

Bartosz Zając

Uniwersytet Łódzki

Oko / Maszyna – nauka o obrazach **Haruna Farockiego**

W twórczości Haruna Farockiego, niemieckiego reżysera, autora wideo-instalacji i teoretyka mediów, obraz zajmował od początku miejsce centralne. Autor *Ognia nie do ugaszenia* zrealizował swoje pierwsze filmy pod wyraźnym wpływem francuskich sytuacionistów, poddających radykalnej krytyce mechanizmy współczesnej formacji kapitalistycznej. W tym nowoczesnym społeczeństwie spektaklu media (kino, telewizja, reklama) zafałszowują obraz rzeczywistości, a wraz z nim – naszych potrzeb i pragnień, rodząc wyobcowane podmioty społeczne podporządkowane naczelnemu prawu konsumpcji. Co istotne, sytuacioniści przeprowadzali swoją krytykę niejako od wewnątrz. Ich krecia robota polegała na przechwytywaniu (*détournement*) obrazów generowanych przez spektakl i grze z jego znaczeniami. Zamiast produkować kolejne obrazy, dokonywali korekty na tych już istniejących, ujawniając ich ideologiczny charakter lub lokując subwersywne znaczenia w banalnych medialnych reprezentacjach. Dzięki takiemu podważeniu spektakularnej władzy teoretycy w rodzaju Deborda czy Vieneta pragnęli uczyć widzów (konsumentów) zajmowania krytycznej perspektywy, poddawania refleksji tych obszarów rzeczywistości kapitalistycznej, w których królować miała bezrefleksyjna konsumpcja.

Subwersywne działania filmowe sytuacionistów nie sprowadzały się do całkowitej negacji współczesnej kultury audiowizualnej, ale stanowiły próbę stworzenia alternatywnej formy komunikacji, swoistego odkupienia kina jako sfery publicznej, w której jest miejsce na ścierające się poglądy, na wymianę myśli. Kino sytuacionistyczne było kinem teoretycznym *par excellence*, porzucającym konwencjonalną realistyczną reprezentację na rzecz samozwrotnego namysłu nad kulturą reprodukowanych technicznie obrazów.

Do tak naszkicowanej idei meta-kina odwołał się w swoich autorskich filmach Harun Farocki. Podobnie jak Debord i Vienne opowiedział się za kinem krytycznym, wykorzystującym montaż filmowy jako narzędzie analizy pozwalające na konstruowanie dyskursu wokół przechwyconych obrazów. Farocki wykraczał jednak poza sytuacionistyczną perspektywę krytyki społeczeństwa spektaklu, zajmując też w swoich filmach pozycję historyka wykorzystującego bardzo zróżnicowany materiał audiowizualny – kino klasyczne,

filmy szkoleniowe, symulacje komputerowe, nagrania z kamer przemysłowych w celu lepszego zrozumienia źródeł i mechanizmów interesujących go zjawisk medialnych. Wpisuje się w ten sposób w rozwijający się od lat osiemdziesiątych nurt archeologii mediów, reprezentowanej przez takich badaczy niemieckich jak Friedrich Kittler czy Siegfried Zielinski. Perspektywa ta zakłada konieczność wyjścia poza orientację na współczesności i zakwestionowanie cezurę między starymi i nowymi mediami. Porzucone, martwe media, urwane ścieżki rozwoju technologicznego, ignorowane przez większość badaczy New media studies, zostają przez archeologów wybudzone ze snu, co pozwala wpisać je na nowo w historię mediów. Nie są to jednak narracje teleologiczne. Przeszłość nie jest tu tylko krokiem na drodze ku teraźniejszości. Ma do opowiedzenia własną historię, której znaczenia nie wyczerpują się w ewolucyjnej narracji prowadzącej do mediów cyfrowych.

Perspektywa archeologiczna w badaniu mediów jest też z gruntu intermedialna. Przekreśla granice nie tylko między tradycyjnym kinem a nowymi technologiami audiowizualnymi, lecz także całym szeregiem fenomenów i zjawisk kulturowych, które mogą nam pozwolić lepiej zrozumieć przeszłość i teraźniejszość mediów. We wstępie do pracy zbiorowej poświęconej archeologii mediów Erkki Huhtamo i Jussi Parikka zaznaczają, że istotny wpływ na jej rozwój¹ miało m.in. dziedzictwo Waltera Benjamina, Siegfrieda Giediona, Aby'ego Warburga czy Marshalla McLuhana, jak również dyskursy, takie jak materializm kulturowy, studia postkolonialne, teoria *gender*, antropologia wizualna, antropologia mediów i filozofia neonomadyzmu². W kontekście uprawianej językiem kina teorii i historii mediów Haruna Farockiego szczególnie interesujące jest przywołanie nazwisk Benjamina i Warburga. Obaj badacze, zresztą równolegle, choć w odmiennym, idiosynkratycznym stylu, uprawiali refleksywną historię mediów i obrazu. Wykorzystywali nieliniarne narracje, pełne nieoczekiwanych porównań przywoływanych na myśl raczej montaż filmowy, niż klarownie prowadzony dyskurs akademicki. Walter Benjamin badał kulturę popularną początku XX wieku posługując się eseistyczną formą literacką (*Denkbilder*), hybrydą na granicy filozofii i sztuki, będącą zarazem próbą przekroczenia możliwości wyrażeniowych języka, formą, w której istotną rolę odgrywały metafory wizualne, fotograficzna fiksacja na detalu i montaż jako zasada organizacji dyskursu³. Istotny wkład do nowoczesnej nauki o obrazie miał też *Atlas Mnemosyne*

