

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Martyna Śmigiel
Nr albumu: 279125

„Mapa jest bardziej interesująca
od terytorium”.
O Google Street View i jego
fotograficznych przetworzeniach

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dra hab. Wojciecha Michery
Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Warszawa, październik 2014

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Budzące kontrowersje, wątpliwości estetyczne, a nawet dylematy prawne i moralne fotografie bazujące na materiale dostarczanym przez Google Street View traktuję jako twory symptomatyczne – nie tylko dla współczesności, ale dla kultury w ogóle. W pierwszej części pracy skupiam się na Google Street View jako narzędziu widzenia, w którym wykorzystano model obrazu panoramicznego. Imperialne ambicje firmy Google przyrównuję do instytucji XIX-wiecznych wystaw światowych i koncepcji archiwum wizualnego. W drugiej części koncentruję się na projektach fotograficznych opartych na GSV (tzw. obrazach obrazów), analizując przemiany medium fotograficznego, problem autora, ekranu, Derridiańską kategorię parergonu. Fotografie te uważam za przykład obrazów nieprzezroczystych, które pozwalają nam przyrzeć się naszemu własnemu spojrzeniu na świat.

Słowa kluczowe

fotografia, obraz, rzeczywistość, reprezentacja, referencja,
archiwum, panorama, autor, narracja, ekran

Tytuł pracy w języku angielskim

„The map is more interesting than the territory”.
Google Street View and its photographic transformation

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Wstęp	5
Część I - Google Street View	9
Google Street View jako narzędzie widzenia	10
Model obrazu panoramicznego	12
Widzenie aktywne	16
Holistyczna wizja świata?	24
Prawda fotografii	28
Świat jako wystawa	35
Część II – Fotografie z Google Street View	45
Michael Wolf wchodzi do archiwum	47
Parergon	64
Reprezentacja reprezentacji	70
Zakończenie	87
Bibliografia	90

WSTĘP

*nawet Rembrandta
lubi za szkłem
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby
które odbijają się w szybie
zamazują obraz
przechodzą
ja
nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś
oglądałem kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Mony Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie
po tej przygodzie
już nigdy nie wybrałem się do Luwru*

Tadeusz Różewicz,
*Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*¹

Jed Martin zyskał sławę, fotografując mapy Michelin. Na matrycy jego aparatu stawały się one abstrakcyjnymi, wielobarwnymi płaszczyznami, uwiecznianymi pod różnymi kątami, przy różnej głębi ostrości. Drogi i autostrady zamieniły się w poskręcane wstęgi, pola i lasy w niedookreślone plamy, a całe miasta w trudne do rozpoznania struktury. Kiedy Jed Martin odkrył mapy Michelin, „doznał takiego wstrząsu, że ogarnęły go dreszcze. Nigdy w życiu nie widział czegoś równie wspaniałego, równie pełnego emocji i znaczenia jak ta mapa [...]”². Gdy tylko artysta znalazł się w Paryżu, „kupił wszystkie mapy Michelin, jakie udało mu się znaleźć, w sumie nieco ponad sto pięćdziesiąt”³ i oddał się fotografowaniu ich. „Przedmiotem swojej twórczości uczynił mapy Michelin”⁴, przez dobre pół roku prawie nie ruszając się z domu. Same mapy zdobyły dzięki projektowi niezwykłą sławę, ich sprzedaż w ciągu jednego miesiąca wzrosła o siedemnaście procent, uznane zostały za jeden z

¹ Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] *Zawsze fragment. Recykling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 9.

² Michel Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. Beata Geppert, W.A.B., Warszawa 2011, s. 45.

³ Tamże, s. 52.

⁴ Tamże, s. 58.

najbardziej pożądanym produktów regionalnych we Francji⁵. Swoją wystawę Martin zatytułował: „Mapa jest bardziej interesująca od terytorium”⁶.

Jed Martin nie istnieje. Jest wymysłem francuskiego pisarza Michela Houellebecqa, który uczynił go głównym bohaterem swojej powieści *Mapa i terytorium*. Razem z Martinem na kartach książki pojawiają się postaci fikcyjne i rzeczywiste, znane z francuskiej historii i kultury współczesnej. Te prawdziwe i te wymyślone mieszają się - dyskutują, wchodzą ze sobą w interakcje. Zagubiony czytelnik jedynie z przypisów orientuje się, kto rzeczywiście należy do świata francuskiej bohemy, a kto narodził się w głowie pisarza. On sam również zyskuje swoją reprezentację na kartach powieści. Oto w historii Jeda Martina pojawia się sam Michel Houellebecq, który staje się powiernikiem myśli i przyjacielem fotografa. Prawda z wymysłem przenika się, świat rzeczywisty wdzierają się do literackiej diegezy, aż w końcu Michel Houellebecq uśmierca samego „Michela Houellebecqa”.

Michael Wolf, Jon Rafman i Doug Rickard istnieją. Pracują w trzech różnych krajach na różnych kontynentach, przyjmują odmienne strategie działania, przyświeca im różny cel, ale łączy jedno: przez pewien okres swojego życia niewiele wychodzili z domu, w tym czasie oddając się fotografowaniu zdjęć pochodzących ze Street View, aplikacji firmy Google, która „łączy dwa odmienne tryby przekładu przestrzeni na płaską powierzchnię: mapy (Google Maps) i krajobrazu”⁷. Projekty fotograficzne powstałe w ten sposób nagradzane są teraz na konkursach, wystawiane w najlepszych światowych galeriach, szeroko komentowane. Budzą kontrowersje i niepokój, a są przecież zdjęciami niejako z drugiej ręki, pochodzącymi z wtórnego obiegu.

Pokazują jednak, jak zmienia się fotografia i podejście do niej. Jak z medium postrzeganego jako czysto dokumentalne, którym zachwyciło się społeczeństwo przemysłowe, fotografia staje się w społeczeństwie informacyjnym nośnikiem budzącym podejrzenia. Zdaliśmy sobie sprawę, że fotografia ma jedynie pewien (mniejszy lub większy) potencjał dokumentalny, ale jako taka dokumentem nie jest. „Koniec hegemonii «fotografii-dokumentu» otwiera drogę innym praktykom, które do tej pory były marginalizowane lub znajdowały się w stadium embrionalnym”⁸.

⁵ Michel Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 77.

⁶ Tamże, s. 70.

⁷ Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach archiwum wizualnego*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 94.

⁸ André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 12.

Nic dziwnego, że w praktykach tych słychać echa produktów firmy Google, która przy swym iście imperialnym zacięciu w dużej mierze stwarza wizualny wymiar współczesnej kultury. Świat postrzegamy i poznajemy do pewnego stopnia za pośrednictwem internetowych aplikacji Google, zaczynamy doświadczać go w nowy, naznaczony cyfrową rewolucją sposób. W tym kontekście przemianom ulega również samo medium fotografii, o czym dosadnie przypominają trzej fotografowie, którzy zdecydowali nie ruszać się sprzed ekranu swojego komputera i za jego pośrednictwem poznawać, rejestrować i próbować zrozumieć świat.

Stworzyli obrazy nietypowe, nieoczywiste, które pracują, komunikują, próbują powiedzieć nam coś ważnego o sobie samych. Obrazy te – a więc fotografie fotografii dostarczanych przez Google Street View, na których widoczne są wszelkie komputerowe „bebechy” obrazu – można traktować jako symptom kultury współczesnej rozwijającej się w obrębie coraz nowszych mediów, ale można też dostrzec w nich coś znacznie bardziej uniwersalnego, co niejako wpisane jest we wszelką ludzką aktywność związaną z produkcją obrazów. Obrazy te wskazują na siebie same, zdradzają się, zdają się mówić – parafrazując Michela Foucaulta – „to jest obraz”. Tym samym uświadamiają nam, że każda próba zrozumienia świata – spoglądania nań i rejestrowania go – jest w istocie procesem jego zakrywania, bolesnym docieraniem do zasłony, która nieustannie oddziela nas od upragnionego celu. Te „piękne Włochy”, które – tropiąc ślady Stendhala – próbował odkryć Roland Barthes (a pewnie nie raz i my sami) pozostają „zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej”⁹. Nie odnajdziemy ich, choć skazani jesteśmy na ich wieczne szukanie i rekonstruowanie.

W pracy tej chcę pokazać, że budzące kontrowersje, wątpliwości estetyczne, a nawet dylematy prawne i moralne fotografie Wolfa, Rafmana i Rickarda są tworamii symptomatycznymi – nie tylko dla kultury współczesnej (i przemian medium fotograficznego w dobie rozwoju technologii), ale dla kultury, dla człowieka w ogóle. Ikonograficznie, fabularnie nie mówią nam wiele, ale pokazują nam nasze własne spojrzenie na świat. Pozwalają przyjrzeć się mu i analizować je. Wyciągają na powierzchnię starą prawdę, że „obrazy wstawiają się między świat i człowieka. Zamiast świat przedstawiać, zasłaniają go, aż w końcu życie człowieka staje się funkcją

⁹ Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 3, s. 91.

stworzonych przez niego samego obrazów”¹⁰. Świat zamknięty jest przecież w „szklanej trumnie” z poematu Różewicza, a my skazani jesteśmy na obcowanie z nim jedynie w odbiciu, na które nieustannie nakładają się twarze turystów, chcących zgłębić tajemnicę uśmiechu Mony Lisy.

¹⁰ Vilem Flusser, cyt. za: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2012, s. 255.

CZEŚĆ I

Google Street View

„Dzięki Mapom Google z funkcją Street View możesz wirtualnie podróżować po świecie i oglądać ulubione miejsca na zdjęciach panoramicznych w formacie 360 stopni”¹¹ – obiecuje nam firma Google w opisie oferowanej przez siebie funkcji Street View. W kolejnych zdaniach obietnica staje się jeszcze bardziej kusząca, bo proponowana podróż zyskuje swoistą namacalność. Oto możemy „zobaczyć najpiękniejsze cuda natury, pójść na wirtualny spacer, wejść do restauracji, a nawet odwiedzić Amazonię”¹². Wszystko to przed ekranem naszego komputera i z myszą w rękę. Nie wychodząc z domu, mamy „obudzić w sobie duszę odkrywcy” i „dołączyć do wyprawy”¹³ – zanurkować w Wielkiej Rafie Koralowej, pokonać drogę do głównej bazy pod Mount Everestem, zobaczyć z bliska Wieżę Eiffla, a nawet wystartować z NASA w Centrum Kosmicznym im. Johna F. Kennedy’ego. Pójść, wejść, odwiedzić i jednocześnie... nie wychodzić z domu. Paradoksalne użycie czasowników to nie przypadek, lecz strategia przemyślana – firma Google, nieustannie udoskonalając technicznie swój produkt, proponuje nam niemożliwe. Do tego stopnia, że zdolna była wystraszyć nawet przemysł turystyczny, wieszczący sobie w momencie rozwoju aplikacji spadek przychodów. Skoro zwiedzać świat można przed ekranem swojego komputera, to po co fizycznie się po nim przemieszczać? – zastanawiali się spece od turystyki. Mamy więc zapomnieć, że obcujemy z obrazem – sugeruje nam Google. Zatrzeć granicę – między tym, co rzeczywiste, a tym, co jest wyświetlane na ekranie. Firma zastawia na nas pułapkę, niczym antyczny malarz Parrasjos. Jak pamiętamy, namalował on zasłonę na tyle realistycznie, że jego rywal Zeuksis poprosił o odsunięcie jej, by mógł zobaczyć, co zakrywa. Podobnie my, korzystając ze Street View, możemy pójść, wejść, odwiedzić, a więc całkowicie poddać się iluzji. W jaki sposób i po co stwarza ją przed nami firma Google?

¹¹ *Google Street View. Behind the scenes*, www.maps.google.pl/intl/pl/help/maps/streetview/, [dostęp: 14.04.2013].

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

Google Street View jako narzędzie widzenia

Spójrzmy na wykorzystaną w funkcji Street View technologię. Pozwala ona użytkownikom aplikacji wyświetlić niemal dowolne miejsce na świecie, zapewniając im 360-stopniowy widok z poziomu ulicy. Zdjęcia, które możemy oglądać za pomocą aplikacji, rejestrowane są przez dziesiątki google'owskich samochodów. Z niewielkim logiem firmy po boku i charakterystyczną kamerą o dziewięciu obiektywach na dachu, zdążyły one objechać już ponad pięćdziesiąt krajów na siedmiu kontynentach. Automatyczne uruchomienie migawki w „dziewięcioocznej” kamerze następuje co 10-20 metrów, dzięki czemu otrzymujemy obrazy o 360 stopniach szerokości i 270 stopniach wysokości (niemożliwe jest zobaczenie podstawy kamery, a więc dachu samochodu Google'a). Porównanie przyrządów optycznych, takich jak obiektyw aparatu czy kamery, do sposobu działania ludzkiego oka jest tak stare, jak one same, odwoływał się do niego już Kartezjusz, opisując w *Dioptryce* instrument *camera obscura*. Proponował on, by „pobrać martwe oko dopiero co zmarłej osoby (lub, jeśli to niemożliwe, oka bawoła lub innego wielkiego zwierzęcia)”¹⁴, a następnie owe oko wykorzystać jako soczewkę w otworze urządzenia. „Jeśli u podstaw dociekań Kartezjusza leżała potrzeba ucieczki od niepewności zwykłego ludzkiego widzenia i zmysłów, to *camera obscura* reprezentowała próbę oparcia wiedzy ludzkiej na czysto obiektywnym oglądzie świata”¹⁵ – konkluduje Jonathan Crary. Wypreparowane, odłączone od obserwatora oko ma być dowodem obiektywności reprezentacji, jej nieomyślności. Podobną gwarancję chce nam dać Google, wyposażając swoje kamery w aż dziewięć nieomyślnych oczu, które swoją sprawnością i wywrotowym charakterem mogą przewyższyć nawet nasz własny narząd wzroku. Pięć wieków od wynalezienia instrumentu *camera obscura*, po raz kolejny – tym razem nie w zaciemnionym pokoju, ale przed ekranem komputera – „obrazy zmysłowe zostały odrzucone na rzecz reprezentacji wytwarzanych przez jednooczny przyrząd o niezaprzeczalnej wiarygodności”¹⁶.

Podobnie jak *camera obscura*, Google Street View jest nie tylko narzędziem widzenia, które – by użyć słów Oliviera Graua – „przy pomocy środków technicznych

¹⁴ Kartezjusz, *Dioptryka*, cyt. za: Jonathan Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012, s. 214.

¹⁵ Jonathan Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, dz. cyt., s. 215.

¹⁶ Tamże.

czyni niebywale wysiłki, by wytworzyć jak najwięcej iluzji”¹⁷, ale stwarza również konkretny model widzenia. Zdaniem Jonathana Crary’ego, obserwacja świata przez *camera obscura* wiąże się z pewnego rodzaju *askesis*, a więc gestem odwrócenia się od świata, wycofania z niego, „umożliwiającego regulację i oczyszczenie relacji podmiotu z różnorodnymi przejawami rzeczywistości, teraz już «zewnętrznej» wobec niego”¹⁸. Podmiot zwraca się w kierunku własnej prywatności, przestrzeni intymnej, czy po prostu domowej, kosztem świata publicznego, zewnątrz. W ten sposób ów świat jest w stanie lepiej rozpoznać.

