Modne obrazy tekstów – Wstęp

Pojęcie mody, które łączy rozważania książki, wyznaczają rejestry tekstu i obrazu, reprezentując dwa typy dopełniających się doświadczeń kulturowych. Moda otwiera pole interpretacji, a równocześnie jest przez oba terminy określana. Samo pojęcie „mody” w znaczeniu sztuki ubioru wydaje się samowystarczalne. Pozbawione dodatkowych określeń doprecyzowujących jego zakres znaczy właśnie tyle, co styl ubioru, o ile nie staje się „modą na coś”. Prace zgromadzone w obecnym tomie pozwalają przyjrzeć się wieloznaczności tego zjawiska, uwikłanego w inne, by nie powiedzieć – wszelkie, aspekty kultury, od ludzkiej cielesności przez sztukę wytwarzania obrazów po literaturę i społeczne aspekty przestrzeni publicznej jako widowiska. Te uniwersalne aspiracje znalazły odzwierciedlenie w teorii Rolanda Barthesa, który porównał modę do systemu języka, wyróżniając jej znakowe *signifiant* i *signifié*, a więc do medium zdolnego opisywać świat i kształtować kulturowe znaczenia¹. Moda, należąc do kultury masowej, stała się dogodnym i inspirującym pretekstem, by ujawnić podobieństwa między słowem i obrazem². Sama, jak dowodzą tego współczesne pokazy mody, chce być literacką i wyreżyserowaną teatralną opowieścią.

Moda działa w warunkach lektury i interpretacji czytelników/widzów. Z tych wstępnych założeń wynikają dalsze konsekwencje semantyki *Mody*, wskazując na jej modalność i wszechobecność (może być na każdą okazję i odpowiadać każdemu miejscu, por. S. B. Kaiser). Jedną z nich jest funkcja odbiorcy uczestniczącego w procesie tworzenia. Problem ten znalazł wyraz w artykułach poświęconych performatywnym aspektom mody i kształtowanym przez nie relacjom między podmiotowym wizerunkiem a przestrzenią publiczną (M. Bartosiak, M. L. Craig, U. Konarska i M. Pawlicka, T. Pabedinskas, N. Rezmer-Mrówczyńska). Kolejny aspekt to „popularność” mody jako czynnika organizującego warunki interpretacji zjawisk życia publicznego. Ten zakres pojęcia zbliża *Modę* do zagadnień opisywanych w ramach badań kulturowych i zwrotu ikonicznego. Moda jest w tym znaczeniu zjawiskiem znakowej świadomości kulturowej, posiadającym własną retorykę, której charakterystyczne działanie przejawia się w łączeniu wizualnych i słownych aspektów przekazu. Moda jako tekst i widowisko posiada własnego czytelnika-widza. Domaga się jednak także obecności aktora-bohatera. Morfologiczna gra sugerowana przez tytuł książki nasuwa pytania o wzajemne relacje między „modelem” i „modelką”. O ile pojęcie modelu wydaje się bardziej ogólne i powszechnie obowiązujące np. jako standard lektury oraz ideologicznej interpretacji

1 R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.

2 O relacjach między obrazowym medium mody a poziomem językowej syntagmy por. *ibidem*.

świata (por. X. Zhao i inni), o tyle „modelka” w tym zestawieniu przyjmuje formę elementu zmiennego, poddawanego deformacji i przemieszczeniom semantycznym w zależności od oczekiwań i tendencji kultury oraz... modeli mody (A. Ciejka, W. Witosław, D. Sak, A. Grudzińska).