¹ W wielu opracowaniach poświęconych archeologii mediów podkreśla się, że nie jest to dyscyplina akademicka. Huhtamo i Parikka wskazują na brak instytucji, pism, konferencji poświęconych temu obszarowi badań, jak również na brak porozumienia między badaczami co do zasad czy choćby terminologii. Ta otwartość, anarchizm jest jednocześnie największą zaletą archeologii mediów, która przeciwstawia się skostnieniu, ograniczeniom wynikającym z bycia „metodą”, starając się dynamicznie dostosowywać własne taktyki do opisywanego przedmiotu.

² Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Introduction: An Archeology of Media Archeology*, [w:] *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. E. Huhtamo, J. Parikka, Berkeley–Los Angeles 2011, s. 2.

³ Na temat literackiej formy *Denkbilder* zob. Gerhard Richter, *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford–California 2007.

Warburga, stanowiący rodzaj niedyskursywnego opisu, czy raczej zapisu osobistego doświadczenia fenomenów wizualnych, pochodzących z różnych rejestrów kultury, zarówno tej niskiej, jak i wysokiej. Horst Bredekamp rozwój tej niekonwencjonalnej historii sztuki sięgającej po tak zróżnicowane materiały jak reklama, fotografia prasowa, film czy ikonografia polityczna datuje na lata 1900–1933. Obok nazwisk Benjamin i Warburga Bredekamp wspomina eksperymenty z widzeniem porównawczym Heinricha Wölfflina wykorzystującego podczas wykładów równolegle dwa przeźrocza, rodzaj montażu przestrzennego wprowadzającego nowy sposób opisu w polu historii sztuki. W tym samym kontekście Bredekamp wspomina także pisma Panofsky'ego, który dostrzegał nieoczekiwane analogie, np. między metodą pracy Dürera a montażem filmowym, Gretą Garbo a Disneyem, a w rękopiśmie Leonarda Codex Huygens widział prefigurację kinematografu⁴.

Doświadczenia tych wczesnych historyków obrazu i mediów w równym stopniu można odnieść do współczesnej archeologii mediów uprawianej w tradycyjnej literackiej formie. Są one też bliskie eksploracjom Farockiego, który wykorzystuje w swojej refleksji zarówno medium filmowe, jak i wielokanałowe instalacje wideo. Istotą pracy niemieckiego autora jest montaż, myślenie porównawcze, zestawianie ze sobą obrazów pochodzących z różnych rejestrów, uwikłanych w różne dyskursy – sztuki, reklamy, rozrywki, inwigilacji, przemysłu zbrojeniowego – i odnajdywanie między nimi nieoczekiwanych i niedostrzeganych wcześniej powiązań.

Od roku 1995, a więc od realizacji *Interface (Schnittstelle / Section)* Farocki stopniowo odchodzi od tradycyjnych realizacji filmowych ku wielokanałowym instalacjom wideo. Co prawda większość z nich jest później przenoszona także na format wideo-esejów, łączących w ramach pojedynczego kadru to, co pierwotnie prezentowane było w formie przestrzennej, ale pełnią one raczej rolę wtórnej platformy służącej dystrybucji tekstu realizowanego z myślą o dyspozytywie muzealno-galeryjnym. W wywiadach i artykułach Farocki podkreśla często rozczarowanie kinem i telewizją jako przestrzeniami dialogu z widzami. Od lat osiemdziesiątych struktura widowni kinowej zaczęła się wyraźnie zmieniać. Jeśli w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można było mówić o dialogu z publicznością przygotowaną na odbiór kina politycznego, to lata osiemdziesiąte wskazują na postępujący kryzys kina jako instytucji, w której dyskurs krytyczny odnajduje podatny grunt. Stanowiąca alternatywny kanał dystrybucyjny telewizja, z którą Farocki związał się silnie w latach osiemdziesiątych, także przyniosła autorowi szereg rozczarowań.

Pod koniec lat 80. – wspomina Farocki – alternatywny system dystrybucji filmów w Niemczech załamał się. Niezależne kina studenckie i kluby zaczęły pokazywać tylko filmy komercyjne, tzw. filmy arthouse'owe. Te same zmiany zaszły wkrótce w publicznej telewizji, która

⁴ Horst Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art. History as Bildwissenschaft*, "Critical Inquiry", Spring 2003, Vol. 29, No. 3, s. 425. Zob. też polski przekład artykułu Bredekampa, *Media obrazowe*, przeł. Mariusz Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl i in., Poznań 2009, s. 943–959.

zrezygnowała z emisji tego rodzaju filmów, jakie ja robiłem jeszcze przez kolejne dziesięć lat. Drugi powód [mojego „wyjścia” z kina] jest taki, że ludzie odwiedzający muzea i galerie mają mniej zawężony pogląd na temat tego jak obrazy i dźwięki powinny być stosowane. Są bardziej gotowi do tego, by oceniać poszczególne dzieło w jego własnych kategoriach. Z drugiej strony, to właśnie ten względny brak uprzedzeń utrudnia ocenę ich lektury⁵.