Crary przywołuje dwa obrazy Johannesesa Vermeera z 1668 roku, *Geografa* i *Astronoma*, które przedstawiają samotnego mężczyznę siedzącego w ciemnym pokoju i zaabsorbowanego pracą naukową. Jedyne pojedynczy strumień światła przebija się przez okno, ale naukowiec nie zwraca na niego uwagi. Przecież rzeczywistość „poznaje się nie poprzez bezpośrednie badanie zmysłowe, lecz przez umysłową analizę jego «wyraźnego i odrębnego» obrazu w czterech ścianach pokoju. Mroczna izolacja tych myślicieli w najmniejszym stopniu nie przeszkadza w zrozumieniu świata za oknem, ponieważ podział na podmiot we wnętrzu i zewnętrzny świat jest koniecznym warunkiem jakiegokolwiek wiedzy o rzeczywistości”¹⁹. W tym świetle obawy przedstawicieli przemysłu turystycznego na temat zarzucenia podróży na rzecz obserwacji świata przez komputer wydają się cokolwiek uzasadnione. Firma Google w swojej aplikacji odwołuje się przecież do konstrukcji panoramy – obrazu, który obejmuje całą widzialną przestrzeń wokół obserwującego. Patrząc na obraz panoramiczny, odbiorca ulega immersji, niemal całkowicie zanurza się w prezentowanej scenie. Staje się podobny do geografa i astronoma z malowideł Vermeera, dając się pochłonać przez obserwowany obraz. Tak jak do pracowni naukowców wpadał jedynie pojedynczy strumień światła, tak do okrągłego, zacienionego budynku, w którym prezentowane były i nadal są malarskie panoramy, wpada jedynie przez górny otwór pojedyncza wiązka światła słonecznego. Medium panoramy, czy to w wieku XIX, czy w aplikacji Google, drastycznie wyznacza i dodatkowo podkreśla więc granicę między obserwatorem a światem zewnętrznym. Coraz mocniej zanurzając się w widokach dostarczanych nam przez Google czy też przez twórców dziewiętnastowiecznych panoram, coraz bardziej odwracamy się od

¹⁷ Olivier Grau, *Virtual art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts 2003, s. 5.

¹⁸ Jonathan Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, dz. cyt., s. 211.

¹⁹ Tamże., s. 214.

świata doświadczanego bezpośrednio, bez udziału medium. „Skupienie na czymś zawsze wiąże się z niezwracaniem uwagi na coś innego”²⁰. „Wchodząc” więc do medium panoramy nieuchronnie odwracamy się od świata zewnętrznego, doświadczanego jedynie za pomocą ludzkich zmysłów.

Co więcej, Google daje nam niewiarygodną pokusę poznania świata w całej jego rozciągłości i szczegółowości, pochylenia się nad każdym detalem, który dostrzegalny jest czasem tylko na obrazie. Pozwala wybrane fragmenty „rzeczywistości” analizować, porównywać, a przede wszystkim oglądać te, które dotychczas wydawały się nam niedostępne. Zwrócenie się w stronę własnego komputera kosztem otaczającego nas świata daje nie tylko porównywalne możliwości poznawcze, co zwiedzanie, podróżowanie, ale niekiedy nawet je przewyższa – niczym geograf i astronom z obrazów Vermeera możemy zatrzymać się i pochylić nad każdym szczegółem, który mógłby umknąć „gołemu” oku. Wybrane fragmenty obrazu możemy powiększać, przybliżać, oglądać z kilku różnych stron.

Czasownik „oglądać” jest tu zresztą niewystarczający. Google pośród zdjęć w funkcji Street View pozwala nam się przecież poruszać, zmieniać położenie, „przechadzać” prawie, bowiem przy pomocy klawiszy strzałek na klawiaturze i myszy możemy manewrować kierunkiem i kątem widzenia. Dzięki tej technologii mamy zanurzyć się w obrazie, a raczej – jak chciałby Google – stanąć na środku ulicy miasta, od którego fizycznie oddaleni jesteśmy o setki kilometrów. Co więcej, możemy nawet spacerować wzdłuż sfotografowanych przez dziewięciooczną kamerę ulic, obracać się wokół własnej osi, spoglądać w dół czy w górę. Penetrować obraz.

Model obrazu panoramicznego

„Można wejść w to zdjęcie”²¹ – mówił o swoim, nawiązującym formą do dziewiętnastowiecznych batalistycznych panoram, projekcie *Wyjście ludzi z miast* Zbigniew Libera. Podobnych porównań nie wystrzega się Google, określając jednoznacznie Street View jako zbiór „zdjęć panoramicznych w formacie 360 stopni”²². Przy całym swym zaawansowaniu technicznym i wynikających z niego możliwościach, Google odwołuje się wprost do medium tak charakterystycznego i symptomatycznego

²⁰ Iwona Kurz, *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie*, [w:] Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, WUW, Warszawa 2009, s. 465.

²¹ Zbigniew Libera, Dorota Jarecka, *Można wziąć tylko jedną parę butów* (wywiad), „Wysokie Obcasy” 27 lutego 2010, nr 9, s. 44.

²² *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

dla wieku XIX, kierując się niejako podobną potrzebą – koniecznością usytuowania widza w szczelnie zamkniętej, obrazowej przestrzeni iluzji. Przecież, jak chce szukający źródeł sztuki wirtualnej wśród form znacznie od niej starszych Olivier Grau, „stare media, jak freski, obrazy, panoramy, film nie jawią się jako przestarzałe, minione, a raczej na nowo są definiowane, kategoryzowane i interpretowane. Rozumując w ten sposób, nowe media nie czynią starych nieaktualnymi, lecz raczej wyznaczają im nowe miejsce w systemie”²³. Grau podkreśla, że analizowana przez niego sztuka wirtualna, która widza zamyka w przestrzeni iluzji, nie jest zjawiskiem nowym, a sam koncept nie zrodził się wraz z rozwojem technologii i możliwością tworzenia przy pomocy komputera wirtualnych rzeczywistości. Zarówno nowe formy sztuki, jak i starsze techniki związane z produkcją obrazów odwołują się do potrzeb znanych człowiekowi od dawna. Jako dowód, Grau przytacza przetrwałe do dziś rzymskie freski powstałe w duchu tzw. drugiego stylu pompejańskiego. Zawierają one elementy nie tylko mimetyczne, ale wręcz iluzjonistyczne. Dzięki malarskim zabiegom optycznym, wewnątrz rzymskiego domu wydaje się większe niż w rzeczywistości, a granica między przestrzenią rzeczywistą a przestrzenią obrazu zaciera się. „Najbardziej efektywne przykłady tych fresków wykorzystują motywy, które docierają do obserwatora jednocześnie ze wszystkich stron, szczelnie go otaczając. Stwarza to wrażenie bycia wewnątrz obrazu”²⁴. Podążając od rzymskich fresków przez papieskie komnaty i renesansowe wnętrza Grau zatrzymuje się dłużej na medium panoramy – „aparaturze, która całkowicie odcina świat zewnętrzny, a obraz czyni absolutnym”²⁵.

Zastanówmy się więc nad charakterem doświadczenia, jakiego doznawał dziewiętnastowieczny widz oglądający panoramę. Obraz ten zwykle bywał rozpinany na wewnętrznej ścianie okrągłego, z góry oświetlonego budynku zwanego rotundą. Z założenia malowidło miało obejmować całą widzialną przestrzeń wokół obserwatora, który schodami wchodził na umieszczony po środku podest. Tam docierało do niego jedynie fragmentaryczne, przygaszone światło, biegnące ze szczytu budynku, „oświetlające malowidło na ścianach konstrukcji i pozostawiające resztę wnętrza we względnej ciemności”²⁶. Wrażenie było na tyle sugestywne, że „w tradycyjnych, wyciemnionych panoramach dziewiętnastowiecznych, do których widz wchodził od

²³ Olivier Grau, *Virtual art...*, dz. cyt., s. 8.

²⁴ Tamże, s. 25.

²⁵ Tamże, s. 59.

²⁶ Jonathan Crary, *Gericault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century*, “Grey Room” 2002, nr 9, s. 19.

dołu, po krętych schodkach zbudowanych tak, by nie rozbijać jedności otaczającego go pola widzenia, niektórzy zwiedzający sprawdzali dystans od przedstawienia ciskając w nie monetą”²⁷. Kluczowy wydaje się tu akt „wchodzenia do panoramy”, nie tylko w fizycznym sensie przekraczania granic mieszczącego ją budynku, ile przede wszystkim penetrowania obrazu, ulegania wrażeniu całkowitej iluzji uczestnictwa w oglądanej scenie malarskiej.

Stephan Oettermann zauważa podwójną funkcję panoramy: z jednej strony jest ona przyrządem do „reprodukcji prawdziwego świata na tyle umiejętnie, by widz mógł uwierzyć, że to, co widzi jest autentyczne”, z drugiej – do „nauczania i gloryfikowania burżuazyjnego spojrzenia na świat”²⁸. Panorama stała się dla dziewiętnastowiecznego społeczeństwa burżuazyjnego jednym z pierwszych środków przekazu ideologii. Oettermann zwraca uwagę na podobieństwo między panoramą a projektem panoptikonu stworzonym przez Jeremy’ego Benthama, traktując je jak dwie pasujące do siebie połówki ery rewolucji przemysłowej – pracę i zabawę. W tym wypadku idea Benthama służyłaby do obserwacji robotników, by poddani kontroli pracowali bez sprzeciwu. W panoramie natomiast odbiorca patrzy, lecz jednocześnie – w układzie podobnym przecież do panoptikonu – ulega przekazowi ideologii burżuazyjnej. W ten sposób w panoramach wyrażała się „dialektyka burżuazyjnego sposobu widzenia”²⁹, a skupienie uwagi patrzącego podmiotu było zatem, jak chce Jonathan Crary, działaniem Foucaultowskiej władzy ujarzmiania. Za przedmiot swojej pracy w *Zawieszeniach percepcji* Crary uznaje właśnie charakterystyczne dla XIX wieku „zderzenie [...] nakazu skupienia uwagi, obowiązującego w dyscyplinarnym porządku pracy, edukacji i masowej konsumpcji z postulatem trwałej uważności jako konstytutywnym elementem twórczej i wolnej podmiotowości”³⁰. Rozwój technologii i pojawienie się nowych form spektaklów, wystaw, projekcji, sposobów rejestracji rzeczywistości, zawartych często w formie wizualnej atrakcji, znacząco wpłynęły na ideę percepcji i uwagi, a w dalszej kolejności na przemiany podmiotowości. „Uwaga stała się nieodłącznym składnikiem podmiotowej koncepcji widzenia – jako środek, dzięki któremu indywidualny obserwator może przekraczać podmiotowe ograniczenia i brać percepcję w posiadanie, i jednocześnie jako środek, za pośrednictwem którego

²⁷ Łukasz Zaremba, *Dwie panoramy – obok EKK i polskiej prezydencji*, „Mała Kultura Współczesna”, <http://malakulturawspolczesna.org/2011/09/22/lukasz-dwie-panoramy-obok-ekk-i-polskiej-prezydencji/>, [dostęp: 21.07.2014].

²⁸ Stephan Oettermann, *Panorama: History of Mass Medium*, Zone Books, Nowy Jork 1997, s. 49.

²⁹ Tamże, s. 45.

³⁰ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 14.

postrzegający podmiot otwiera się na kontrolne i anektujące działanie czynników zewnętrznych”³¹.

W ostatnich dekadach XIX wieku uwaga staje się więc zasadniczą cechą ludzkiej podmiotowości i w dużej mierze decyduje o tym, jak ów podmiot postrzega i percypuje świat zewnętrzny. Ten ważki status uwagi przetrwa zresztą do wieku XX oraz naszego stulecia, wyznaczając granice porządku społecznego. Brak uwagi, niemożność skupienia się, dekoncentracja to zjawiska, które wprost uderzają w reguły rządzące społecznymi odruchami. Nic więc dziwnego, że sposoby zarządzania uwagą, mechanizmy socjotechniczne pozwalające łączyć nadzór i spektakl, nieprzerwanie od XIX wieku zyskują na znaczeniu. „W spektaklu chodzi nie tyle o patrzenie na obrazy, ile o stworzenie warunków koniecznych do wyodrębnienia, unieruchomienia i odizolowania podmiotu [...]. W ten sposób uwaga staje się kluczem do działania form władzy, które nie opierają się na przymusie”³².

To sposoby zarządzania uwagą dają początek nowym praktykom widzenia, wśród których mieści się medium panoramy. Jak słusznie zauważa Jonathan Crary, panorama pozwala zrozumieć nie tylko dziewiętnastowieczne praktyki i postawy, lecz również współczesne, a śladów jej działania można doszukać się w nowoczesnych rozwiązaniach optycznych i technologicznych. Przykładem obecnej fuzji nadzoru i spektaklu jest terminal komputera z monitorem, który „pozoruje swobodę wyboru meandrów i dryfów, jednak w rzeczywistości ustanawia tryb osadzenia, separacji, w którym odbiór bodźca i standaryzacja reakcji nań tworzą niespotykane połączenie rozproszonej uważności i quasi-automatyzmu, które może zostać utrzymane zadziwiająco długo”³³. Tak jak w XIX wieku panorama, tak dziś firma Google, korzystając w tworzeniu funkcji Street View z podobnych technik manipulacji odbiorem, wyznacza przestrzeń, w której dochodzi do spotkania człowieka ze światem zewnętrznym. Dając nam użyteczne narzędzie widzenia świata, funkcjonalny i – co ważne – wygodny mechanizm poznawczy, decyduje *de facto* o tym, w jaki sposób ów świat postrzegamy, jak wygląda „całość ludzkich aktywności związanych z odbiorem, przyswajaniem i przetwarzaniem informacji ze świata”³⁴.

³¹ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 18.

³² Tamże, s. 105.

³³ Tamże, s. 109.

³⁴ Iwona Kurz, *Między szokiem a rozproszeniem...*, dz. cyt. s. 462.

Widzenie aktywne

Wróćmy do skrupulatnie zaprojektowanej i opartej na wiedzy technicznej, fizjologicznej i psychologicznej pozycji obserwatora obcującego z panoramą. Pozwala ona zmysłowo eksplorować przestrzeń obrazu i odbierać „wrażenie bycia w żywym środowisku”³⁵. Widzenie staje się więc praktyką aktywną, wymagającą zmiany pozycji ciała i wykonania pewnej pracy związanej z patrzeniem. Tym samym następuje „ożywienie i ucieleśnieniu podmiotu”³⁶, którego percypowanie świata przy pomocy wzroku staje się „procesem podlegającym ludzkiej fizjologii, ukonstytuowanym na «gęstości i materialności» ciała, a zarazem wpisanym w jego kruchość i niepewność”³⁷. To zwrócenie uwagi na cielesność obserwatora dało początek urządzeniom mechanicznym (można przyjąć, że jednym z pierwszych była *camera obscura*), które zinstrumentalizowały ludzkie widzenie. Nie tylko odbiór wzrokowy, ale uwaga w ogóle – od czasu zmian w podmiotowości w XIX wieku – wiąże się z wysiłkiem fizycznym, ruchem lub działaniem. „Zasadniczo [uwaga] była synonimiczna z ucieleśnionym obserwatorem, dla którego percepcja łączy się z aktywnością fizjologiczną i/lub motoryczną”³⁸. Taki rodzaj percepcji konieczny był w czasie oglądania obrazu panoramicznego. Rozciągnięty na 360-stopniowej płaszczyźnie wymagał przecież od użytkownika, by ten zaangażował się w odbiór również cielesnie, korzystał nie tylko ze zmysłu wzroku, lecz również poruszał się, zmieniał położenie swojego ciała. Znajdujący się wewnątrz okrągłego budynku, ale też w pewnym sensie wewnątrz obrazu widz nie ma w dodatku żadnego punktu oparcia, który pomógłby w rozpoznaniu dystansu między oknem a powierzchnią malowidła. Panorama prezentuje bowiem „obraz bezgraniczny”³⁹, nigdy i nigdzie niekończący się, pozbawiony ramy. Oczywiście w fizycznym sensie „ma on górną i dolną granicę, ale kiedy obserwator porusza swoimi oczami, głową czy całym ciałem, obraz jawi się jako ciągłe, pozbawione granic pole”⁴⁰, które wymaga od nas sukcesywnej penetracji.