Moda od początków XX wieku poszukuje inspiracji pośród różnych dziedzin kultury, w tym muzyki, malarstwa, literatury czy architektury, będąc komentarzem tradycji oraz aktualnych tendencji życia społecznego (I. Jastrzębska-Puzowska, N. Rezmer, M. Pawlicka i U. Konarska oraz inni). Modelce zaczyna się przypisywać bardziej odpowiedzialne artystyczne funkcje, traktując ją jako reprezentantkę określonej formuły kulturowej. Modelka staje się „modelem” kulturowym, który ma zostać przyporządkowany określonym okolicznościom performatywnym. A to sprawia, że odzyskana tożsamość i uwolnienie zawodu modelki z XIX-wiecznej ambiwalencji ponownie przyjmuje postać artystycznej i kulturowej instrumentalizacji (E. Tseëlon). Modelka dzisiaj to także symboliczne ujęcie cielesnych ekstensji związanych z eksperymentami posthumanizmu, których z jednej strony skrajnym, a z drugiej „tradycyjnym” pomysłem są próby zastąpienia jej obecności przy pomocy lalek czy robotów (K. Witas, M. Nawrocka).

Zamiana ról w erze widowiska, które odsuwa w przeszłość erę nośnika, o czym pisze Shoutong Zhu, jest niebezpieczna, ponieważ sami jako aktorzy zaczynamy uczestniczyć w produkcji obrazów, co już wcześniej podkreślała Susan Sontag, widząc w tym procesie konsumpcyjne funkcje rozwiniętych społeczeństw³. Jeśli tak, to dla kogo w takim razie te obrazy są przeznaczone? Tu po raz kolejny powraca wynalazek fotografii, a jej związek z kulturą mediów tłumaczy nadprodukcję obrazów (J. Dziewit). Dla Rolanda Barthesa było to medium, które nie pozwala oddzielić od siebie znaczonego od znaczącego, kładąc nacisk na chwilę oraz intensywność przeżycia⁴. W podobnym kierunku zmierzają też rozważania Anny M. Zarychty, która zwraca uwagę na zawieszenie różnicy między *image* a *picture* dla fotografii. To charakterystyka metafory, której działanie podkreśla w swoim artykule Susan B. Kaiser. W metaforycznych problemach związanych z wyodrębnieniem znaczącego widać podobieństwa do „fotoliteratury” François Soulages’a, dla którego trzecią drogą współczesnej fotografii jest interakcyjne połączenie obrazu i tekstu w jedną całość artystyczną⁵.

Posthumanizm jako „doskonalenie ludzkiego ciała” (M. Nawrocka). Z takiej definicji wyłania się obraz ciała, którym można sterować. Umocniona zostaje tym samym opozycja między podmiotowo rozumianą cielesnością *Leib* a wyodrębnianym i dostrzeganym pośród przedmiotów materialnych *Körper* – obrazowym *signifiant* ludzkiej tożsamości. Jak twierdzi Gerd Haeffner, obecność obu pojęć jest zawsze

3 Por. S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 161–191.

4 Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

5 Por. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012.

współzależna, a pojęcie *Leib* zawsze skryte w *Körper*⁶. Trudno z tego powodu mówić o absolutnym kartezjańskim dystansie do własnego materialnego ciała (*Körper*) jako sprawnie działającej maszyny. Przeszkodą na tej drodze jest chociażby samo doświadczenie cierpienia⁷. Zmianą, jaką niósłby ze sobą posthumanizm byłoby ujawnienie tej różnicy, skrytej w metaforycznej zależności przez tradycję humanizmu. Ciało tak rozumiane byłoby obecnie jedną ze zmiennych form tożsamości. Widać tu podobieństwo do wizerunku fotograficznego Claude Cahun, na który wskazuje Marianna Michałowska. Bezpośrednia ingerencja wobec ciała ma działać tak, jak zabiegi artystyczne fotografii czy szerzej, sztuki. Ciało zaczyna więc być w tej perspektywie postrzegane jako kolejny element zapośredniczenia, kształtując społecznie przyjętą współcześnie za sprawą mody strategię wymiany wizerunków.