Rola kina w twórczości Farockiego jest więc paradoksalna – z jednej strony stanowi ono gorset krępujący autora, widzącego w tradycyjnych obrazach filmowych element szerszego pola produkcji audiowizualnej, lokującego kino pośród działań nie utożsamianych powszechnie ani ze sztuką, ani nawet z rozrywką. Z drugiej strony kino stanowi dla niego swoiste źródło, jako repozytorium technik narracyjnych, jako archiwum analizowanych motywów wizualnych, wreszcie też z uwagi na jego doświadczenia jako twórcy kina politycznego – z właściwymi mu strategiami subwersywnymi i towarzyszącymi im dyskursami.

Podobnie jak archeologia mediów, perspektywa proponowana w pracach Farockiego jest też wyraźnie intermedialna – artysta wykorzystuje filtr jednego medium, aby za jego pośrednictwem, sięgając po właściwe mu narzędzia analityczne, przyjrzeć się medium drugiemu. Jest to praktyka, którą w przeszłości stosowano wielokrotnie – gdy kino służyło jako narzędzie pozwalające na analizę malarstwa (dokumentalne i awangardowe filmy o sztuce) czy fotografii (filmy kompilacyjne, found footage’owe), lub gdy medium wideo konfrontowano z obrazami filmowymi stawiając pytania o naturę obrazów zapośredniczonych przez te technologie (aparaty), o ich wzajemne relacje (w pracach Warhola, Godarda czy Wendersa). Nie jest więc tak, że w swoich nowomediálních pracach Farocki opuszcza kino i wchodzi w całkowicie nową przestrzeń. Raczej ustawia naprzeciw siebie różne maszyny widzenia, różne obrazy, konfrontuje ich historie wsłuchując się w ich dialog.

W trzyczęściowej instalacji wideo *Oko / Maszyna* (*Auge / Machine*, 2000–2003) Farocki przeprowadził kompleksową analizę nowoczesnych maszyn widzenia i generowanych przez nie obrazów. Później ten sam materiał został przez niego wykorzystany w wideo-eseju *Rozpoznanie i nakierowanie*⁶ (*Erkennen und Verfolgen*, 2003). Sam autor wypowiadał się o tym filmie nazywając go dokumentacją, przeniesieniem dwukanałowej instalacji na pojedynczy ekran⁷. Prace te różnią się jednak znacznie. Pomijając odmiennosć dyspozytywów – galleryjno-muzealnego i kinowego – poważne zmiany widać już w sposobie prowadzenia narracji, w strukturze obu tekstów i w tym jak pozycjonują one odbiorcę. Widać to zwłaszcza w pierwszej części instalacji *Oko / Maszyna*⁸.

⁵ Harun Farocki, *Cross Influence / Soft Montage*, [w:] *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehmann, Kodwo Eshun, London 2009, s. 73.

⁶ W angielskiej wersji językowej ten wideo-esej dystrybuowany był jako *War at a Distance*.

⁷ H. Farocki, *Cross Influence*..., s. 70.

⁸ Dziękuję Antje Ehman z Harun Farocki Filmproduktion za zgodę na wykorzystanie zamieszczonych w artykule kadrów z instalacji *Oko / Maszyna* (fot. 1–7). Zestawiane dalej obrazy nie odzwierciedlają porządku, w jakim zostały przedstawione w instalacji Farockiego.

Jedną z podstawowych różnic jest zastąpienie konstytutywnego dla wszelkich form filmowych (linearnych) montażu sekwencyjnego montażem miękkim (*soft montage*) – uprzestrzennionym. Farocki jest jednym z przedstawicieli kina krytycznego, które odpowiadało za renesans sowieckiej szkoły montażu w kinie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W kinie politycznym kolektywu Dziga Wiertow, w pracach Chrisa Markera czy Aleksandra Kluge, w „Trzecim kinie” Solanasa i Getino wykorzystywane były techniki organizowania materiału audiowizualnego, dzięki którym na ekranie udawało się skonstruować eseistyczny z ducha dyskurs. W odróżnieniu od doświadczeń sowieckiej awangardy lat dwudziestych, publiczność kina politycznego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była już lepiej przygotowana na taką formę filmową. Nie bez znaczenia było tu zjawisko kinofilii, dzięki któremu podwyższona została świadomość formy filmowej jako nośnika ideologii, a nie wyłącznie wartości estetycznych, czy zwyczajnie naczynia dla fabularnej treści. Kontr-kino posługujące się narzędziami wypracowanymi przez sowiecką szkołę montażu miało charakter dydaktyczny. Jakkolwiek filmy te różniły się znacznie od klasycznych dokumentów oświatowych czy propagandowych, ich celem było prowadzenie widza przez meandry autorskiego dyskursu. Różnica polegała na przyjęciu bardziej dialogicznej postawy, angażującej widza. Ta swoista majeutyka miała na celu przekształcenie pasywnego widza (przedmiotu ideologicznej interpelacji) w podmiot krytyczny. Podążając za eliptycznym montażem odbiorca miał angażować się we współtworzenie filmowego dyskursu. Autor był tu więc rozproszony, zdiagnozowany, nadal zajmował jednak ważną rolę architekta odpowiadającego za retoryczną strukturę tekstu.