Podobnie panoramiczne zdjęcia z Google Street View są niczym rozciągające się bez granice pole. Zostaje ono jednak sprowadzone do przestrzeni niewielkiego, mieszczącego się na blacie naszego biurka ekranu. Rozmiarem zupełnie nie przypomina on obrazu panoramicznego, który anektuje całą przestrzeń dookoła odbiorcy. Zamiast

³⁵ Olivier Grau, *Virtual art...*, dz. cyt., s. 7.

³⁶ Iwona Kurz, *Między szokiem a rozproszeniem...*, dz. cyt., s. 463.

³⁷ Tamże.

³⁸ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 63.

³⁹ Jonathan Crary, *Gericault, the Panorama, and Sites of Reality...*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁰ Tamże.

tego mamy skromną, pozornie nie tak opresyjną elektroniczną płaszczyznę o wymiarach nie przekraczających zwykle dużego arkusza papieru. Płaszczyzna ta ma jednak zdolność „przenoszenia” nas w miejsca odległe o tysiące kilometrów. W ten sposób dochodzi do „rozdwojenia podmiotu oglądającego, który istnieje teraz w dwu przestrzeniach – znanej fizycznej przestrzeni swego rzeczywistego ciała i wirtualnej przestrzeni obrazu widocznego na ekranie”⁴¹. Jak podkreśla Lev Manovich, ciało obcujące z ekranem – przeciwnie do ciała oglądającego panoramę – zostaje unieruchomione (choć i w przypadku panoramy ciało zostaje w pewien sposób uwięzione – nie tuż przed ekranem, ale w przestrzeni okrągłego budynku). Oglądanie panoramicznych zdjęć z Google Street View wciąż jednak wymaga wykonania pewnej pracy. Praca ta przenosi się jednak ze sfery cielesnej w sferę komputerowego interfejsu – ekran Google nie pokazuje nam przecież statycznego, niezmiennego obrazu niczym w kinie, ale każe sobą nawigować. By należycie i skutecznie obcować z prezentowanym nam obrazem, musimy zmieniać kąty widzenia, posługując się klawiszami strzałek nawigacji. Tym samym sterujemy ruchem żółtego ludzika (odzwierciedlającego nasz własny punkt widzenia i pozwalającego precyzyjnie wybrać miejsce, które chcemy zobaczyć w Street View), który dosłownie znajduje się wewnątrz obrazu. Położenie ciała (a raczej żółtego ludzika) jest wirtualne, ale przecież fizycznie przez nas napędzane, sterowane. W punkcie wyjścia znajdujemy się przecież pośrodku danego widoku, klikając w prawo, w lewo, w górę bądź w dół możemy „poruszać się” po danym terytorium, niejako znajdując się w jego wnętrzu. Penetrować obraz, którego granice nieustannie się rozmywają, jednocześnie pozostając nieprzekraczalnymi. Jak pisze Łukasz Zaremba, „gdy korzystając z aplikacji Street View, umieścimy już żółtego ludzika na odpowiedniej ulicy, obrócimy się wokół siebie i spojrzymy w górę, czując się jak w komputerowej wersji panoramy [...], możemy również wykonać ruch”⁴² – zarówno jako wyobrażająca nas postać na ekranie (żółty ludzik), jak i dosłownie – my sami, nawigując klawiszami myszy. Klikając do skutku w klawisze nawigacji prędzej czy później znajdziemy się w punkcie wyjścia, nigdy nie wychodząc poza obraz. Jest to więc przedstawienie, rodzaj reprezentacji, który wymaga naszego czynnego udziału, aktywności, poniekąd pewnej formy „bycia”. Tak jak zanurzeni w rzeczywistości cały czas wykonujemy rodzaj pracy, tak samo musimy zachować się wobec obrazu, który

⁴¹ Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa, 2012, s. 188.

⁴² Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach archiwum wizualnego*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 96.

dostarcza nam Google. Konieczność bycia aktywnym i zatarcie granic obrazu to kolejna próba spotęgowania realizmu i symptom google'owskiego marzenia o immersji. W dawnych panoramach nierzadko dosłownie zacierano granicę między tym, co namalowane, a tym co rzeczywiste. Przykładem jest tu chociażby *Panorama Racławicka*, gdzie pomiędzy widzem a obrazem znajduje się pas ziemi, udający kawałek prawdziwego pola walki. To kolejna forma przełamania fizycznego dystansu między obrazem a widzem, który symulować ma obecność tego ostatniego w namalowanej scenie. Spójrzmy, jak pozycję obserwatora oglądającego panoramiczny obraz opisuje Olivier Grau:

W panoramie publiczność zostaje nagle otoczona trójwymiarowym wnętrzem, *faux terrain*, niedostrzegalnie połączonym z dwuwymiarowym przedstawieniem akcji, tak że granica między nimi trudna jest do wykrycia. «Magiczna» świetlistość obrazów, osiągnięta dzięki obecności ukrytego źródła światła, sprawia, że to właśnie przestrzeń wizualna wydaje się rzeczywista. Taka reprezentacja natury stwarza wizję totalności i wywołuje doznanie przemieszczania się w czasie i przestrzeni – kompletne uniwersum iluzji⁴³.

Doskonałym przykładem, zdaniem Graua, jest panorama bitwy pod Sedanem, która została otwarta w Berlinie w roku 1883. Samo malowidło miało ponad 650 metrów kwadratowych powierzchni, dodatkowo na trójwymiarowym polu bitwy można było również dostrzec zarośla, kamienie i okopy, a nawet prawdziwą broń i kartonowych żołnierzy. Uwaga odbiorcy była więc przyciągana nie tylko przez rozciągnięte na 360-stopniowej płaszczyźnie malowidło, ale również trójwymiarowe dekoracje. Razem tworzyły przemyślaną konstrukcję, która miała wywołać w oglądającym specyficzny efekt. „Oczy współczesnych odbiorców przyzwyczajone są do podążania za gwałtownie przyspieszającym ruchem, toteż trudno dziś docenić wrażenie, jakie nieruchome panoramy mogły wywołać wśród ówczesnej publiczności. [...] Obraz nie był doznawany jako osobny obiekt; w istocie zaprzeczał on doświadczeniu zamkniętego dzieła sztuki, wywołując w zamian wrażenie sztucznej rzeczywistości: wszystko było obrazem”⁴⁴. Podobnie rzeczywistość wirtualna wytwarzana przez Google – przypomina realne doświadczenie, bo oddziałuje na wszystkie zmysły i do pewnego stopnia zawłaszcza na naszą przestrzeń fizjologiczną. Fizycznie nie wnikamy co prawda w obszar świata przedstawionego na obrazie, ale też nie pozostajemy wobec obrazu

⁴³ Oliver Grau, *W głębi obrazu*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 673.

⁴⁴ Tamże, s. 674.

bierni. Samo patrzenie i wodzenie wzrokiem po obrazie nie wystarczy, nasze ciało musi zostać sprzężone z narzędziem ukazującym obraz. Obraz z Google Street View musimy w pewnym sensie sobie „wyklikać”, wypracować go, posługując się komputerowymi klawiszami nieustannie rozciągać i dzięki temu odkrywać go kawałek po kawałku.

Praca, którą wykonuje widz, nie wiąże się tylko ze zmianą jego położenia, ale również – a może przede wszystkim – zmianą punktu widzenia. Panorama, czy to w wieku XIX, czy w aplikacji firmy Google, dostarcza bowiem nowy obraz świata, odmienny od tego jaki proponował chociażby model obrazu oparty na perspektywie. W nowym obrazie nie ma zbieżnej perspektywy, która prowadzi do centralnego, najważniejszego punktu. Przeciwnie – wiele punktów, wiele obiektów cieszy się równorzędnym statusem. „Przedstawione szczegóły nie odnoszą się już do znikającego punktu ustanowionego przez centralną perspektywę, zamiast tego – zostają na nowo i wspólnie zorganizowane przez linię horyzontu”⁴⁵. Jak zauważa niemiecka historyk sztuki Söke Dinkla, panorama zmienia sposób odbioru obrazu, który nie jest adresowany do jednostki, ale grupy nawet kilkudziesięciu osób (w przypadku Google Street View ta liczba niewyobrażalnie się pomnaża, choć mnogość widzów jest jedynie potencjalna – przed ekranem odbiorca zasadniczo pozostaje sam). Konstytywną właściwością widza obrazu perspektywicznego była podmiotowość, wyróżnikiem widza obrazu panoramicznego jest więc demokratyczność. Widzowie panoramy mają różne punkty odniesienia w stosunku do oglądanego obrazu – jedni widzą go z bliska, inni z daleka, spoglądają nań z różnej perspektywy, widzą inne części obrazu, który ich otacza. Ta różnorodność nie jest jednak wartościująca, bo zwyczajnie nie ma w tym przypadku jednego słusznego kierunku patrzenia. Nie ma środka, który ogniskowałby w sobie spojrzenia i stanowił najważniejszą część obrazu. „Punkt widzenia nie jest stały, ale ruchomy, publiczność wybiera i decyduje, którym częściom obrazu poświęcić najwięcej uwagi”⁴⁶. Mamy więc do czynienia z „destabilizacją percepcji”⁴⁷.

Możemy więc nieskończenie wędrować wzrokiem po malowidle czy „zszytych” na okrętkę zdjęciach, które prezentuje nam firma Google. To, co wyróżnia aplikację, to właśnie płynne połączenie między pojedynczymi zdjęciami, w którym najważniejsze nie jest to, „jak stworzyć przekonujące obrazy, ale to, jak je połączyć. Istotne staje się

⁴⁵ Söke Dinkla, *The art of narrative. Towards the floating work of art*, „New Screen Media: Cinema/Art/Narrative”, pod red. Martina Riesera i Andrei Zappy, BFI Publishing, Londyn 2002, s. 28.

⁴⁶ Tamże, s. 28.

⁴⁷ Tamże.

zatem to, co dzieje się na krawędziach, gdzie łączą się obrazy”⁴⁸. W Street View nie mamy więc do czynienia z wyciemnieniem w momencie „poruszania” się między zdjęciami czy ich poklatkowym montażem. Oglądanie kolejnych zdjęć następuje w sposób płynny – zagłębiaamy się w tę przestrzeń, odbierając ją jako jedną, nigdy niekończącą się całość, po której zakamarkach możemy w dowolnych kierunkach wędrować. Co ciekawe, niekiedy owe „krawędzie” – wbrew intencjom twórców aplikacji – lubią o sobie przypominać. Przez niedokładność oka kamery, a raczej automatyzm montażu poszczególnych obrazów, niektóre zdjęcia irracjonalnie i całkowicie nierefrencjalnie się duplikują. Oto możemy dostrzec zbyt długi samochód, będący wynikiem niedokładnego „sklejenia” zdjęć, czy człowieka o czterech rękach i czterech nogach. „Krawędzie” pokazują wówczas, jak jeden obraz załamuje się, wykrzywia w momencie połączenia z drugim. Przypomina to nieco złudzenie optyczne, któremu ulegamy patrząc na łyżeczkę zanurzoną w szklance wody. Wydaje się pęknięta, ale dobrze wiemy, że nic jej nie dolega, złudzenie jest przecież wynikiem zjawiska zwanego załamaniem światła. Promienie odbite od części łyżeczki zanurzonej w wodzie docierają do naszego oka pod innym kątem, dlatego ta jej część wydaje się oddzielona od reszty. Tego, że łyżeczka wciąż jest w całości, jesteśmy jednak pewni – ulegamy przecież złudzeniu optycznemu. Tym samym stajemy się również świadomi, niejako przypominamy sobie o mechanizmie działania percepcji, które w pewnych warunkach mogą powodować pozornie tylko prawdziwe wrażenie. Zarówno więc „załamującą się” łyżeczka w szklance wody, jak i „załamujące się” niekiedy budynki w google’owskich panoramach można przyrównać do obrazów dialektycznych, będących niczym innym niż tym, „czym jest każdy obraz, pułapką na spojrzenie”⁴⁹. Obraz dialektyczny, czyli „konstrukcja wizualna dająca się denotować na dwa różne sposoby”⁵⁰, ujawnia swą własną powierzchnię, odsyła widza do materii samego siebie, a nie przedstawianego przedmiotu. Przypomina, że cały czas mamy do czynienia z obrazami, nawet jeśli zwykle próbują one być przezroczyście. Podobnie połączenia zdjęć w Street View – symulując wrażenie obcowania z rzeczywistością, w sposób niezamierzony ujawniają niekiedy wyrwy, skazy tego pozornie doskonałego przedstawienia. Tym samym przypominają nam o tym, że mamy do czynienia z „pewną

⁴⁸ Lev Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 252.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux*, cyt. za: Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, WUW, Warszawa 2010, s. 159.

⁵⁰ Wojciech Michera, *Piękna jako bestia...*, dz. cyt., s. 160.

konstrukcją widzenia, konstrukcją doświadczania przestrzeni, opartą na zmyśle wzroku i próbie wyobrażenia jego pracy jako płynnego zagłębiania się w przestrzeń”⁵¹.

Wróćmy jednak do samej koncepcji zszycia pojedynczych zdjęć, która podporządkowane jest „estetyce płynności”⁵². W takim podejściu, jak pisze Lev Manovich, „nagłe zmiany czasu i przestrzeni charakterystyczne dla współczesnej narracji [...] zamieniane są na ciągłą, nieprzerwaną, prowadzoną w pierwszej osobie narrację gier i wirtualnej rzeczywistości”⁵³. Ciągły i płynny, przypominający zanurzenie w rzeczywistości, obraz panoramiczny z Google Street View można traktować jako narrację, rodzaj „tekstu” narracyjnego o nieskończonym potencjale wariantów. Jest to bowiem tekst skrajnie różny od tego, co proponują klasyczne dzieła fabularne, jak film czy powieść. Odbiór Google Street View przypomina raczej obcowanie z bazą danych, a więc zbiorem elementów, „na których użytkownik może dokonywać operacji różnego rodzaju – oglądać, nawigować, wyszukiwać”⁵⁴. Zdaniem Manovicha, w przypadku bazy danych mamy do czynienia z nowym rodzajem narracją – „hipernarracją”, która zakłada wiele możliwych wyborów, „może być rozumiana jako suma wielu możliwych trajektorii przez bazę danych”⁵⁵.

Panoramy ze Street View wykazują szczególne podobieństwo do środowiska gier komputerowych, w których przyjmujemy punkt widzenia postaci i sterujemy jej zachowaniem oraz kierunkiem poruszania się. W obu tych przypadkach doświadczamy swoistej przestrzenności – możemy nawigować przedstawionym środowiskiem i przemieszczać się po nim, kierować swój wzrok w dowolny punkt. „Jedynie od użytkownika i jego decyzji zależy, w jakim stopniu zagłębi się on w świat wykreowany przez autorów oraz jakie znaczenia uda mu się odszukać. [...] Równoczesne przemierzanie nawigowalnej przestrzeni, poznawanie świata diegetycznego dzięki różnorodnym formom mediatyzacji oraz uczestnictwo w rządzącej się określonymi regułami rozgrywce stanowi sedno kontaktu z grą komputerową”⁵⁶. Odbiorca gry

⁵¹ Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt., s. 96.

⁵² Lev Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 237.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 334.

⁵⁵ Tamże, s. 344.

