomem zapominania o nim w sztuce współczesnej i konieczności jego przededefiniowania. To już nie modernistyczne "materialne tworzywo" (*material support*) dzieła, ale "tworzywo techniczne" (*technical support*), zespół zasad działania, koncepcyjne i proceduralne "rusztowanie", którego uwzględnienie stanowi warunek zaniedbywanej przez krytyków bliskiej analizy substancji znaczącej dzieł³⁰. Wynajdowanie medium na nowo (*reinventing the medium*) przez niektórych, wskazanych

³⁰ Zob. Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass. 2012. Refleksja amerykańskiej badaczki wiąże się z osobistym doświadczeniem utraty w wyniku choroby i odzyskiwania jej własnego medium, jakim jest pamięć i język. Przywołaną tu kontrowersyjną, choć inspirującą książkę Krauss omawiam bardziej szczegółowo w szerokim kontekście jej pisarstwa w szkicu "Rosalind Krauss: przekraczanie modernizmu?", w: *Didaskalia* 111 (2012), 41-50, zwłaszcza 46-48. Wspomniane wcześniej pojęcie "postmedialnej kondycji" Krauss stosuje i krytykuje w różnych tekstach od około 2000 roku.

przez Krauss, współczesnych artystów oraz namysł nad jego specyfiką, nawet jeśli ma ona paradoksalny, dyferencyjny status, jest jej zdaniem formą pamięci umożliwiającą odpowiedź na pytanie: "kim jesteś?", czyli na określenie własnej pozycji (jeśli nie tożsamości) w stosunku do artystycznej tradycji. W omówionych powyżej przypadkach dochodzi do podwojenia stawki: mamy do czynienia z pamięcią, która dając o sobie wizualnie znać jako symptom pamiętającego spojrzenia, stanowi zarazem element medialnie złożonej specyfiki dzieł. Innymi słowy, medium nie tylko stanowi tutaj formę pamiętania, ale też pamięć jest składnikiem złożonego medium. Wobec tego jeśli pytanie o medium – jak to ujmuje Krauss – wiąże się z pamięcią o tym, "kim się jest", to można rzec, że w analizowanych dziełach pamięć i jej odmienne sposoby figuracji w wirtualnym polu (historii) sztuki stanowią refleksyjną formę samoświadomości, refleksji nad miejscem i sposobem bycia artysty, widza i oddziałującego na nich obrazu w świecie.