W przypadku wieloe ekranowych instalacji wideo sytuacja odbiorcza i pozycja autora ulegają dość istotnym zmianom. Oczywiście nadal mamy do czynienia z brakiem zwrotności – autor pozostaje architektem sytuacji komunikacyjnej, a odbiorca może tylko pracować na gotowych już obrazach. W przypadku instalacji inaczej przebiega jednak proces odbioru dzieła, w którym podstawową strategią organizacyjną nie jest już klasycznie pojęty montaż intelektualny. Montaż uprzestrzenniony, rozbity na dwa obrazy znajdujące się od siebie w dystansie przestrzennym, a nie czasowym (sekwencyjnym), uruchamia inną lekturę i pozwala na czytanie obrazów nie tylko w ich zależności od obrazów je poprzedzających i tych, które po nich następują, ale także wziętych z osobna. Nie oznacza to oczywiście, że montaż intelektualny całkowicie znika, i że widz ma pełną dowolność w czytaniu zgromadzonych przez autora materiałów audiowizualnych. Wokół obrazu pozostaje jednak zdecydowanie więcej „przestrzeni”, pozwalającej na doświadczenie obrazu w całej jego złożoności, a nie tylko jako przedmiotu krytycznej autorskiej refleksji, do której współtworzenia jesteśmy zachęceni. Perspektywa krytyczna nie musi tu zanikać, ale autor nie narzuca już tak silnie znaczeń korzystając z rygorystycznych technik montażowych czy narracyjnych właściwych kontr-kinu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

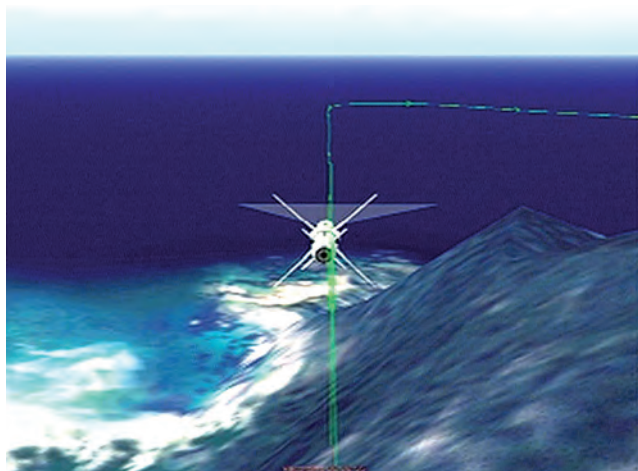
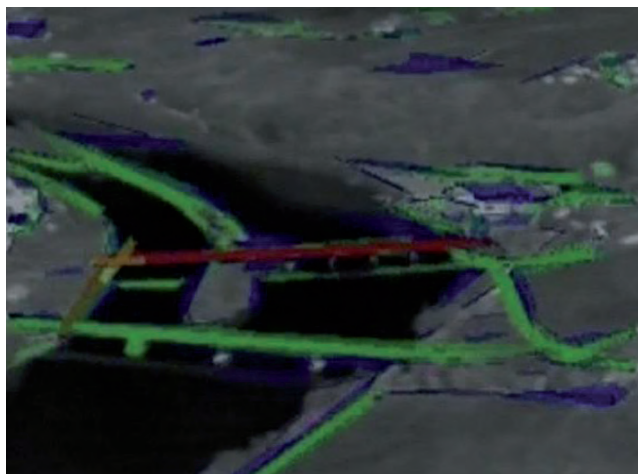


Fot. 1. *Oko / Maszyna I-III* (ZKM, Karlsruhe)

W swoich instalacjach posługujących się miękkim montażem Farocki wydaje się zbliżać do propozycji Warburgiańskiej „bezimiennej nauki”, która zastępowała akademicki dyskurs historii sztuki konstelacjami *Atlasu Mnemosyne*. „*Atlas Mnemosyne* – jak pisze Andrzej Leśniak – umożliwia tworzenie relacji międzyobrazowych w o wiele bardziej swobodny sposób, niż byłoby to możliwe dzięki wykorzystaniu pojedynczych obrazów ułożonych w sekwencję podporządkowaną równoległej narracji. Tym samym Atlas wprowadza w życie wymóg nieskończonego interpretowania obrazów, nakładania ich na siebie i łączenia w konstelacje, niezależnie od porządku narracji, inaczej niż w przypadku sekwencji obrazów, która podporządkowana jest chronologii, układowi tematycznemu, stylistycznemu, bądź po prostu linii argumentacyjnej”⁹. Nieco dalej Leśniak dodaje: „Interpretacja [*Atlasu Mnemosyne*] opierająca się na założeniu o niemożliwości dotarcia do jakiegokolwiek założonego, projektowanego kresu, ma w tej wizji zastąpić poszukiwanie ustalonego raz na zawsze znaczenia obrazu, sensu istniejącego poza nim, możliwego do odkrycia czy odszyfrowania”¹⁰. Projekt ten nabiera szczególnego znaczenia w kontekście pracy *Oko / Maszyna* Farockiego, w której pojawiają się obrazy obojętne na naszą lekturę, obrazy, które zdają się posiadać jedną ściśle określoną funkcję, zamykając tym samym drzwi dalszej lekturze.

⁹ Andrzej Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy „Atlasu Mnemosyne” Aby’ego Warburga*, „Konteksty” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 157.

¹⁰ *Ibidem*, s. 158–159.