⁵⁶ Marcin M. Chojnacki, *Interaktywne opowiadania. Narracja w grach komputerowych*, www.swiatgry.pl/publicystyka/ludologia/256,interaktywne_opowiadania_narracja_w_grach_komputerowych/strona/0, [dostęp: 13.03.2013].

komputerowej samodzielnie więc zapoznaje się z udostępnionymi mu informacjami i na ich podstawie dokonuje rekonstrukcji fabuły⁵⁷.

Fabuła pojawia się również w modelu panoramicznym – zarówno w XIX-wiecznych malowidłach, jak i aplikacji Street View. Nic nie determinuje kierunku naszego patrzenia – możemy dowolnie podążać wzrokiem po obrazie i samodzielnie zszywać, łączyć w całość jego części. Za Mieke Bal fabułę nazwijmy „układem powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów i przedstawionych w określony sposób”⁵⁸. Fabuła jest więc porządkiem zdarzeń, który dopiero musi zostać przedstawiony w określony sposób – „przekształcony w opowiadanie”, „ujęty w specyficznej perspektywie (aspekcie)”⁵⁹. Opowiadanie z kolei jest „źródłem konkretnej manifestacji, kształtu oraz «zabarwienia» fabuły”⁶⁰.

By fabuła mogła przekształcić się w opowiadanie, niezbędna jest focalizacja, którą Mieke Bal definiuje jako „relację między widzeniem i tym, co «widziane», postrzegane”⁶¹. To, co dociera do nas jako widzów, determinowane jest przez wiele czynników. Jak wylicza Bal, przez „usytuowanie względem postrzeganego przedmiotu, kąt padania światła, odległość, zdobytą wcześniej wiedzę, psychologiczny stosunek do przedmiotu”⁶². To wpływa na sposób focalizowania fabuły oraz udowadnia, że narracyjny może być nie tylko tekst literacki, ale również obraz. Bal przytacza przykład indyjskiej płaskorzeźby *Pokuta Ardżuny*, przedstawiającej medytującego mędrca Ardżunę, naśladującego go kota i śmiejące się wokół niego myszy. Aby zrozumieć, ale też wytworzyć znaczenie tej sceny, musimy poszczególnie elementy fabuły tego obrazu połączyć. Zachodzi więc następujący proces: „kot widzi Ardżunę. Myszy widzą kota. Oglądający widzi myszy, które widzą kota, który widzi Ardżunę. I oglądający widzi, że myszy mają rację”⁶³. Tylko gdy dojdzie do wykonania wszystkich tych czynności, zawiązuje się związek między widocznymi na obrazie znakami a jego fabułą.

⁵⁷ Gra komputerowa, zdaniem Manovicha, nie rządzi się jednak logiką bazy danych. Bliższa jest raczej logice algorytmu. Jak pisze Manovich w *Języku nowych mediów*, „gracz przechodzący kolejne jej etapy stopniowo odkrywa reguły rządzące w stworzonym przez nią świecie. Poznaje jej ukryte mechanizmy; krótko mówiąc: uczy się jej algorytmu” (dz. cyt., s. 339).

⁵⁸ Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 3.

⁵⁹ Wojciech Michera, *Piękna jako bestia...*, dz. cyt., s. 119.

⁶⁰ Mieke Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 3.

⁶¹ Tamże, s. 147.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 150.

Niezbędne jest „pośrednictwo środkowej warstwy, «spojrzenia» na wydarzenie”⁶⁴. Punkt widzenia mają zarówno uczestnicy przedstawionej sceny (tylko z zależności między ich spojrzeniami może wynikać opowieść), ale aktywność focalizacyjna charakteryzuje również widza, który poszczególne elementy wiąże w ciąg przyczynowy, „spogląda” na wydarzenia. Zajmuje „punkt, z którego widziane są elementy”⁶⁵.

Podobnie rzecz się ma w przypadku obrazu panoramicznego – między widzianymi elementami obrazu tworzymy połączenia, zależności, które pozwalają zbudować opowieść. Jednocześnie owa opowieść jest wynikiem naszego subiektywnego spojrzenia, wynikającego z naszej pozycji względem oglądanego obrazu; wystarczy by zmienił się focalizator, a opowieść przyjmie zupełnie inne formy. To jednak dowodzi narracyjności obrazów dostarczanych nam przez Google, możliwości zbudowania z nich „opowiadania”. Odbiorcy, a więc internauci, nierzadko zresztą podejmują się rekonstrukcji fabuły prezentowanej nam przez Google Street View. W 2012 roku na blogu Słowacja Dokumentacja pojawił się wpis „Co Google zobaczyło na Słowacji?”⁶⁶ (fot. 1 i 2), w którym zamieszczono wykonane przez firmę zdjęcia ze słowackiego miasteczka Humenne. „Mieszkańcy z jakiegoś powodu (trudno powiedzieć, czy chodziło tylko o przejazd samochodu Google’a) tłumnie wylegli na ulice. Efekt, w połączeniu z widocznymi w kilku miejscach radiowozami, policjantami i mocno zaniedbaną okolicą wygląda jak fotoreportaż z miejsca jakichś zamieszek”⁶⁷ – snuje opowieść o Humenne jeden z internautów. Pojedyncze zdjęcia przedstawiające miejscowość i jej mieszkańców internauta z własnego punktu widzenia łączy więc w całość, focalizuje. Poszczególne fragmenty panoramicznego obrazu ze Street View stają się w oczach widza wręcz fotoreportażem, a więc formą typowo narracyjną.

W pytaniu „Co Google zobaczyło na Słowacji?” kryje się coś jeszcze. Patrząc, focalizując, budujemy, ale też rekonstruujemy materiał, który przekazuje nam obiektyw aparatu Google’a – nic więcej poza nim nie możemy zobaczyć, nawet jeśli poszczególne elementy tego materiału będziemy interpretować w dowolny sposób.

⁶⁴ Mieke Bal, *Narratologia...*, s. 150.

⁶⁵ Tamże, s. 151.

⁶⁶ Kazimierz Popławski, *Co Google zobaczyło na Słowacji?*, www.slowacja-dokumentacja.pl/2012/10/co-google-zobaczylo-na-slowacji/, [dostęp: 12.04.2014].

⁶⁷ Łukasz Michalik, *Fotoreportaż Google Street View. Automat konkurencją dla fotoreporterów?*, www.internet.gadzetomania.pl/2012/11/01/fotograficzny-reportaz-od-google-street-view-automat-konkurencja-dla-fotoreporterow, [dostęp: 12.04.2014].

Nasz punkt widzenia musi zmieścić się w obrębie punktu widzenia samego Google'a, który w tym przypadku pełni funkcję fokalizatora ekstradiegetycznego (zewnętrznego). To firma Google ostatecznie decyduje o tym, co widz będzie mógł zobaczyć, dokonuje „kadrowania”, dostarcza elementów do fokalizowania, złożenia w całość. Rozstrzyga wreszcie o tym, gdzie kończy się sam obraz, „formatuje pole wizualne”⁶⁸. W tej sytuacji internauta (widz), niczym Thomas, bohater filmu *Powiększenie*, „re-konstruuje łańcuch wydarzeń (ze spojrzeń aktorów-fokalizatorów splata intrygę), ale jakby zapominając, że zostały one już ujęte optyką [...] aparatu. [...] widz widzi wszystko; to znaczy to (wszystko), co owo urządzenie zobaczyć pozwala”⁶⁹.

Jeśli wziąć za dobrą monetę tezę Susan Sontag, która w *Widoku cudzego cierpienia* deprecjonuje fotografię za to, że nie jest narracyjna i tym samym nie może budzić w nas emocjonalnego patosu, to ułomność tę próbuje przekroczyć Google w projekcie Street View. „Narracja zdaje się być bardziej skuteczna od obrazu”⁷⁰ – utrzymuje Sontag – bo prowadzi do zrozumienia. W przypadku (nienarracyjnego w jej mniemaniu) zdjęcia, „widzimy coś, co napełnia nas zgrozą i, w mgnieniu oka, przesuwamy wzrok dalej”⁷¹. Tymczasem po panoramicznych zdjęciach Street View wzrok przesuwamy w nieskończoność, podążamy tropem poszczególnych fragmentów i we własnej głowie tworzymy z nich opowieść. Dając nam taką możliwość, Google konsekwentnie próbuje uciec od wybiórczości, fragmentaryczności fotografii. Od tego, co zarzuca im Sontag – że „fotografie oddają prawdę jedynie w oderwanym momencie, są w Benjaminowskim sensie «migotliwe»; w związku z czym mogą dostarczyć jedynie fragmentarycznych, oderwanych odbić rzeczywistości”⁷². Czy paradoksalnie jednak Google nie potwierdza tezy Sontag o wybiórczości fotografii? Czy – „pragnąc” całości – nie pomnaża jedynie fragmentów?

Holistyczna wizja świata?

Wykorzystanie zmysłowych i przestrzennych właściwości medium wpędza jednak widza, a może twórców samej panoramy, w pułapkę. Jonathan Crary opisuje to doświadczenie w ten sposób: „chodzi tu o dążenie nie do jednolitego, homogenicznego pola widzenia, lecz raczej do tego, by skupione oko obejmowało wiele niepowiązanych

⁶⁸ Wojciech Michera, *Piękna jako bestia...*, dz. cyt., s. 130.

⁶⁹ Tamże, s. 129.

⁷⁰ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2004, s. 137.

⁷¹ Judith Butler, *Ramy wojny*, przeł. Agata Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 128.

⁷² Tamże, s. 126.

ze sobą obszarów tego pola, by nie tłumilo peryferii”⁷³. Jako widzowie nie jesteśmy w stanie objąć wzrokiem całości obrazu, zamiast tego skazani jesteśmy na błędzenie po kolejnych częściach malowidła. Obraz panoramiczny zawsze jest bowiem konsumowany jedynie we fragmentach, jako część, która dopiero musi zostać złożona w wyobrażoną całość⁷⁴.

Pozbawiony jednego punktu odbioru widz skazany jest na obcowanie z rozpadającą się na drobne kawałki wizją. Jest to symptomatyczne dla podmiotu doświadczającego świata jako takiego, który doznaje pewnej formy rozdwójenia percepcji – z jednej strony „pozostaje zanurzony w świetle”, z drugiej „szuka odpowiedniego dystansu pozwalającego na zarządzanie swoim aparatem poznawczym i uwagą”⁷⁵. Podmiot opanowuje świat, ale jednocześnie jest przez ów świat pochłaniany.

W tym sensie widzenie panoramiczne odpowiada więc doświadczaniu ulicy (w znaczeniu doświadczania codzienności, potoczności), w którym uwaga naprzemiennie miesza się z wyłączeniem tej uwagi, rozproszenie ze skupieniem, koncentracja rozkłada się nieregularnie i niewspółmiernie. Doświadczenie oglądania panoramy nosi więc cechy widoku, w którym, według Rosalind E. Krauss, „zjawisko naturalne, obiekt zainteresowania, zaczyna konfrontować się z widzem pozornie bez pośrednictwa indywidualnego rejestratora czy artysty”⁷⁶. Krauss w swoim tekście *Dyskursywne przestrzenie fotografii* trafnie rozróżnia dwie kategorie, przeciwstawiając je sobie – widok i krajobraz. Widok ma być niejako czymś naturalnym, danym nam wprost z natury, a nie dzięki technicznym zabiegom ludzkiej ręki. Wyrażać ma coś realnego, będącego częścią rzeczywistości, a nie porządku artystycznego. Co ważne, sytuuje się całkowicie poza dyskursem estetycznym, gdyż odzwierciedla raczej porządek naukowy, geograficzny, co jest szczególnie znamienne dla statusu projektu Google Street View. To odróżnia widok od krajobrazu, pozostającego „jedynie” gatunkiem malarskim, w którym dobitnie unaocznia się „gest twórcy”. Krajobraz nie powstaje samoistnie, nie jest czymś danym nam wprost, częścią otaczającego świata, ale wytworem autora, zwykle malarza.

Widok jest ponadto percypowany w szczególny sposób, w którym prymarne znaczenie ma właśnie wrażenie głębi. Znajdujemy się wewnątrz obrazu, możemy

⁷³ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji...*, dz. cyt., s. 370.

⁷⁴ Jonathan Crary, *Gericault, the Panorama, and Sites of Reality...*, dz. cyt., s. 21.

⁷⁵ Iwona Kurz, *Między szokiem a rozproszeniem...*, dz. cyt., s. 462.

⁷⁶ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. Monika Szuba, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 146.

obrócić wzrok w lewo czy w prawo, jednocześnie rozciągając obszar tego obrazu, eksplorując go jeszcze głębiej – oto swoista forma „widoku”, której doświadczamy dzięki Street View, złudzenie, któremu ulegamy. Aplikacja Street View niemal organicznie zrosnięta jest z funkcją Google Maps, będącą zbiorem map satelitarnych. W przypadku mapy przekład przestrzeni na język wizualny, zapisanie rzeczywistości w formie obrazu czy planu wydaje się oczywiste. Mapa jest całkowicie umowna, świadomie płaska i posługująca się konwencjonalnymi znakami. Inaczej jest ze Street View, które proponuje nam odmienny punkt widzenia. Próbuje on zbliżyć się do naturalnego sposobu widzenia człowieka, „zwykłej” percepcji: możemy w nim obracać się dookoła „własnej” osi, powiększać detale, „zagłębiać się” w obraz. Przed naszymi oczami, które kierujemy co prawda cały czas w jedną stronę – stronę ekranu, nieustannie przepływają, niczym w oknie samochodu czy samolotu, kolejne obrazy. „Ludzki punkt widzenia oznacza tu również [...] próbę wypracowania takiego sposobu poruszania się w przestrzeni mapy i w przestrzeni archiwum, który byłby zbliżony do rzeczywistego”⁷⁷. Google Street View daje nam więc wrażenie przestrzenności, której doświadczamy w codziennym życiu. Stoi w opozycji do ściany galerii, którą Krauss traktuje jako „reprezentację tego, co można nazwać wystawowością”⁷⁸ i której daleko jest do uchwycenia przestrzenności widoku właściwej chociażby widokom stereograficznym przechowywanym w szafie. „Skomplikowane szafy z widokami stereograficznymi, które stanowiły część wyposażenia dziewiętnastowiecznych domów klasy średniej czy bibliotek publicznych, zawierają złożoną reprezentację przestrzeni geograficznej”⁷⁹. Tym samym panoramiczne zdjęcia wykorzystane w projekcie Street View tak w mniemaniu twórców, jak i odbiorców posiadają więc większy potencjał w próbie przedstawienia rzeczywistości. Nic dziwnego, że Walter Benjamin w swoich *Pasażach* tak wyrażał się o medium panoramy: „Interesująca rzecz w panoramie to zobaczenie prawdziwego miasta – miasta wewnątrz budynku. To, co znajduje się w środku pozbawionego okien gmachu to prawda...”⁸⁰.

Niemożliwość złożenia obrazu w całość daje nie tylko wrażenie przestrzenności, prawdy obrazu, ale też sprawia, że globalność i totalność przedstawionego świata, jego holistyczna wizja rozpada się na drobne kawałki. Jak pisze Łukasz Zaremba, „z jednej strony bowiem funkcją tego obrazu [panoramicznego] jest nadawanie spójności światu.

⁷⁷ Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt., s. 95.

⁷⁸ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt., s. 139.

⁷⁹ Tamże, s. 147.

⁸⁰ Walter Benjamin, *Pasaże*, cyt.za: Olivier Grau, *Virtual art...*, dz. cyt., s. 2.