Sytuacji tej wymiany i kreowania własnej(-ych) tożsamości, którą na przykładzie Cahun obserwuje Michałowska, odpowiada kulturowa tendencja opisana przez Sontag. W ślad za jej uwagami o produkcji obrazów pojawia się jednak obawa utraty zdolności świadomego rozpoznawania funkcji percepcyjnego doświadczenia i zaufania do naszych zmysłów. Powraca tym samym ponownie i niezauważenie sytuacja kartezjańskiego dualizmu poddana krytyce przez ponowoczesność. Oddalamy się od źródeł estetyki jako nauki o zmysłach, o potrzebie mentalnego wytwarzania obrazów: tworzenia sztuki, a jednocześnie odpowiedzialności za percepcyjną „maszynę” naszego ciała (M. Gołąb). Konflikt ten uświadamia także, jak wyodrębniony przez kulturę fikcyjny świat wytworów wyobraźni jest bliski naszemu fizykalnemu doświadczaniu świata przez ciało. Kulturowa nisza sztuki pozostawała dotąd niezagrożona, obie – sztuka i ciało współegzystowały oddzielone, udzielając sobie źródła inspiracji, czego przykładem pozostaje przestrzeń mody.

Wspomniane wyżej niebezpieczeństwa ujawniają się w procesie niszczenia sieci wyobraźniowych, obserwowanym z antropologicznej perspektywy przez Annę Gomółę. Problem nieograniczonego przyrostu wizerunków fotografii śledzi we wspomnianym już artykule Dziewit, dla którego punktem wyjścia oraz inspiracją, podobnie jak dla Julia Cortazara, stała się fotografia (opowiadanie *Babie lato* i adaptacja filmowa *Powiększenie* M. Antonioniego). Podobny problem pojęciowego wymieszania obrazu i oderwanych od niego pojęć o wyraźnej kulturowej tradycji obserwuje na przykładzie figury modelki także Natalia Schiller. W tym samym tonie utrzymany jest historyczny przegląd różnych aspektów tego pojęcia przedstawiony przez Efrat Tseëlon. W artykułach Tseëlon i Schiller widać stopniowy proces tworzenia odcieleśnionego konstruktu kultury, efektu socjologicznie uwarunkowanego porządkania, kultu piękna określonego już jednak coraz wyraźniej przez mechanizm

6 Por. G. Haefner, *Dwustronność ciała*, [w:] *idem, Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona OP, Kraków 2006, s. 110–115.

7 Por. *ibidem*.

urynkowania medialnych informacji i kształtowanych przez nie ikonicznych wzorów, grających na tęsknocie za odległym pojęciowym ideałem potwierdzonym w obrazie. Obserwowanym tu tendencjom odpowiada pogląd Hansa Beltinga na temat ikonoklastycznego oderwania pojęcia od przedmiotu, które dokonało się w renesansie⁸. Teraz jednak ta zmiana jest wygodnym narzędziem przemysłu obrazów, który niezaspokojone pragnienie źródłowego sensu wizerunku zamienia w nadprodukcję obrazów, pozbawionych możliwości ucieleśnienia. Ciało człowieka było dla tego pragnienia najbliższym antropologicznie sensotwórczym układem obrazów. Na tym podstawowym doświadczeniu opiera się proces wytwarzania pojęć w formie językowych katachrez.