Fot. 2. *Oko / Maszyna II*Fot. 3. *Oko / Maszyna I*

W serii *Oko / Maszyna* Farocki wykorzystuje materiały found footage'owe i zdjęcia autorskie zarejestrowane w placówkach przemysłowych i militarnych na terenie Niemiec i Stanów Zjednoczonych. Zbieranie dokumentacji wizualnej miało miejsce przed wydarzeniami z 11 września 2001, a więc wówczas, gdy nie funkcjonowały jeszcze tak silne restrykcje dotyczące bezpieczeństwa jak w okresie późniejszym. Oprócz Farockiego za poszukiwania dokumentacji wizualnej odpowiedzialny był Mathias Rajmann, jeden z etatowych „researcherów” Farockiego, w metrykach wideo-esejów i instalacji wspominany często jako współautor¹¹. W pierwszej części tryptyku *Oko / Maszyna* pojawiają się m.in. fragmenty filmów instruktażowych przeznaczonych dla techników,

¹¹ Na temat wizualnego archiwum jako organizacyjnego wzorca w twórczości Farockiego zob. Wolfgang Ernst, Harun Farocki, *Towards an Archive of Visual Concepts*, [w:] Harun Farocki, *Working on a Sight Line*, ed. Thomas Elsaesser, Amsterdam 2004, s. 261–286.

materiały reklamujące sprzęt wojskowy, obrazy zarejestrowane przez kamery przemysłowe instalowane w przestrzeni miejskiej i różnego typu placówkach publicznych, grafiki, diagramy i symulacje komputerowe wykorzystywane m.in. w architekturze, ale i w przemyśle zbrojeniowym, wreszcie zdjęcia z kamer kontrolujących produkcję, zdjęcia satelitarne i zapisy z kamer umieszczonych na pociskach. To właśnie fenomen tych nowych obrazów, wykorzystywanych od niedawna w działaniach wojennych otwiera wideo-instalację Farockiego.

Obrazy operacyjne¹², jak określa je Farocki, pojawiły się w mediach wraz z wybuchem I wojny w Zatoce Perskiej w 1991. Farocki stara się je przedstawić, opisać, porównać z obrazami tradycyjnymi, prześledzić ich genealogię, sposoby ich wykorzystywania, zrekonstruować relacje w jakie te obrazy się wikłają. Wykorzystane tu zdjęcia z I wojny w Zatoce Perskiej zostały zarejestrowane z powietrza, z „samobójczych kamer” umieszczonych na nowoczesnych pociskach balistycznych. W zetknięciu z tymi obrazami uderza nowy rodzaj oferowanej przez nie reprezentacji rzeczywistości, która poddana zostaje procesowi radykalnej abstrakcji, uproszczeniu. Ruchomy cel i jego zniszczenie, które są tu przedstawione, dokonują się w sferze symbolicznej, w sferze znaków rozpoznawanych przez umieszczone na pociskach kamery. Właściwie trudno tutaj mówić o realistycznej reprezentacji *sensu stricto*, o obrazie indeksalnym. Jakkolwiek to, co widzimy pozostaje w ścisłym związku z rzeczywistością, to sama rzeczywistość przełożona jest już na system znaków podporządkowanych pracy nowoczesnych maszyn widzenia. Farocki sięga tu również po zdjęcia satelitarne, zdjęcia zarejestrowane z dronów, ale też z kamer nadzorujących pracę robotów na nowoczesnych liniach produkcyjnych. Obrazom tym towarzyszą krótkie komentarze wyświetlane naprzemiennie z jednego z dwóch rzutników. W wersji jednokanałowej – w wideo-eseju *Rozpoznanie i nakierowanie* – Farocki zastąpił napisy narracją ponadkadrową, która w połączeniu z sekwencyjnym montażem buduje silniejsze wrażenie narracyjnej i dyskursywnej ciągłości. W instalacji tymczasem oszczędnie komentowane obrazy przedstawiane są w swojej obcości, która zmusza przez to do podjęcia przez widza bardziej zaangażowanej lektury.

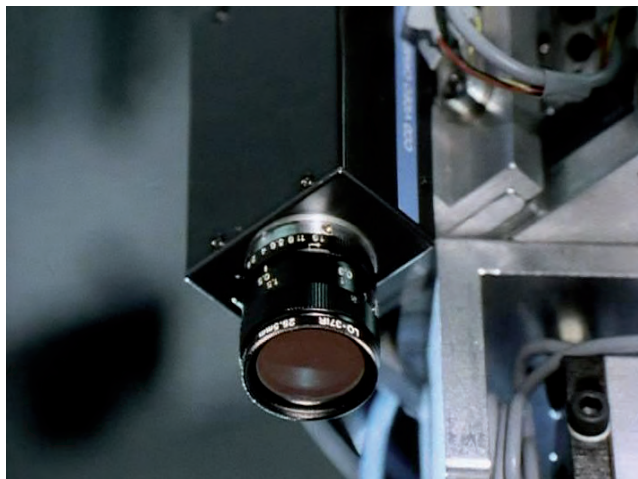
Z obcością tych obrazów, z ich obojętnością na nasze spojrzenie współgra redukcja narracji do krótkich komentarzy i okazjonalnych wypowiedzi operatorów i architektów maszyn generujących obrazy operacyjne. Sposób segmentacji wykorzystanych materiałów przypomina raczej logikę bazodanową niż klasyczną narrację ułatwiającą nam zrozumienie.