Z drugiej jednak jest wyrazem rozpadu jakiegokolwiek koherentnego, stałego i pewnego doświadczenia zmysłowego”⁸¹. Będąc wewnątrz obrazu niemożliwe jest jednocześnie ogarnięcie go w całości własnym wzrokiem. Oto widok, który rości sobie prawo do bycia totalnym, bycia całościową wizją świata i ludzkiego jego doświadczenia okazuje się fragmentaryczny i rozczłonkowany. Dziewiętnastowieczny, rotundowy podest, z którego odbiorca oglądał okrągłe malowidło, tylko pozornie dostarczał statycznego punktu percepcji, w którym widz mógłby przewyciężyć ową fragmentaryczność obrazu. Za cenę iluzji i osiągnięcia immersji widz nieuchronnie traci możliwość ogarnięcia spojrzeniem całości, uporządkowania otaczającego go obrazu, a tym samym świata.

Zjawisko to jest szczególnie interesujące w kontekście totalności, do jakiej aspiruje projekt Google, który swoim spojrzeniem pragnie przecież objąć cały świat. Samochody z zamontowanym na dachu czujnym okiem (a raczej dziewięcioma oczami) kamery objechały już przecież ponad pięćdziesiąt krajów na siedmiu kontynentach. Wiele z nich jest już w całości pokryte mapą aplikacji Google – za pomocą funkcji *Street View* możemy obejrzeć każdy znajdujący się tam punkt, zobaczyć dowolny ich fragment. „Gdy projekt Street View był w fazie eksperymentalnej, ładowaliśmy kilka komputerów do bagażnika większego samochodu, na jego dachu przymocowaliśmy aparaty, lasery oraz urządzenie GPS i jeździliśmy tak po okolicy, gromadząc pierwsze zdjęcia. Street View uruchomiliśmy w 2007 roku dla kilku miast w USA. Od tego czasu liczba zdjęć panoramicznych wykonanych w formacie 360 stopni znacznie wzrosła. Dziś można na nich zobaczyć miejsca ze wszystkich siedmiu kontynentów”⁸² – opisuje funkcję Street View firma. Co więcej, od niedawna dziewięciooczna kamera montowana jest nie tylko na samochodach, lecz również na innych środkach lokomocji, służących do poruszania się nie tylko na ziemi. By sfotografować tereny, do których nie dotrzemy samochodem, Google przesadził swoich pracowników na trójkołowe rowery, obszary wiecznie pokryte śniegiem eksplorowane są z kolei na skuterach śnieżnych. Mało tego, Google postanowił wprowadzić Street View również do wnętrza budynków. Muzea, zabytkowe kamienice, świątynie uwiecznione zostały przy pomocy specjalnych wózków, które dokonały fotograficznej dokumentacji obiektów. Następnie firma postanowiła wkroczyć na górskie szlaki, na które wysłała pracowników wyposażonych w sprzęt fotograficzny umieszczony na ich własnych plecach. Ostatnim

⁸¹ Łukasz Zaremba, *Dwie panoramy – obok EKK i polskiej prezydencji*, dz. cyt.

⁸² *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

udoskonaleniem jest możliwość fotografowania podwodnego świata. Pracownicy Google zanurkowali w głębinach uzbrojeni w specjalne urządzenia będące hybrydami sprzętu fotograficznego znanego z samochodów i specjalnego podwodnego skutera napędzanego przez obroty śruby.

Rozrastający się do granic niemożliwego obraz anektuje również samego widza. „Obraz pochłaniał odbiorcę”⁸³ – pisze o panoramie bitwy pod Sedanem Oliver Grau. I kontynuuje: „Im dalej postępuje iluzjonistyczna symbioza pomiędzy dziełem a patrzącym, tym bardziej maleje psychologiczny dystans między nimi. Bez niego niemożliwe jest jednak postrzegania dzieła jako autonomicznego obiektu estetycznego”⁸⁴. Tym samym panorama stawała się potwierdzeniem zmian zachodzących w obrębie samej percepcji, która stopniowo przyjmowała formę gromadzenia informacji i detali, które z trudem udawało się przekuć w wiedzę. W tym kontekście panorama unieważniała i obniżała wartość indywidualnego punktu widzenia⁸⁵. Jak zauważa Crary, wartość panoramy zasadzała się bowiem na ograniczeniu „podmiotowej wizji”, wynikała z ograniczeń ludzkiej percepcji, patrzącego podmiotu. Prezentowała pewien realnie istniejący motyw, który wydawał się osiągalny, a jednak – zawsze przekraczał zdolności widza do jego uchwycenia. Medium panoramy dobrze oddaje więc sprzeczności XIX-wiecznej kultury wizualnej, którym ulega również projekt Google Street View. Z jednej strony dąży do uczynienia świata spójnym, z drugiej – pogrąża widza w niekoherentnym, niestabilnym, opartym na fragmentaryczności doświadczeniu wzrokowym.

Prawda fotografii

„Już niebawem nie trzeba będzie wsiadać na okręty Cooka i Lapereau, żeby móc wyruszyć w pełne niebezpieczeństwo podróże; gdy fotografia zostanie powierzona kilku najbardziej odważnym i nieustraszonym śmiałkom, wykona dla nas podróż dookoła świata i przywiezie nam tenże świat niejako w portfelu, podczas gdy my sami nie będziemy musieli nawet wstawać z naszego fotela”⁸⁶ – z zachwytem komentował w połowie XIX wieku wynalazek fotografii francuski publicysta Ludwik de Cormenin. W podobny zachwyt blisko sto pięćdziesiąt lat później zdaje się wpadać firma Google, korzystając w tworzeniu funkcji Street View z medium nie innego jak właśnie

⁸³ Oliver Grau, *W głąb obrazu*, dz. cyt., s. 674.

⁸⁴ Tamże, s. 678.

⁸⁵ Jonathan Crary, *Gericault, the Panorama, and Sites of Reality...*, dz. cyt., s. 21.

⁸⁶ Ludwik de Cormenin, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 87.

fotografia. Jak zauważa André Rouillé, owe medium w społeczeństwie postindustrialnym stopniowo przestaje zaspokajać potrzeby z najbardziej zaawansowanych kulturowo i technologicznie obszarów. W medycynie fotografia i radiografia ustępują pola echografii, doplerom, skanerom, które dają znacznie lepszy wgląd w ludzkie ciało. W obszarze informacji z fotografią prasową zwycięża nadawany w ciągły i bezpośredni sposób przekaz telewizyjny. „Nowa rzeczywistość wymaga nowych obrazów i nowych sposobów ich przekazywania, niezbędnych do propagowania nowych wierzeń i przekonań”⁸⁷.

Mimo to Google, chcąc zabrać nas w fascynującą i zdawałoby się niemożliwą podróż dookoła świata, wykorzystuje właśnie fotografię. Siedząc we własnym fotelu oglądamy „świat w portfelu” właśnie za pośrednictwem medium wynalezione dwa wieki wcześniej. I właśnie do wieku XIX musimy się cofnąć, by zrozumieć to zaskakujące rozwiązanie.

O próbach zatrzymania ulotnego światła i obrazu pojawiającego się na ścianie w *camera obscura* fantazjowano już co prawda wiele lat wcześniej. Pierwszy zadziwiający opis robienia zdjęć przeczytać możemy w napisanej w 1760 roku przez francuskiego lekarza Charlesa-Francoisa Tiphaigne de La Roche’a powieści *Giphantie*. Jej bohater trafia do przedziwnej krainy, której mieszkańcy posługują się nowoczesną techniką, by tworzyć wizualną historię świata. „Stworzyli substancję, bardzo delikatną, lepka, szybko schnącą i twardniejącą, za pomocą której w mgnieniu oka powstaje obraz. Substancję tę nanoszą na kawałek płótna i ustawiają ją naprzeciwko przedmiotów, które chcą uwiecznić. [...] Obrazy utrwalają się z chwilą, gdy tylko zostaną uchwycone na płótnie. Potem natychmiast zostają zasłonięte i ustawione w ciemności, a po godzinie zewnętrzna warstwa wysycha i otrzymuje się dzieło tym cenniejsze, że żaden artysta nie stworzyłby bardziej prawdziwego”⁸⁸ – czytamy w opisie utopijnego jeszcze wynalazku.

Utopia miała stać się rzeczywistością w roku 1839, kiedy to *Gazette de France* poinformowała o odkryciu Ludwika Daguerre’a: „Odkrycie to graniczy z cudem. Stawia pod znakiem zapytania wszystkie naukowe teorie z zakresu optyki i z pewnością zrewolucjonizuje sztukę malarską. Pan Daguerre opracował metodę utrwalania obrazów pojawiających się wewnątrz *camera obscura*. Nie są to już ulotne odbicia przedmiotów,

⁸⁷ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt. s. 68.

⁸⁸ Charlesa-Francoisa Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, cyt. za: Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, przeł. Jan Koźbiał i Barbara Tarnas, Cyklady, Warszawa 2004, s. 23.

lecz ich trwałe wizerunki”⁸⁹. Dageuerre, który wcześniej zasłynął jako twórca dioramy, obrazu częściowo namalowanego na przezroczystej tkaninie lub matowym szkłe z obu stron, dającego złudzenie trójwymiarowości, w 1839 roku zaprezentował Akademii Francuskiej fotografię otrzymaną na warstwie jodku srebra. W technice zwanej odąd dagerotypią obraz powstawał w wyniku działania pary jodu na wypolerowaną płytę miedzianą pokrytą srebrem. Jednocześnie nad utrwalaniem obrazu tworzonego przez światło pracował angielski uczoney William Henry Fox Talbot, który zamiast metalowej płytki używał papieru, dając początek technice negatywowo-pozytywowej i determinując *de facto* dalszy rozwój fotografii.

Oparta na zasadach fizyki i chemii technika powstawania pierwszych zdjęć interesuje nas dlatego, że stała się ważnym przyczynkiem do legitymizacji dokumentalnej funkcji fotografii, z którą łączona była przez długie lata. Spójrzmy, jak historyk sztuki Boris von Brauchitsch opisuje reakcje na nowy wynalazek: „Gdy pierwsze zdjęcia trafiły do obiegu, wydawały się odbiorcom wiernymi odwzorowaniami natury, narysowanymi nie przez artystę, lecz przez światło. Fascynacje wzbudzało precyzyjne odtworzenie przedmiotów; brano w rękę lupę i odkrywano na fotografiach szczegóły niewidoczne gołym okiem. Tutaj napis na sklepowym szyldzie, tam zbita szyba w oknie spichlerza. Światło malowało więcej, niż ludzkie oko było w stanie zobaczyć”⁹⁰.

Po raz pierwszy w historii uzyskanie i utrwalenie obrazu stało się możliwe nie tylko dzięki ręce ludzkiej, ale również dzięki specyficznej technologii. Udział człowieka w powstawaniu obrazu fotograficznego świadomie był zresztą marginalizowany. Dageuerre i Talbot nie przez przypadek wpadli przecież na swój wynalazek niemal jednocześnie. Fotografia narodziła się i musiała narodzić w „wieku mechanizacji”, dokładnie w tym momencie, kiedy społeczeństwo przechodziło z fazy przedindustrialnej do etapu industrialnego. O wieku tym angielski krytyk Thomas Carlyle pisał, że „nie jest epoką heroizmu, religii, filozofii czy moralności, ale przede wszystkim jest wiekiem mechanizacji”⁹¹. To społeczeństwo przemysłowe stworzyło odpowiednie warunki do powstania fotografii i jednocześnie uczyniło z niej najważniejszy i najbardziej spektakularny sposób rejestrowania rzeczywistości. Nowe medium było do głębi użyteczne i skutecznie realizowało potrzeby rodzącego się

⁸⁹ Cyt. za: Boris von Brauchitsch, *Mała historia...*, dz. cyt., s. 28.

⁹⁰ Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 11.

⁹¹ Thomas Carlyle, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 25.

modelu społeczeństwa. Fotografia w połowie XIX wieku była więc przede wszystkim narzędziem, „instrumentem, gdyż to społeczeństwo, podobnie jak każde inne, musiało znaleźć taki sposób wyobrażania i przedstawiania, który byłby dostosowany do poziomu jego rozwoju, techniki, do własnego rytmu, do przyjętego modelu społeczno-politycznego, do wyznawanych przez nie wartości i, rzecz jasna, do istniejących w danym momencie możliwości ekonomicznych”⁹². Wynalazek fotografii ściśle więc wiąże się z towarzyszącymi społeczeństwu przemysłowemu takimi zjawiskami, jak urbanizacja, oparta na pieniądzu gospodarka, industrializacja, zmiany w komunikacji i przede wszystkim demokracji.

Fotografia zrewolucjonizowała również podejście do wcześniejszych form obrazowania. Ręka ludzka jeszcze nigdy w historii nie miała w tym procesie tak niewielkiego znaczenia. Oto „obraz-maszyna”, powstający przede wszystkim dzięki bezprecedensowemu użyciu technologii. W świecie rodzącego się przemysłu opartego w dużej mierze na pracy maszyny fotografia musiała więc zyskać niebagatelne znaczenie, stać się nośnikiem idei nowego społeczeństwa. Nowoczesność oznaczała właśnie redukcję pierwiastka ludzkiego i wyrażała się w postępującym procesie mechanizacji. To maszyna przejąć miała zadania, które wcześniej spoczywały w obrębie ciała ludzkiego.

Co ważne, ograniczenie pierwiastka ludzkiego w procesie obrazowania na nowo zdefiniowało relację między obrazem a rzeczywistością. „Z chwilą gdy obiekt jest już oświetlony i odpowiednio ustawiony, model i instrument działają już same”⁹³ – pisał w 1864 roku portrecista Aleksander Kern. Ta „samodzielność”, mechaniczność fotografii, która w oczach ówczesnych odróżniała ją znacząco od rysunku czy malarstwa, pozwoliła również na nowo uwierzyć w przedstawienie, w swoistą odnowę obrazu. „Żadna ręka ludzka nie jest w stanie malować tak, jak maluje słońce. [...] Żadne ludzkie spojrzenie nie potrafiłoby wejrzeć tak daleko i głęboko w morze światła”⁹⁴ – przekonywał w 1839 francuski dziennikarz Jules Janin, z entuzjazmem komentując wynalazek dagerotypu. Niepewne spojrzenie i ułomną ludzką rękę wreszcie można zastąpić medium, zdawałoby się – obiektywnym, które pozwala po raz pierwszy w dziejach zmechanizować kategorię *mimesis*. Właściwości fizyczne maszyny wspólnie z chemiczną rejestracją obrazu mają być gwarancją obiektywności i wyznacznikiem

⁹² André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 21.

⁹³ Alexander Kern, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 28.

⁹⁴ Jules Janin, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 26.

prawdy. Z czasem, pod koniec XIX wieku, w dyskursie o fotografii coraz częściej pojawia się pojęcie odcisku, które odróżnia ją od rysunku. Takie podejście czerpało z typologii amerykańskiego semiotyka Charlesa S. Pierce'a, który znak podzielił na trzy podstawowe formy: ikony, indeksy i symbole. Te ostatnie reprezentują pewne odniesienia w wyniku przyjętej konwencji, są umowne. Znak ikoniczny z kolei powiązany jest z przedmiotem poprzez podobieństwo, forma znaku przypomina jego znaczenie, tak jak w przypadku rysunku lub malarstwa figuratywnego. W znaku indeksowym przedmiot i jego reprezentację łączy naturalna relacja, tym samym połączenie jest, zdaniem Pierce'a, najmocniejsze. „Indeksy mówią coś o przedmiotach przez to, że są z nimi fizycznie połączone. Tak jak drogowskaz, który wskazuje drogę do obrania lub zaimek względny, znajdujący się tuż za nazwą rzeczy, która ma zostać wskazana”⁹⁵. Relacja ta wcale więc nie musi faktycznie występować w naturze, może być po prostu pewną subiektywnie postrzeganą współzależnością. W fotografii jednak wartość znaku indeksykalnego zyskuje szczególne znaczenie, bo z obrazowanym przedmiotem łączy ją przecież dosłowny kontakt fizyczny. „Obraz powstały w wyniku kontaktu, obraz przylegający do oryginalnego obiektu – w tym właśnie należałoby upatrywać specyfiki fotografii”⁹⁶.