Przyjmując uwagi Haefffnera, można prześledzić relacje między potrzebą sensorycznego zaangażowania a wyzwaniem współczesności, między cierpieniem a kulturą podstawą zmian obrazowych. Cierpienie w tej sytuacji to stan doznawany przez człowieka wobec modelu, a modelki wobec bycia modelem dla estetycznych uzurpacji społeczeństwa. Posthumanizm w jego technicznej perspektywie zaczął się już wcześniej, tzn. nie od hybrydalności podmiotu (android), ale od chwili sztucznego zamrożenia ideału estetycznego w roli modelki (por. artykuły zgromadzone w tomie). Tak rozumiana doskonałość ujawniałyby podobieństwa do linearnego sposobu myślenia, które Rudolf Arnheim przeciwstawia myśleniu wzrokowemu⁹. Jego zdaniem linearność ma wtórny charakter wobec myślenia wzrokowego. Linearność jest cechą języka, który utwierdza w kulturze wybrany model organizacji obrazowej. Powstająca w ten sposób struktura pojęciowa ma zawsze charakter redukcyjny. Oparte na niej schematy myślenia są uboższe i kreacyjnie „jałowe” wobec myślenia wzrokowego, które daje możliwość tworzenia bogatszych struktur stereoskopowych¹⁰. Dokonując tego rozróżnienia, Arnheim wskazuje tym samym na uprzednią wobec myślenia językowego (linearnego) funkcję myślenia wzrokowego oraz jego wartość jako pierwotnego pola kombinacji semantycznych. Teoria ta pozwala rozumieć obrazy jako wytwory podstawowych zdolności sensorycznych człowieka, których ślad pozostaje jednak w selektywnych strukturach języka, uprzywilejowanych przez kulturę. Podobne znaczenie mają też uwagi Zarychty poświęcone neurosemiotycznej interpretacji obrazów. W obrazach języka ujawniają się zatem ślady pierwotnych operacji kreacyjnych w postaci wybranych struktur doświadczenia utrwalonego przez kulturę. Wizerunek modelki nie byłby w tej sytuacji niczym innym jak jednym z utwierdzonych w kulturze modeli myślenia językowego, w którym uprzywilejowany został pewien typ linearnej struktury. Powstała ona w drodze selekcji elementów uprzedniego i szerszego pola kreacyjnego opartego na doświadczeniu wzrokowym.

8 Por. H. Belting, *Obraz i kult, Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

9 Por. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

10 Por. *ibidem*, s. 267–273.

Właściwy kierunek posthumanizmu wiązałby się zatem nie tyle z hybrydalnością czy mechanicznym udoskonaleniem ciała, co z otwarciem na nowe struktury obrazowe, nie opisane w modelu zakodowanym przez artystyczną tradycję renesansu. W tym rozumieniu posługujemy się jedynie grupą kategorii estetycznych ukształtowanych w pewnej epoce, utrwalonych następnie w linearnych strukturach języka, które wymownie zużyły się w konfrontacji z naszym współczesnym doświadczeniem sensorycznym. Dodatkowym uzupełnieniem opisu Arnheima są przytoczone uwagi Beltinga o wpływie ikonoklastycznych tendencji, które pojawiły się w renesansie wraz z ruchami reformacji¹¹. Renesans to także czas kształtowania nowych modeli języka, opartych na odmianach narodowych i różnych rejestrach lokalnych wobec panującego ośrodka kultury – wyzwolenie odmian dyskursywnych ostatecznie okazało się po wiekach utrwaleniem jednego modelu odziedziczonych po tym okresie, związanego z wpływem „tego” humanizmu. Przykład ten pokazuje, jaki wpływ mogą mieć estetyczne tendencje, uznane za neutralną dziedzinę sztuki, na sposoby „nieestetycznego” myślenia o świecie. Co za tym idzie, jak myślenie wzrokowe potwierdza swoje uprzednie działanie nie tylko wobec sztuki, ale także organizuje linearne struktury myślenia językowego. Jego przykładem mogą być przemiany literatury wpisane w antropologiczny układ zależności między pierwotną oralnością Waltera Onga i wtórną oralnością Erica A. Havelocka. Obecnie jednak należałoby uzupełnić model tych przemian, wskazując dodatkowo na ich źródła w postaci „pierwotnej wizualności”¹². Jej następstwem są formuły oralne, wskazując na moment, w którym to, co żywiołowo obrazowe łączy się z linearnością języka (opowieści) i poświadczane zostaje w metaforach, społecznej potrzebie unaoczniającej obecności retorów wraz ze szczególnym przykładem w postaci ekfraz Filostrata.