W jednym z komentarzy umieszczonych w postaci napisu Farocki konstatuje, że obrazy operacyjne są raczej informacją aniżeli obrazem. Gdzie indziej dodaje, że jeśli te obrazy są piękne, nie jest to zamierzone. Obrazy operacyjne są czysto funkcjonalne, performatywne – są częścią realizacji określonego zadania

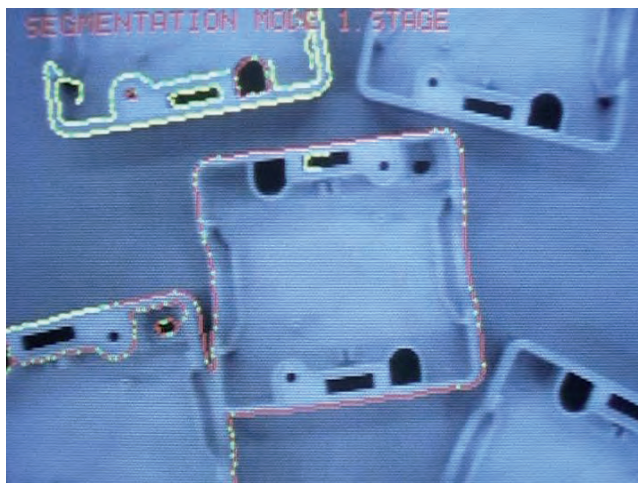
¹² Pojęcie obrazów operacyjnych Farockiego nawiązuje do koncepcji obrazów technicznych Flussera opisanych w esejach *Ku filozofii fotografii* i *Ku uniwersum obrazów technicznych*. Na temat miejsca koncepcji Flussera w twórczości Farockiego piszę szerzej w artykule *Wszystko pod kontrolą? (Post)panoptyczne dystopie Haruna Farockiego*, „Panoptikum” 2010, nr 9.

(np. procesu produkcji) – nie są reprezentacją służącą (naszej) refleksji, moralnemu oddziaływaniu, ale właśnie czystą informacją poddawaną dalej analizie.

Fot. 4. *Oko / Maszyna II*

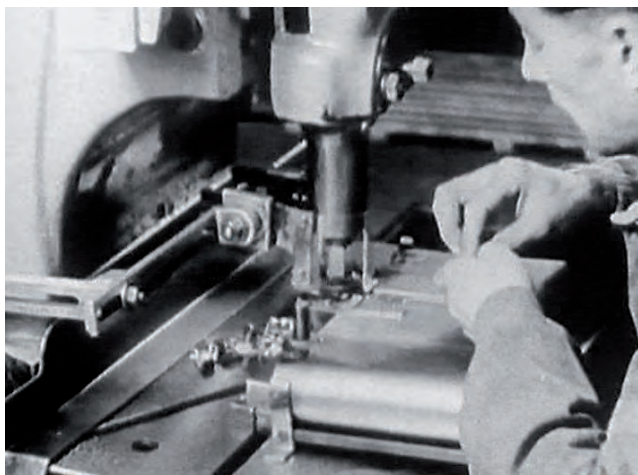


Fot. 5. *Oko / Maszyna II*

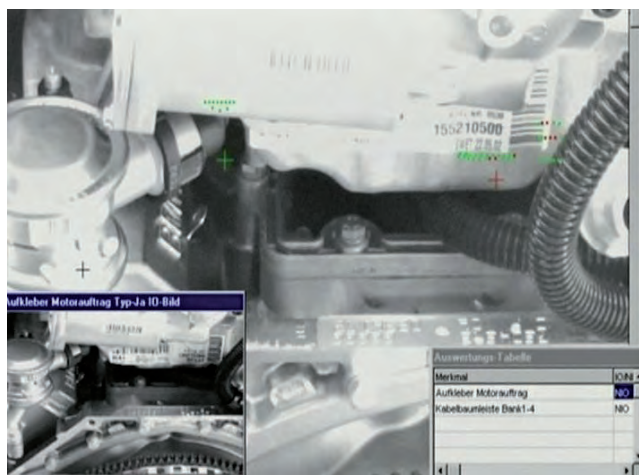


W kontekście obrazów operacyjnych rejestrowanych przez kamery umieszczone na pociskach, biorących udział w „rozpoznaniu i nakierowaniu”, Farocki zwraca uwagę, że chociaż nie mają one charakteru propagandowego, to stanowią rodzaj reklamy inteligentnych maszyn. Doświadczenie odbioru instalacji silniej niż w przypadku wideo-eseju i niejako niedyskursywnie pozwala odczuć obcość tej rosnącej sfery rzeczywistości kontrolowanej przez obrazy i inteligentne maszyny, przestrzeni, w której nie ma ludzi i nie funkcjonują reguły realistycznej reprezentacji, pozwalającej nam zbudować jakiś stabilny punkt odniesienia.

Drugą część tryptyku *Oko / Maszyna* otwiera konstatacja o istnieniu związku między produkcją i wojną. Farocki wyraźniej niż w pierwszej części posługuje się tu rodzajem montażu opartego na zestawieniach, wskazującego na istnienie analogii, relacji tworzących genealogiczną więź między zjawiskami odległymi w czasie i sytuowanymi zwykle w odmiennych kontekstach.