Indeksykalny charakter fotografii budzi w oczach ówczesnych przeświadczenie o jej prawdziwości i dokładności. Nic dziwnego, że obraz fotograficzny bywa porównywany do obrazu lustrzanego, a więc nieprzekłamanego, niemal idealnego i całkowicie wiarygodnego. Takiego, który nie zawiera w sobie „ani fantazji, ani oszustwa, a jedynie nagą prawdę”⁹⁷. Fotografia zaczyna więc rozlegle pełnić funkcję dokumentalną i być wykorzystywana w nauce i badaniach, pogłębiając tym samym kryzys zaufania wobec dokumentalnej wartości obrazów tworzonych ręcznie. Interesująca w tym kontekście wydaje się historia dotycząca słynnego w połowie XIX wieku archeologa Felicjena Caignarta de Saulcy'ego, który sporządził serię rysunków ze swojej wyprawy do Jerozolimy. Jego prace wywołały w Paryżu ostrą polemikę i niejednokrotnie ich wartość i wiarygodność były uznawane za wątpliwe. W sprawę zaangażował się fotograf Auguste Salzmann, wychodząc z propozycją sfotografowania narysowanych przez de Saulcy'ego obiektów. W ten sposób powstała seria 150 zdjęć, które – jak się okazało – potwierdziły odkrycia archeologa. „Jest to na dobrą sprawę

⁹⁵ Charles Peirce, *What is a sign?*, www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm, [dostęp: 16.05.2014].

⁹⁶ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 70.

⁹⁷ Ludwik de Cormenin, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 70.

wykazanie utraty wiarygodności rysunków i szkiców wykonanych odręcznie wobec możliwości, jakie stwarza fotografia, która, jak się okazuje, jest wolna od wszelkich podejrzeń⁹⁸, konstatuje André Rouillé. W funkcji dokumentalnej fotografia zdawała się więc znacznie przewyższać rysunek czy malarstwo, eliminowała wątpliwości, była uznawana za świadectwo prawdy. Mało tego – niejednokrotnie, w mniemaniu ówczesnych, stwarzała większe możliwości percepcyjne niż samo patrzenie na badany obiekt. Na przykład fotografie zoologiczne Ludwika Rousseau, zdaniem członków Akademii Nauk w 1853 roku, obfitowały w „wielość szczegółów, które umykają oku”⁹⁹ naukowca i których rysownik nie byłby w stanie odtworzyć. Niektórzy zauroczeni nowym medium naukowcy proponowali nawet, by odkryć dokonywać właśnie dzięki zdjęciu, tak jak obserwuje się obiekt w naturze. Fotografia i reprezentowany przez nią obiekt jawią się więc nierzadko jako tożsame. W zafascynowanym fotografią społeczeństwie przemysłowym bez żadnych strat można je dowolnie wymieniać. Różnica między przedmiotem a jego obrazem zmniejsza się, kopię coraz trudniej odróżnić od oryginału, a wiara w reprezentację i dokumentalną moc fotografii jest większa niż kiedykolwiek później w historii.

Oczywiście w owym czasie nie brakuje też krytyków fotografii. Należał do nich chociażby francuski malarz Eugène Delacroix, który zarzucał jej... zbyt daleko idącą perfekcję. W swoich *Dziennikach* zauważał, że przez swoją dokładność fotografia „oślepia i zafalszowuje obraz”, stanowi niebezpieczeństwo dla „szczęśliwej niemocy oka do dostrzegania najdrobniejszych szczegółów”¹⁰⁰. Krytyka ta mieściła się jednak w obrębie elitarniej i arystokratycznej koncepcji sztuki, w obszar której nie sposób było włączyć nowy wynalazek. Zamiast komponować obraz, „fotograf robi zdjęcie, widzimy tylko wycięty fragment jakiejś całości”¹⁰¹. Malarstwo zaś, nawet jeśli ułomne, wznosząc się ponad świat materialny, wytwarza własną prawdę – „prawdę wyobrażenia” zamiast „prawdy kopii”¹⁰². Nie opiera się, tak jak fotografia, na mechanicznej i materialnej relacji, ale tworzy własne reguły podobieństwa. Dyskusja o różnicy między malarstwem a fotografią toczy się tuż obok wielkiej fali fascynacji tą ostatnią i *de facto* wskazuje na mimetyczne możliwości nowego wynalazku.

⁹⁸ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 52.

⁹⁹ Cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 71.

¹⁰⁰ Eugène Delacroix, *Dzienniki*, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, s. 58.

¹⁰¹ Tamże, s. 58.

¹⁰² André Rouillé, *Fotografia...*, s. 81.

Od czasów społeczeństwa industrialnego status fotografii jednak znacząco się zmienił. Weszła ona w nowe obszary, nawiązała relację ze sztuką, ale też stopniowo traciła swą wartość dokumentalną. Przede wszystkim przestała być najlepszym sposobem obrazowania zmian zachodzących w nowym społeczeństwie. Informacja, medycyna, nauka oraz inne dziedziny życia wypracowały nowe, nierzadko oparte na fotografii, metody obrazowania. Pozwoliły na to zarówno nowe warunki technologiczne, jaki i ekonomiczne. „W ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci tempo i zakres zmian spowodowały, że fotografia nie jest już w stanie sprostać oczekiwaniom i potrzebom za pomocą obrazów”¹⁰³.

Mimo to Google w swoim innowacyjnym projekcie używa właśnie fotografii, które składa następnie w panoramiczne obrazy. W tym celu stosuje odpowiednią i nowoczesną technologię. Kiedy dziewięciooczna kamera wykona zdjęcie, następuje proces tzw. pozycjonowania – aby dopasować każde zdjęcie do jego geograficznego położenia na mapie, zestawiamy sygnały z czujników na samochodzie zbierających dane o lokalizacji GPS, prędkości oraz kierunku jazdy. Pomaga nam to odtworzyć dokładną trasę przejazdu samochodu, a w razie potrzeby również przechylić i wyrównać zdjęcia”¹⁰⁴. Z serii zdjęć powstaje później 360-stopniowa panorama. „Aby uniknąć przerw w panoramach, sąsiednie aparaty wykonują nieco nakładające się zdjęcia, które później «zszywamy» razem w jedną panoramę 360 stopni. Następnie stosujemy specjalne algorytmy do przetwarzania zdjęć, które pozwalają nam zminimalizować widoczność «szwów» i utworzyć płynne przejścia”¹⁰⁵ – opisuje firma. Jednocześnie mocno akcentuje mechaniczność powstających zdjęć. Wyposażona w dziewięć obiektywów monstrualna kamera znajduje się przecież na dachu samochodu, a spust migawki uruchamiany jest automatycznie. Dodatkowo jej pracę wspomagają zamieszczone na dachu lasery i urządzenie GPS, które pozwala wykonane zdjęcia automatycznie pozycjonować. Cała konstrukcja Google Street View ma się więc jawić jako rodzaj „obrazu-maszyny”, która potrafi wręcz produkować zdjęcia przy niewielkim udziale ręki ludzkiej. W dobie nowoczesności naznaczona pierwiastkiem ludzkim fotografia znów ma zyskać swoistą zdolność do bycia obiektywną. Gwarancją prawdy ma być automatyzm i powtarzalność zapisu. Wszystkie zdjęcia wykonywane są przecież z tej samej, odgórnie wyznaczonej perspektywy i poddawane podobnej

¹⁰³ André Rouillé, *Fotografia...*, s. 8.

¹⁰⁴ *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

¹⁰⁵ Tamże.

obróbce. Ta zaś oparta jest na tajemniczych „specjalnych algorytmach”, które już na poziomie języka przenoszą nas w obszar dyskursu naukowego. Fotografie Google’a to nie subiektywne obrazy mniej lub bardziej wiernie oddające sposób, w jaki człowiek patrzy na świat, ale matematycznie wręcz obliczony wzór zapisu, który ten świat ma jak najwierniej oddawać. Wywodzące się z XIX wieku medium, do którego przez lata straciliśmy zaufanie, powraca w nowej formie – jako nośnik roszczący sobie prawo do mówienia nam prawdy o świecie i przenoszenia nas w dowolny jego zakątek.

Świat jako wystawa

Genezy metod ustanawiania porządku i prawdy, które stosuje firma Google, można się również doszukać w innym XIX-wiecznym zjawisku. Spójrzmy na relację uczonego francuskiego, jednego z pierwszy orientalistów, Silvestra de Sacy. Planował on założenie muzeum, które przypominać miało „wielki skład wszelkiego rodzaju przedmiotów, rysunków, książek, map, relacji z podróży – wszystko z przeznaczeniem dla tych, którzy chcieli poświęcić się studiom; tak, aby każdy, jak za sprawą czarów w zależności od tego, co jest przedmiotem jego studiów, mógł znaleźć się wśród, powiedzmy, mongolskich plemion albo ludu chińskiego”¹⁰⁶. Mongolskie plemię, a może region Amazonii? Podobieństwo z obietnicą dawaną nam przez firmę Google w opisie funkcji Street View jest aż nadto uderzające. Mamy przecież znaleźć się w świecie od nas odległym, dla XIX-wiecznego naukowca „jak za sprawą czarów”, dla twórców Street View – za sprawą technologii wytwarzania panoramicznych zdjęć. De Sacy nieco wyprzedził swój czas i, jak zauważa Timothy Mitchell, przewidział coś, co przypominało wystawy światowe. Te były masowo organizowane w Europie w okresie imperialnym i były równie emblematyczne dla tego okresu, co medium panoramy czy fotografii. Gromadziły dziesiątki przedmiotów, które niekoniecznie mieściły się w dyskursie estetycznym, przynależąc raczej do przestrzeni nauki. Odbywające się cyklicznie ekspozycje prezentowały więc dorobek kulturalny, naukowy i techniczny krajów i narodów z różnych części świata i były okazją do współzawodnictwa we wszystkich dziedzinach produkcji. To na odbywającą się w Paryżu w 1889 roku Wystawę Światową zbudowano Wieżę Eiffla, która miała stanowić symbol poziomu inżynierskiej wiedzy i możliwości technicznych epoki.

¹⁰⁶ Silvestre de Sacy, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2001, s. 19.

W tym samym roku na stalową konstrukcję, prócz setek Europejczyków, wspięła się również egipska delegacja, która jadąc do Szwecji na VIII Międzynarodowy Kongres Orientalistów zatrzymała się po drodze w Paryżu, by móc obejrzeć Wystawę Światową. Zwiedzali tam parki i pawilony ekspozycji, podziwiali wystawione towary i maszyny, a nawet przestrzeń zorganizowaną na wzór kairskiej ulicy. Organizatorzy wystawy w Paryżu w 1889 poszli bowiem o krok dalej – prócz pokazania panoram czy przedmiotów przywiezionych z odległej cywilizacji, stworzyli całą ulicę z domami i meczetami niemal żywcem wyjętą z Kairu. „Część egipska wzniesiona została przez Francuzów na podobieństwo krętej kairskiej uliczki, z domami, których wyższe piętra wiszą nad głowami przechodniów i meczetem przypominającym meczet Qaitbay. Zadanie wykonano z takim pietyzmem, że «przybrudzono nawet farbę pokrywającą ściany budynków»”¹⁰⁷.

A jednak ta część ekspozycji egipskim gościom najmniej przypadła do gustu, zwłaszcza w momencie, gdy przekroczyli próg wzniesionego przez Francuzów meczetu. Podobnie jak reszta zabudowań okazał się on być jedynie pustą w środku atrapą, fasadą budynku. Dekoracje złożone z fasad były charakterystyczne dla wystaw światowych, których przestrzeń była bezwzględnie podporządkowana zasadzie „bycia widzianym”. „Jedną z cech Francuzów jest to, że się gapią”¹⁰⁸ – pisał pewien egipski uczone po pięciu latach spędzonych w Paryżu w latach dwudziestych XIX wieku. Dlatego też „spektakle, takie jak wystawy światowe czy kongresy orientalistów, przedstawiały świat w postaci obrazu. Przed oczyma widzów porządkowały go jako obiekt na wystawie, przeznaczony do tego, by go obejrzeć, poznać, zbadać”¹⁰⁹.

Postać „gapiącego się” Francuza staje się zresztą charakterystyczna dla modelu wystawy. Jedną z jej cech było wytyczanie jej ścisłego centrum, które organizowało całą przestrzeń ekspozycji oraz umieszczanie zwiedzającego w tym właśnie punkcie. „Reprezentacja rzeczywistości zawsze była pokazem stworzonym z myślą o umieszczonym w centrum widzu, o spojrzeniu obserwatora otoczonego przez wystawę i wyróżnionego dzięki jej starannie obmyślonemu porządkowi”¹¹⁰. Status widza przenosił się zresztą na status człowieka jako takiego, który od świata zewnętrznego zachowywał zawsze dystans spojrzenia. Tak jak kapitalistyczny wielki przemysł oddzielił robotnika od wytwarzanego przez niego towaru, tak człowiek-widz oddzielony był od świata

¹⁰⁷ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁸ Rifa'a Rafi At-Tahtawi, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt. s. 14.

¹⁰⁹ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, s. 19.

¹¹⁰ Tamże, s. 23.

fizycznego. Tylko takie położenie dawało gwarancję „obiektywizmu” – pojęcia, które zrodziło się z połączenia izolacji od świata fizycznego i umiejętności koncentracji uwagi, samodyscypliny. „Teraz jesteśmy ludźmi obiektywnymi. Wszystko, co możemy osiąść, chcemy umieścić pod szkłem, by patrzeć na ten bezmiar”¹¹¹ – ogłosił w 1851 roku z okazji Wielkiej Wystawy „The Times”.

O ile taką pozycję z łatwością udawało się zachować w laboratoryjnej przestrzeni wystawy, o tyle wyruszenie na podbój rzeczywistego świata sprawiało Europejczykowi trudności. Spójrzmy, jak Gustaw Flaubert pisał o swoich wrażeniach z pobytu w Kairze w 1850 roku:

Nieledwie udało mi się wyjść z początkowego olśnienia [...] każdy szczegół cię dosięga, chwyta cię w swoje kleszcze; a im bardziej się na nim skupisz, tym mniej jesteś w stanie objąć całość. Potem stopniowo wszystko zaczyna się składać w harmonijną całość, a fragmenty same wędrują na swoje miejsca, zgodnie z prawami perspektywy. Pierwsze dni jednak – na Boga! – ten oszałamiający chaos kolorów!¹¹².