Strój tworzy relacje między tożsamością a przestrzenią obrazową, tzn. obrazy ustanawiają przestrzeń, wydobywają różne dziedziny kultury jako konteksty aktywizowane przez podmiot i są z nim powiązane, pełniąc funkcję komentarza wobec tożsamości podmiotu. W tekście Joanny Ślósarskiej te powiązania są tym bardziej wymowne, bo odsyłają do trzech przestrzeni: wirtualnej rzeczywistości obrazów oraz rzeczywistości, o której integralność walczy bohaterka, a także trzeciej, symbolicznej sfery, która ujawnia się za sprawą kulturowych aluzji związanych z jej postacią. Podejmowane przez bohaterkę Hala Duncana próby uwolnienia świata od mistyfikacji oparte zostały na antropologicznej kompozycji cech mitycznych. Jej porządkujące działania wobec obrazów wpisane zostały przez autora w układ narracyjnej kompozycji jako podstawa interpretacyjna tekstu. Kto wie, czy podobnie

11 Por. Belting, *Obraz i kult...*, op.cit.

12 Na temat teorii W. Onga i E. A. Havelocka por.: W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekład i wstęp J. Japola, Lublin 1992; E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przekład i wstęp P. Majewski, Warszawa 2006.

zgromadzone w obecnym tomie rozważania o różnorodnym zestawie odwołań kulturowych nie mogłyby stać się punktem wyjścia do opisu ujawnianych współcześnie w grze mody, przestrzeni i tożsamości, „modnych” i kulturowo produktywnych światów, powiązanych ukrytą siecią podobieństw opartych na wspólnej logice obrazów (?). Powraca pomysł Northropa Frye’a, by fikcjonalne opowieści poddać typologii poprzez ocenę związanych z nimi obrazowo-narracyjnych rekwizytów; od faktów najprostszych, jakimi są modne i płynne zjawiska symbolicznych strategii antropologii codzienności Michela de Certeau, a kończąc na posthumanistycznych, cyfrowych ekstensjach. W obecnej chwili mamy jednak do czynienia z projektem rozciągniętym także na to, co chcielibyśmy nazwać realnym¹³. Zadanie to o tyle niebezpieczne, że stajemy w sytuacji Anny Freedom Messenger czy Actona, Currera i Ellisa Bellów, podejmując heroiczną pracę o przywrócenie pierwotnej jedności obrazu i znaczenia w deiktycznym geście pewności, że wskazane przez nas „To” jest fundamentem uznanym przez podmiot za podstawę jego egzystencji. Zadanie o tyle trudne, że nasze obecne doświadczenie wiąże się z wchłonięciem do tej postulowanej typologii także granicy między obrazem a rzeczywistością. Pojawia się wobec tego pytanie, w jakiej formie zachowaliśmy doświadczenie poprzedniej, przyrodniczej tradycji XIX wieku (?). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w tej sytuacji ustanowiony *parergon* ramy obrazu zawłaszcza także sytuację obserwatora, usuwając granicę między *phantasma* a rzeczywistością, ponieważ należymy, jak twierdzi Shoutong Zhu, do kultury „widowiska widzów”.

Zaprezenotwane w tomie prace nie dają gotowych odpowiedzi, zderzają jednak pojęciowe tradycje i ich obrazy, próbując na jednym biegunie przedstawić trwałość sieci wyobrażeń i związane z nimi antropologiczne źródła kultury, a na drugim posthumanistyczne zagubienie między źródłową funkcją ciała, które samo miało przywracać pewność i godność wyobrażenia, a „pracą obrazów” uruchomioną w ponowoczesności. Doświadczenie współczesności dostarcza uzasadnionych podstaw dla tej aluzji, przywołującej *Pracę snu* Zygmunta Freuda, którego dzieło było obok „prac” Ferdynanda de Saussure’a jedną z głównych inspiracji formujących w XX wieku proces odkrywania własnej tożsamości nowoczesnej humanistyki. Po jednej stronie mamy więc obrazowe *Tu* a po drugiej tekstowe *Shu* (por. Y. Liu) europejskiej świadomości XX i początku XXI wieku, które połączone w jedno pojęcie *Tushu* stają się księgą.

Mariusz Gołąb

13 Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.