Fot. 6. *Oko / Maszyna I*



Fot. 7. *Oko / Maszyna III*

Na jednym z projektowanych obrazów pojawia się robotnik pracujący przy prasie hydraulicznej. Chwilę później wyświetlony zostaje fragment reklamy nowoczesnych rakiet balistycznych, następnie niemiecki symulator bombowca z 1943, a wreszcie współczesny symulator czołgu.

Farocki rozwija tu wątek związków między zjawiskiem symulacji i nowoczesną technologią wojskową. W obu tych obszarach główną rolę odgrywa obraz, w którym stopniowo zaciera się ontologiczna różnica między tym,

co symulowane a realnym działaniem. Zarówno wojna, jak i symulacja funkcjonują w uniwersum obrazów technicznych, z których człowiek jest wyobcowany, sprowadzany okazjonalnie do marginalnej roli technika. Wojna i jej symulacja w coraz większym stopniu eliminują „czynniki ludzkie”. Farocki wskazuje tu również na analogię z pracą ludzi, pracą wytwórczą, która w społeczeństwie industrialnym została najpierw uproszczona, zautomatyzowana, by wreszcie na wielu obszarach można ją było całkowicie wyeliminować, zastąpić podstawową zdolność robotnika – koordynację oka i ręki – pracą nowoczesnych robotów kontrolowanych przez maszyny widzenia, bezbłędnie analizujące obraz (koordynujące proces produkcji).

Snuta niedgdyś przez socjologów utopia społeczeństwa czasu wolnego (braku pracy) ujawnia tu swoje janusowe oblicze. Viriliowskie maszyny widzenia, automatyczne aparaty postrzegania nie pragną syntezy z człowiekiem (odwrócenie kolejnej utopii – tym razem Wiertowa), ale zwracają się same ku sobie.

Obrazy syntetyczne wytwarzane przez maszynę dla maszyn, owe instrumentalne obrazy wirtualne, będące dla nas [...] zagadką. Skoro nie istnieje już wyrażanie graficzne ani wideograficzne, to automatyczny aparat postrzegania będzie funkcjonował jako rodzaj fantazji maszynowej, z której zostaniemy całkowicie wykluczeni¹³.

Virilio zwraca uwagę na rodzącą się tu metafizykę nowoczesnych maszyn widzenia, które dzięki wizualnej kontroli i symulacji posiłkującej się zarchiwizowanym materiałem potrafią nie tylko widzieć, ale i przewidzieć, stając się ekwiwalentem boskiego oka¹⁴. Z takiej perspektywy post-panoptyzm nie oznaczałby już tylko, że nadzór w dzisiejszym społeczeństwie nie jest scentralizowany, czy że wspomagany jest przez nowoczesne technologie, ale że nie opiera się już na widzeniu podmiotowym. Nie ma żadnego ukrytego nadzorczy / nadzorców (personelu inwigilacyjnego). Ich rolę zastępuje widzenie maszyn, algorytmy porównujące dane i reagujące na zmiany, wychwytyjące aberracje obrazu.

Aby opisać zaburzenie hierarchii przedmiot / podmiot, dokonującej się za sprawą technologii widzenia, Virilio sięga po metaforę zaczerpniętą z *Dzienników* Paula Klee – „Teraz przedmioty mnie postrzegają”¹⁵. Zachodziłby tutaj swoisty proces technologicznej interpelacji, polegającej na wpisaniu człowieka w punkt widzenia maszyny. Oznaczałoby to nie tyle przejście do nowej *episteme*, kolejny zwrot w patrzeniu na rzeczywistość kształtowaną przez nowe medium (nowe obrazy i produkujące je maszyny), ile właśnie zaburzenie relacji przedmiot / podmiot, wyłączenie podmiotu – z widzenia i rozumienia.

Opisując zjawisko widzenia przedstawione w tryptyku *Oko / Maszyna* Hal Foster posłużył się pojęciem „optycznej nieświadomości” (*optical nonconscious*), widzenia post-podmiotowego¹⁶. Nie chodzi bowiem o zwyczajne odwró-

¹³ Paul Virilio, *Maszyny widzenia*, przeł. Barbara Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2001, s. 40.

¹⁴ *Ibidem*, s. 42.

¹⁵ *Ibidem*, s. 39, 43.

¹⁶ Hal Foster, *The Cinema of Harun Farocki*, „Artforum”, November 2004, s. 160.

cenie, w którym przedmiot zajmuje miejsce podmiotu (i odwrotnie). Zachodzi tu raczej podporządkowanie podmiotu logice przedmiotów (obrazów operacyjnych i maszyn widzenia), działających według rygorystycznych systemów operacyjnych, algorytmów.

Virilio opisuje miejsce człowieka w pejzażu post-panoptycznym w sposób korelujący silnie z refleksją rozwijaną przez Farockiego¹⁷. Autor *Prędkości i polityki* zwraca uwagę na pozorne odwrócenie relacji władzy, jakie miałyby się dokonać z chwilą umieszczenia w celach więźniów odbiorników telewizyjnych: „więźniowie mogą nadzorować aktualność, obserwować wydarzenia transmitowane przez telewizję, a tym samym odwrócić dawną relację; w chwili gdy widzowie włączają swe odbiorniki, znajdują się oni – czy są więźniami, czy też nie – w polu widzenia telewizji, w obszarze, na który nie mają jednak żadnego wpływu”¹⁸. Nie chodzi jednak tutaj tylko o brak zwrotności, ale i o jego konsekwencje – wyobcowanie z rzeczywistością, która ma już miejsce gdzie indziej, która podlega już nowym, niezrozumiałym dla widzów / więźniów regułom.