Skąd to poczucie bezradności, oszołomienia? Otóż dla dziewiętnastowiecznego człowieka Zachodu zrozumieć to zawsze zachować dystans spojrzenia, „stać w oddaleniu i narysować albo zrobić zdjęcie”¹¹³. W odwiedzanych przez siebie, obcych i nieeuropejskich miastach, mieszkaniach Starego Kontynentu czuł się przytłoczony wielością bodźców, których nie mógł ułożyć w jedną całość, uporządkować. Nie mógł uchwycić tego rodzaju całości, do której przyzwyczyli go wystawy światowe i wszelkiego rodzaju ekspozycje. Co w obliczu tak przytłaczającego doświadczenia czynił Europejczyk? Podejmował próbę zamiany doświadczanego świata w obraz. Timothy Mitchell wskazuje, że dla europejskich autorów, którzy podróżowali na Bliski Wschód w drugiej połowie XIX wieku, charakterystyczne jest „doświadczenie jego obcości wyrażone jako problem ze stworzeniem obrazu. Tak jakby zrozumieć oznaczało stać w oddaleniu i narysować albo zrobić zdjęcie; i dla wielu z nich w praktyce tak właśnie było”¹¹⁴. W odwiedzanych przez siebie miastach (czy to europejskich, czy „orientalnych”) Europejczyk poszukiwał zawsze punktu widokowego, a więc takiego miejsca, gdzie zajmowałby pozycję zewnętrzną wobec obserwowanego fragmentu świata.

¹¹¹ „The Times”, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 39.

¹¹² Gustave Flaubert, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 42.

¹¹³ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 44.

¹¹⁴ Tamże.

W ten sposób chociażby Wielka Piramida w Gizie zamieniła się w taras widokowy, na który Europejczyków wciągały zorganizowane grupy Beduinów. Stamtąd obserwowali, notowali, rysowali, fotografowali. Pewien Egipcjanin pisał: „Każdego roku tysiące Europejczyków podróżuje po całym świecie, robiąc zdjęcia wszystkiego, co napotkają”¹¹⁵. Fotografia, z całym swym mimetycznym potencjałem, była przecież charakterystyczna dla wystaw światowych. Doskonały, zdaniem Europejczyków, widok i ogląd na miasto zapewniała również diorama oraz panorama. Często pojawiały się one na wystawach światowych, jak choćby w 1889 roku na wystawie paryskiej, gdzie panorama miasta na zebranych zrobiła ogromne wrażenie. „Obrazy porozmieszczano i oświetlono w taki sposób, że widz miał poczucie, iż stoi w środku miasta, które wyrastało wokół, zupełnie materialne, «niczym nie różniące się od rzeczywistości»”¹¹⁶. Podobny opis przytacza Walter Benjamin, cytując fragment *Ilustrowanego przewodnika po Paryżu*, w którym zjawisko pasażu określone zostało jako „małe miasto, nawet świat w miniaturze”¹¹⁷.

Punkt widokowy nie tylko zachowywał odpowiedni dystans wobec tego, co się ogląda. Dawał również poczucie władzy rodem z panoptikonu – a więc pokusę patrzenia, samemu nie będąc widzianym. „Patrząc, podczas gdy samemu jest się poza zasięgiem wzroku – ta sytuacja potwierdzała oddzielenie patrzącego od świata, który obserwował, a równocześnie była pozycją, z której sprawuje się władzę”¹¹⁸. Co ważne, Europejski obserwator nie powinien znaleźć się na obrazie przedstawiającym Orient. Przecież to on – widz powoływał ów widok do życia. Nieuwzględnianie obecności widza dawało też większe poczucie obiektywności przedstawianej sceny, która miała sprawiać wrażenie, że powstała bez udziału obserwatora.

W tych dążeniach objawiała się również doskwierająca potrzeba immersji – „Europejczycy stawiając się w ten sposób na zewnątrz świata-jako-wystawy, chcieli go jednak doświadczyć tak jakby był rzeczywistością”¹¹⁹. Powodowany ciekawością Europejczyk stosuje więc mechanizmy służące przekształceniu rzeczywistości, w tym przypadku Orientu, w przedmiot, dokonuje symbolicznego „uprzedmiotowienia” obcego mu świata. Dzięki temu odbiorca zyskuje przed oczami pewien uporządkowany system znaczeń, oparty na „organizacji widoku” i „technice reprezentacji”. Patrzy na

¹¹⁵ Mubarak, *Alam ad-Din*, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 44.

¹¹⁶ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 22.

¹¹⁷ *Ilustrowany przewodnik po Paryżu*, cyt. za: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 25.

¹¹⁸ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 49.

¹¹⁹ Tamże, s. 50.

świat, tak jak patrzy na samą wystawę, która ów świat ma za zadanie wiernie odwzorowywać. W ten sposób ma miejsce zabieg zakrywania oryginału jego przedstawieniem, oglądamy jedynie wycinek świata tu i teraz, w dodatku „zakłęty” w obraz. Jak chce Timothy Mitchell, świat zaczyna jawić się jako wystawa. Ta była przecież „festynem reprezentacji”¹²⁰, stworzonym ku chwale „uporządkowanego świata obiektów” i „dyscypliny europejskiego spojrzenia”¹²¹. Paradoksalnie więc, konstrukcja wystawy światowej, dążąc do osiągnięcia wrażenia maksymalnego realizmu, przedstawianą cywilizację boleśnie zamieniała w przedmiot, podporządkowany naczelnej europejskiej zasadzie „bycia widzianym”.

Świat, który przeglądał się w witrynie wystawy, miał więc pewność, że wszystko jest uporządkowane, zorganizowane, wyliczone i bezsporne. W ten sposób z chaosu doświadczenia i percepcji mogła wyłonić się pewna struktura, stwarzająca poczucie bezpieczeństwa. W swoim mniemaniu Europejczyk Wschód znał bardzo dobrze, jeszcze za nim do niego przyjechał, korzystając z szeregu przedstawień. W efekcie kolejne reprezentacje były raczej zestawieniem odwołań i cytatów z wcześniejszych dzieł. Rzeczywistość okazywała się jedynie tym, co możliwe jest do przedstawienia, co zamienić można w eksponat i zaprezentować na wystawie. „Tak zwany zewnętrzny świat rzeczywisty daje się doświadczać i ujmować jedynie w formie kolejnych reprezentacji, jako przedłużenie wystawy”¹²².

Google Street View można uznać za podobny do dziwiętnastowiecznej wystawy światowej „festyn reprezentacji”¹²³, który uosabia dyscyplinę europejskiego sposobu patrzenia. Wszystkie funkcje i możliwości wystawy światowej mieszczą się tym razem w niewielkim ekranie naszego komputera. Kiedy organizowane do dziś wystawy, nazywane Expo, stały się formą promocji danego kraju, dziedzin życia, zjawisk społecznych czy kulturowych, funkcję poznawczą z powodzeniem pełni Street View. To aplikacja firmy Google, niczym paryska Wystawa Światowa z 1889 roku, odtwarza dziś przed nami kairską ulicę. W dobie społeczeństwa informacyjnego stało się oczywiste, że wystarczy kilka kliknąć, by na własne oczy przekonać się, jak wygląda nawet najodleglejszy zakątek świata. Jednocześnie jako widzowie mamy zapomnieć o granicy, która oddziela to, co rzeczywiste od tego, co jest wyświetlane na ekranie. Świat możemy więc odbierać przez szereg reprezentacji i jednocześnie mieć poczucie, że

¹²⁰ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, dz. cyt., s. 27.

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże, s. 54.

¹²³ Tamże, s. 27.

obcujemy z nim samym. Czyżbyśmy byli tak naiwni jak widz XIX-wieczny? Nie będziemy już przecież uciekać przed pędzącym w jednym z pierwszych filmów braci Lumière pociągiem. Cały czas świadomi jesteśmy faktu, że mamy do czynienia jedynie z obrazem wyświetlanym na ekranie komputera. Obraz ten posiada jednak wyjątkową własność, która w dużej mierze determinuje charakter jego odbioru – ma siłę uobecnienia rzeczy bardzo odległej, nieobecnej. Staje się dla nas substytutem nieobecnego przedmiotu. Jak chciał Paul Ricoeur, „wizualna obecność” zderza się tu z „realną nieobecnością”¹²⁴ i ją zastępuje.

Google Street View nie tylko przybliżyła nam odległy, a może nawet nieobecny świat, lecz również przedstawia go nam w jasny i zrozumiały sposób. Świat ze Street View pozwala na siebie patrzeć. Mało tego, stworzony jest tylko po to, by na niego patrzeć. Konstrukcja świata w aplikacji Google, podobnie jak konstrukcja wystawy światowej, podporządkowana jest władzy wzroku i obecności usytuowanego w samym centrum widza. XIX-wieczny Europejczyk nakrywał głowę czarną płachtą, spoglądał w wizjer swego aparatu i z takiej pozycji obserwował i utrwał obraz świata. Jego obrazy służyły później innym za źródło poznawcze. Nam świat staje się bliższy dzięki aplikacji Google Street View, staje się dostępny i na wyciągnięcie ręki, czy raczej – w zasięgu wzroku.

Jednocześnie Google dostarcza odbiorcy swoistego rodzaju pewności – o tym, że wszystko, czego doświadczają, jest niezawodnie zorganizowane, zdefiniowane i sformułowane, podlega z góry narzuconemu porządkowi. Przez to też w pewnym sensie staje się bezdyskusyjne. Street View jest więc rodzajem struktury, która „stwarza wrażenie, że istnieje coś poza światem-obrazem, który jest w nią ujęty. Obiecuje prawdę, która leży poza światem materialnych przedstawień. «Ustalić plan działania» znaczy wbudować w system poczucie porządku i prawdy”¹²⁵.

Google Street View, niczym wystawa światowa, cały czas ogranicza się przecież do „świata reprezentacji”, a jednocześnie daje poczucie istnienia „rzeczywistości zewnętrznej”¹²⁶. „Obudź w sobie duszę odkrywcy”¹²⁷ – radzi nam Google. I kontynuuje: „Wybierz się na wędrowkę w Mapach Google i obejrzyj zdjęcia z całego

¹²⁴ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 314-315.

¹²⁵ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie...*, s. 61.

¹²⁶ Tamże, s. 59.

¹²⁷ *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

świata. Dołącz do naszej wyprawy”¹²⁸. Podpierając się wizją otwartości i powszechności projektu, Google w swoim projekcie stwarza przed nami złudzenie dostępności, któremu chętnie się poddajemy. Z myszą w ręku, bezpiecznie siedząc przed ekranem własnego komputera, dołączamy do wyprawy. Do górskiej wędrówki, ekspedycji po lasach amazońskich czy zwiedzania wieży Eiffla, kierując się potrzebą tak symptomatyczną dla kultury zachodniej – zobaczenia na własne oczy.

Jak słusznie zauważa Łukasz Zaremba, firma Google „na naszych oczach realizuje wielkie fantazje kultury Zachodu. Jako niezamierzone archiwum[...], wielka biblioteka i mapa, stara się zgromadzić jak najwięcej przeszłości i całą teraźniejszość.”¹²⁹. Jak najkrócej określić można zasadniczą działalność firmy w projekcie Street View? Nie inaczej niż jako próbę sfotografowania wszystkiego, całego otaczającego świata. Pośrednio zaś uchronienia nas przed zagubieniem w świecie, stworzenia nam możliwości obcowania ze światem uporządkowanym i obiektywnym. Porządek ten okazuje się jednak pozorny, a świat *de facto* uprzedmiotowiony. Łukasz Zaremba wskazuje, że Google Street View jest rodzajem (w tym przypadku wizualnego) archiwum, które określane jest jako „abstrakcyjna niewidzialna praktyka (porządkowanie, katalogowanie...), ale również jako miejsce – zbiór fizycznych przedmiotów o niepewnym statusie z ambicją do objęcia całego świata”¹³⁰. Archiwum jest więc „przestrzenią zawartą w świecie, oddzieloną od świata i zawierającą świat w sobie”¹³¹.

Wyszukiwarka Google jest dla odbiorcy rodzajem katalogu archiwalnego, który selekcionuje, porządkuje i w mgnieniu oka dostarcza listę danych odpowiadających zapytaniu. Nie zapominajmy o tym, że archiwum Google nie składa się jedynie z obrazów, lecz również książek, które firma skanuje (Google Books), dzieł sztuki i całych muzeów (Google Arts). By z archiwum korzystać mogła jak największa grupa odbiorców, Google proponuje też narzędzie pomocnicze – Google Transaltor. Ogromny zbiór danych ma ucieleśniać oficjalną misję firmy, która, według deklaracji, polega na „organizowaniu światowych danych i czynieniu ich powszechnie dostępnymi”¹³². Sposób poruszania się po tym archiwum ma być, rzecz jasna, jak najbardziej zbliżony do rzeczywistości, stąd osobliwe doświadczenie przestrzenności i możliwość penetracji

¹²⁸ *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

¹²⁹ Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt., s. 93.

¹³⁰ Tamże, s. 90.

¹³¹ Akira Mizuta Lippit, cyt. za: Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt. s. 90.

¹³² Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt., s. 93.

zarchiwizowanych obrazów, które możemy oglądać dzięki Google. Zgromadzone w tym osobliwym zbiorze obrazy paradoksalnie tracą jednak swój związek z rzeczywistością, podporządkowane zasadom reprezentacji, ujednoczone i zobiektywizowane „umierają”¹³³. Poddane zostają bowiem, podobnie jak prezentowane na wystawie eksponaty, zabiegowi kolekcjonowania, które pewne przedmioty wyklucza, innym nadaje wartość. To Google wyznacza porządek i określony system wartości, decyduje o tym, co powinno być oglądane, a co nie jest warte lub nie może być pokazywane. Dzierży „władzę spojrzenia”, jednocześnie sugerując odbiorcom, że to oni ją faktycznie posiadają. I to nie tylko przez wrażenie bezpośredniości, ale i zaproszenia do współtworzenia tego wielkiego archiwum świata.

Żyjąc wśród niemierzalnych zasobów sieci, a więc tego „nowego światooobrazu”¹³⁴, gest archiwizacji staje się poniekąd charakterystyczny dla naszej egzystencji. Dzięki możliwościom, jakie daje nam Google, ale też właściwościom technicznym telefonów komórkowych, możemy stać się współtwórcami projektu firmy. „Zdjęcia sferyczne to 360-stopniowe panoramy, które możesz łatwo tworzyć, udostępniać, a nawet przesyłać do Map Google, by były widoczne dla każdego. Możesz też oglądać zdjęcia sferyczne opublikowane przez innych użytkowników”¹³⁵ – zachęca nas firma. Mamy więc zapisywać, kopiować, oznaczać. Władza spoczywająca w rękach archiwisty ulega tu rozproszeniu, a elementy wirtualnego archiwum stają się własnością każdego. Po raz pierwszy w historii możemy swobodnie je przetwarzać, wykorzystywać, przepisywać na nowo. Aktywności te stają się coraz bardziej powszechne, zwłaszcza „jeśli wziąć pod uwagę możliwości urządzeń do przechowywania danych oraz liczbę i charakter urządzeń rejestrujących – telefony zapisujące lokalizację, zawierające aparaty fotograficzne i/lub kamery, osobne aparaty, netbooki, laptopy, dyktafony – które bezustannie nam towarzyszą i których użycie poprzedza często akt poznania”¹³⁶.

W tym miejscu znów warto pochylić się nad medium samej fotografii. To ona wprowadziła do kategorii obrazu wymiar ilościowy, ze świata sztuki wprowadzając go również do świata przemysłu. Fotografia pozwoliła stworzyć użyteczne archiwum, stała się doskonałym narzędziem dla człowieka próbującego chaos świata uporządkować przy pomocy obrazu, przedstawienia. Stąd jej rola nie tylko w sztuce, ale i w nauce –

¹³³ Łukasz Zaremba, *O różnych możliwościach...*, dz. cyt., s. 90.

¹³⁴ Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 8.