Przejście zachodzące między pierwszą a drugą częścią tryptyku *Oko / Maszyna*, ukazujące początkowo obrazy w ich obcości, a następnie włączające te obrazy w autorski dyskurs poddający je archeologicznej lekturze, zdaje się wynikać z pragnienia poznania tych niezrozumiałych reguł, jakimi rządzą się obrazy operacyjne, jest próbą usytuowania obrazów poza kontekstem, w którym funkcjonują wyłącznie jako obrazy-działania, poza kontekstem czysto operacyjnym. Farocki przeciwstawia się w ten sposób metafizyce obrazów technicznych, włącza je w pole subwersywnej refleksji, uprawianej ich własnym językiem, analizującej ich dialekt i starającej się osłabić wytwarzane przez nie relacje władzy.

W trzeciej części instalacji Farocki rozwija genealogię obrazów operacyjnych wykorzystywanych w sektorze militarnym i przemyśle. Pojawiają się tu obrazy rejestrowane przez radary, sensory skanujące przestrzeń powietrzną, obrazy rejestrowane i analizowane przez roboty eksplorujące przestrzeń miejską, mapujące informacje geograficzne. Autor konfrontuje estetykę wczesnych obrazów technicznych ze współczesnymi obrazami operacyjnymi. W filmie animowanym z roku 1942 widzimy lot pocisku V1. „Film instruktażowy dla techników wojskowych. Nie służący propagandzie. A jednak widzimy tu migoczące w słońcu morze”. Ten realistyczny efekt estetyczny będzie nieobecny w przywoływanych dalej obrazach operacyjnych. Mimo to Farocki zwraca uwagę, że film animowany jako gatunek odznacza się skłonnością do przesady, przerysowania, że jest niezbyt odpowiedni do przedstawiania śmierci. Farocki zestawia następnie te animacje z posługującymi się grafiką komputerową obrazami operacyjnymi sugerując, że kinematografia współczesnych maszyn widzenia (*cinematography by devices*) – sięgając po taką odpodmiotowioną, nie-realistyczną reprezentację – blokuje możliwość pobudzenia widza do refleksji

¹⁷ Zwłaszcza w instalacji *Obrazy więzień* (*Gefängnisbilder*, 2000) i w video-eseju *Wydawało mi się, że widzę skazańców* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000), będących rodzajem audiowizualnej adaptacji eseju Deleuze’a *Postscriptum do społeczeństwa kontroli*.

¹⁸ P. Virilio, *op. cit.*, s. 46.

(albo empatii). Ma to ściśle określone konsekwencje w przypadku obrazów operacyjnych przedstawiających śmierć – obrazów, które otwierają tryptyk *Oko / Maszyna*.

Trzeciej części instalacji nie zamyka refleksja, która scalałaby wszystkie wątki poruszone przez Farockiego. Raz jeszcze przywołać tu można porównanie między narracją wideo-eseju *Rozpoznanie i nakierowanie* i obecną tu strukturą bazodanową. W ten sposób umacnia się jednak dydaktyczna siła instalacji wideo, która w miejscu rygorystycznego autorskiego dyskursu otwiera przed widzem pole do politycznej lektury obrazów operacyjnych.

Wideo-esej *Rozpoznanie i nakierowanie* rozpoczyna konstatacja istnienia związku między produkcją i destrukcją. Argumentacja zmierza do finałowego przedstawienia kilku wniosków¹⁹. II wojna światowa dała silny impuls do stworzenia komputera, samolotu odrzutowego, radiofonii krótkofalowej, dźwięku stereofonicznego etc. Stała się więc motorem napędowym rozwoju technologicznego. W związku z tym Farocki stawia pytanie o potrzebę prowadzenia wojny w realnej przestrzeni, przeciwko realnym ludziom, w dobie nowoczesnych technologii. Czy może kolejny krok na drodze postępu technologicznego będzie wymagał już tylko wojen symulowanych, generowanych komputerowo?

Ta diagnoza ma jednak ściśle określone geopolityczne granice. Farocki przypomina, że Trzeci Świat nadal jest enklawą realności; że podczas gdy Zachód wciela w życie problematyczną utopię społeczeństwa bez pracy (wytwórczej), to wszystko, co wiąże się z materialnością – w tym wojna i produkcja – realizuje się nadal w krajach Trzeciego Świata.

Bibliografia

- Bredenkamp H., *A Neglected Tradition? Art. History as Bildwissenschaft*, "Critical Inquiry" 2003, Vol. 29, No. 3.
- Farocki H., *Cross Influence / Soft Montage*, [w:] *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, eds. A. Ehmann, K. Eshun, Koenig Books, London 2009.
- Foster H., *Cinema of Harun Farocki*, "Artforum", November 2004.
- Huhtamo E., Parikka J., *Introduction: An Archeology of Media Archeology*, [w:] *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. E. Huhtamo, J. Parikka, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2011.
- Leśniak A., *Wstęp do politycznej analizy „Atlasu Mnemosyne” Aby'ego Warburga*, „Konteksty” 2011, nr 2–3.
- Virilio P., *Maszyny widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001.

¹⁹ Pojawiają się one także w instalacji, ale ze względu na odmienne usytuowanie w strukturze całości nie mogą być traktowane jako konkluzje *sensu stricto*.