¹³⁵ *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

¹³⁶ Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, dz. cyt., s. 9.

archeologii, architekturze, medycynie, biologii. Wreszcie – w utrwalaniu wizerunku świata w ogóle. „Jej mechaniczne właściwości sprawiły, że zaczęła być postrzegana jako środek i sposób, dzięki któremu będzie można przeprowadzić w nowych uwarunkowaniach rewolucji przemysłowej encyklopedyczną utopię Diderota, a więc dokonać całkowitej inwentaryzacji świata widzialnego, zredukować ten świat do formatu albumu, który będziemy oglądać w zamkniętym laboratorium lub mieszczańskim salonie”¹³⁷. Utopijna wizja szybko przerodziła się w działanie praktyczne – powszechne fotografowanie i gromadzenie olbrzymiej masy zdjęć, klasyfikowanie ich, katalogowanie, podpisywanie.

Ten potencjał fotografii, jej dostępność, powszechność oraz mechaniczność jej zapisu, wykorzystywana jest do dziś. Podobne utopijne postulaty z okresu początków fotografii powracają dziś w formie wszechogarniającej próby cyfryzacji wytworów ludzkich i ich masowym udostępnieniu. Odgórnie zaplanowane strategie idą tu zresztą w parze z praktykami zupełnie oddolnymi, do których zachęca nas sam Google. Z telefonem, aparatem, kamerą, netbookiem, tabletem czy dyktafonem w dłoni mamy świat nieustannie utrwalac w formie cyfrowych danych, a więc porządkować i archiwizować. Działania te stają się na tyle powszechne i charakterystyczne dla współczesnego świata, że zamiast przeżywać, patrzeć czy słuchać zaczynamy jedynie zapisywać. „To nie rzeczywistość jest analizowana i przemyślana, ale jej zapisy, to nie podmiot jest «innym» w komunikacji i praktykach społecznych, lecz jego wypowiedzi lub wypowiedzi o nim. Archiwum jest dziś zatem synonimem zamieszkiwania w świecie”¹³⁸.

To nieustannie rozrastające się archiwum, które wyznacza porządek świata, zaczyna jednocześnie przekraczać nasze możliwości poznawcze. Możliwość zmierzenia, ogarnięcia zasobów samego Internetu już dawno uznane zostało za założenie skrajnie idealistyczne. Wyniki, które wypluwa z siebie wyszukiwarka, nie są przecież efektem analizy wszystkich zasobów sieci, lecz jedynie strategii i polityki konkretnej firmy, która kryje się za wyszukiwarką. Stając się częścią, czy po prostu korzystając z bezmiernego i niemierzalnego archiwum sieci, sami siebie wpędzamy w pułapkę, ale jednocześnie nie mamy przecież innego wyjścia. „Jedynie, co można zrobić w odpowiedzi na nadmiar i ogrom, na archiwalne *elephantiasis*, to wrócić do archiwum

¹³⁷ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 32.

¹³⁸ Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, dz. cyt., s. 10.

i bezustannie je porządkować, wybierać, klasyfikować i przemyśliwać – uparcie zamieszkiwać”¹³⁹.

¹³⁹ Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, dz. cyt., s. 11.

CZEŚĆ II

Fotografie z Google Street View

Rok 2010. Amerykański fotograf niemieckiego pochodzenia, Michael Wolf, dotychczas pracujący w Hong Kongu, przeprowadza się do jednego z najbardziej fotogenicznych miejsc świata – Paryża. Szybko stwierdza, że miasto fotograficznie nie ma mu nic do zaoferowania. W porównaniu do nieustannie przekształcającego się krajobrazu miast Azji, Paryż jawi mu się jako wielkie mauzoleum, które pozostaje niezmiennie od ponad stu lat. W jednym z wywiadów powie później: „To miasto jest pełne klisz, które fotografowane były miliony razy, dlatego dałem sobie czas i zacząłem spoglądać na Paryż przy pomocy aplikacji Google. W ten sposób chciałem odnaleźć inny sposób patrzenia na miasto”¹⁴⁰.

Zamiast biegać z aparatem po ulicach francuskiej stolicy, fotograf zasiada przed ekranem komputera w swoim paryskim mieszkaniu i postanawia śledzić miasto w obiektywach Google Street View. Stwierdza: „Wyjść i fotografować – niczego tam nie widziałem. Dzięki Google Street View nagle zacząłem interpretować inne medium i cały proces znów stał się interesujący”¹⁴¹. Szybko zauważa, że obojętne spojrzenie kamery Google losowo rejestruje tzw. „niefortunne zdarzenia” – kłótnie, walki, wypadki, sceny publicznego sikania czy wymiotowania. Ogląda dziesiątki godzin nagrań w poszukiwaniu momentów, które mogą – lub nie mogą – okazać się znaczące. Mówi: „Na samym początku odkryłem, że zdumiewające w Google Street View jest to, że jeśli patrzy się wystarczająco długo, można tam znaleźć niemalże wszystko. Tak wiele sytuacji – wypadki, ataki serca, zderzenia rowerów, srające psy, ludzie wystawiający palec – nieprawdopodobny przekrój wydarzeń. Najpierw wydawało mi się to szczęśliwym trafem, ale później zdałem sobie sprawę, że taką regułą rządzą się przypadki: znajdziesz tu wszystko – od kobiety rodzącej dziecko po faceta umierającego na ulicy. Kiedy chodzimy po mieście zawsze jesteśmy tylko w jednym miejscu w jednym momencie, a ten samochód widzi wszystkie miejsca w tym samym

¹⁴⁰ Michael Wolf, Nicole Pasulka, *Iseeyou* (wywiad), „The Morning Muse”, www.themorningnews.org/gallery/iseeyou, [dostęp: 21.05.2014].

¹⁴¹ Tamże.

czasie”¹⁴². Za każdym razem, gdy udaje mu się w panoramach Google’a odnaleźć interesującą go sytuację, ustawia swój aparat przed ekranem komputera i naciska spust migawki. Tak powstaje projekt *Seria niefortunnych zdarzeń* (fot. 3 i 4).

Rok 2011. W lutym zostaje rozstrzygnięta 54. edycja konkursu World Press Photo. Michael Wolf za *Serię niefortunnych zdarzeń* otrzymuje honorowe wyróżnienie w kategorii „Problemy współczesności”. Jury motywuje swoją decyzję otwartością Wolfa na „nowe metody obrazowania rzeczywistości”¹⁴³. Reakcja środowiska fotograficznego jest natychmiastowa i nierzadko wroga. Pojawiają się głosy podające w wątpliwość autorstwo Wolfa: „On nie zrobił tych zdjęć, Google je zrobił. On nie użył aparatu, a nawet jeśli technicznie użył, to sceny, które widzimy na zdjęciach, nie wydarzyły się przed obiektywem jego aparatu”¹⁴⁴; grupa *A Photo A Day* pisze: “Hej, panie Wolf, co do tych zdjęć, które sobie przywłaszczyłeś i nazywasz swoimi – pieprz się”¹⁴⁵. Inni zastanawiają się, czy twórca takiego projektu wciąż jest fotografem i czy pracę uznać można za przykład foto-dziennikarstwa: „Pozostaje otwarte pytanie czy twórczość, która może być rozpatrywana w kontekście sztuki konceptualnej, powinna być nagradzana w konkursie skierowanym do zawodowych fotoreporterów”¹⁴⁶, „Czy Google Street View jest fotodziennikarstwem?”¹⁴⁷. Niektóre głosy zwracają uwagę na nowatorstwo Wolfa: „Poprzez kadrowanie, manipulowanie, a nawet tworzenie wysokiej jakości wydruków z obrazów pochodzących ze Street View, Wolf rewiduje rolę samego fotografa i otwiera przed fotografią nowe drogi do zbadania”¹⁴⁸.

Wkrótce w dyskursie publicznym pojawiają się podobne do *Serii...* projekty. W 2012 roku w The Saatchi Gallery w Londynie zostaje pokazany cykl bazujący na obrazach dostarczanych przez Google Street View, nazwany przez jego autora – Jona Rafmana, 33-letniego fotografa z Montrealu – *9 eyes*. Z podobnych metod pracy

¹⁴² Michael Wolf, cyt. za: Hermione Hoby, *Google muse: the new breed of street photographers*, “The Guardian”, www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-muse-street-photographers-interviews, [dostęp: 21.05.2014].

¹⁴³ Marcin Grabowiecki, *Google Street View na World Press Photo*, www.fotopolis.pl/n/12291/google-street-view-na-world-press-photo/, [dostęp: 21.05.2014].

¹⁴⁴ Matt Lutton, *Some thoughts on Google Street View and World Press Photo*, www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-google-street-view-and-world-press-photo/, [dostęp: 21.05.2014]

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Marcin Grabowiecki, *Google Street View na World...*, dz. cyt.

¹⁴⁷ Olivier Laurent, *World Press Photo: Is Google Street View Photojournalism?*, www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/news/2025845/world-press-photo-google-street-view-photojournalism, [dostęp: 21.05.2014].

¹⁴⁸ Marc Fuestel, *Towards a New Street Photography*, “Foam. International Photography Magazine” 2010, nr 22, www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf_Foam_magazine.pdf, [dostęp: 21.05.2014].

korzystał Amerykanin Doug Rickard przy tworzeniu cyklu *A New American Picture* (fot. 9 i 10), prezentowanego m.in. w nowojorskim MoMA w 2012 roku. Obie wystawy spotykają się z podobnymi, jak w przypadku *Serii niefortunnych zdarzeń*, zarzutami i wywołują podobne kontrowersje. Świat krytyków, fotografów, ale również odbiorców, z trudem przyjmuje zdjęcia, które nie powstały dzięki prostemu odbiciu rzeczywistości i odnosi się do nich z nieufnością. Na czym polega nasz zasadniczy problem z tak tworzonymi fotografiami?

Michael Wolf wchodzi do archiwum

Od początku swojej kariery fotograficznej Michael Wolf podgląda życie toczące się wewnątrz wielkich aglomeracji miejskich. Urodzony w Niemczech, a dorastający w Kanadzie, Europie i Stanach Zjednoczonych, przez osiem lat pracował w Hong Kongu jako zakontraktowany fotograf dla niemieckiego magazynu „Stern”, by w 2001 roku całkowicie oddać się własnym projektom. Przyglądał się w nich między innymi masowej produkcji chińskich zabawek (*China: factory of the world*), abstrakcyjnym wycinkom powtarzających się wzorów na fasadach wieżowców w Hong Kongu (*Architecture of density, Transparent city*) czy podróżującym w niewyobrażalnym ścisłości pasażerom japońskiego metra (*Tokyo Compression*). Szybko dał się poznać jako fotograf stopniowo odchodzący od referencji, którego prace wymykają się tradycyjnie pojmowanemu mimetycznemu naśladowaniu rzeczywistości. Jego fotografie, prócz funkcji dokumentalnej, często ocierają się o abstrakcję lub uwidaczniają i uświadamiają odbiorcy materię samego zdjęcia. Tak było w przypadku wariacji na temat projektu *Transparent city*. Z serii zdjęć surowych i odpychających konstrukcji azjatyckich wysokościowców wyciął i komputerowo powiększył fragmenty, z których stworzył projekt *Transparent city details*. Wybrane detale przedstawiają mieszkających w wieżowcach ludzi, ale w sposób nieoczywisty – komputerowo powiększone, rozciągnięte do granic możliwości portrety pełne są pikseli, które przysłaniają nam samych bohaterów, sprawiają, że są oni rozmazani i trudni do rozpoznania. Tym samym zdradzają nieprzezroczystość samego zdjęcia oraz obecność fotografa, który – niczym bohater *Okna na podwórze* Alfreda Hitchcocka – z okna przeciwległego budynku naciskał spust migawki.

W przypadku *Serii niefortunnych zdarzeń* fotograf posuwa się jeszcze dalej. Punktem odniesienia staje się dla niego nie świat jako taki, ale obraz świata. Wolf nie jest pierwszym fotografem, który – zamiast do materialnych obiektów – odwołuje się do

innych obrazów. Taka strategia widoczna jest w twórczości Christiana Boltanskiego, francuskiego fotografa, który wielokrotnie wykorzystywał i przetwarzał zdjęcia rodzinne oraz inne świadectwa z życia konkretnych osób. Do przygotowania instalacji *Przypadek* pokazywanej na 54. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji zgromadził setki zdjęć noworodków oraz osób zmarłych, które następnie pociął poziomo na trzy części i wymieszał ze sobą metodą komputerową. Artystę zainspirowały fotograficzne ogłoszenia o narodzinach dzieci publikowane w „Gazecie Wyborczej”. Z kolei Dominique Auerbacher w swojej twórczości korzysta ze zdjęć zamieszczanych w katalogach sprzedaży wysyłkowej, a cykl *Montagnes de magazine* Joachima Mogarry nie zawiera autentycznych zdjęć gór, ale jedynie przefotografowane fotosy z wydawnictw ilustrowanych¹⁴⁹. Ciekawym przypadkiem w kontekście fotografii wojennej i jej etyki wydaje się być projekt Michała Rovnera z okresu wojny w Zatoce Perskiej. Rovner stworzył serię zdjęć obrazujących manewry wojskowe, ale zamiast wybrać się na pole bitwy, reporter fotografował ekran telewizora. Podobną strategię wykorzystywała Zofia Kulik w projekcie *Od Syberii do Cyberii*. Pokazywana po raz pierwszy w 1999 roku kompozycja zdjęć miała długość ponad ośmiu metrów, by ostatecznie przyjąć formę około dwudziestometrowej płaszczyzny. Składa się ona z osiemnastu tysięcy sfotografowanych przez Kulik kadrów telewizora, które wspólnie układają się w geometryczny ornament. Artystka z pieczołowitością notowała daty i tematy audycji. „Można więc chyba rozumieć najnowszą pracę Zofii Kulik jako refleksję nad stanem świata, w którym rzeczywistość medialna zaczyna górować nad tą, którą nadal uważamy za obiektywnie istniejącą, należącą do innego porządku niż ta dająca się zapisać na dyskietkach”¹⁵⁰ – pisali po wystawie krytycy sztuki. Warto w tym miejscu przywołać również wystawę fotografii *Re-Wizja*, która w 2006 roku pokazywana była w Galerii Sztuki Mediów w Warszawie. Złożyły się na nią prace artystów, którzy „skierowali aparaty fotograficzne na ekrany telewizorów chwytając podwójnie zapośredniczone spojrzenia”¹⁵¹. Jak pisał w recenzji wystawy Grzegorz Borkowski, „przyjrzeć się oglądaniu telewizji to przyjrzeć się światu, w którym ona funkcjonuje”¹⁵². W grupie powstałych na przestrzeni 25 lat prac znalazły się m.in. zdjęcia Pauliny Maskulak, na których artystka uchwyciła błysk powstający na ekranie

¹⁴⁹ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 166.

¹⁵⁰ Krzysztof Wojciechowski, *Zofia Kulik: „Od Syberii do Cyberii” 1998 – 2004*, www.fototapeta.art.pl/2004/klk.php, [dostęp: 21.05.2014].

¹⁵¹ Izabela Lejk, tekst towarzyszący wystawie w katalogu: Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej, 5 maja 2006.

¹⁵² Grzegorz Borkowski, *Re-Wizja telewizji*, „Obieg”, www.obieg.pl/recenzje/9645, [dostęp: 21.05.2014].

telewizora w momencie jego wyłączenia, długo naświetlane polaroidy Zbigniewa Tomaszczuka skupiające wiele obrazów telewizyjnych w jeden kadr. Joanna Sokołowska sfotografowała z kolei emisję filmu *Widmo wolności* i stworzyła prace, które przypominały nadgryzione zębem czasu płótna holenderskich malarzy. U Marka Glinkowskiego zaś pojawiły się kadry ze współczesnej telewizji w błyszczących, stylizowanych na XIX-wieczne ramkach z tabliczkami informacyjnymi. Na wystawie nie zabrakło również *Fotografii wotywniej* Józefa Robakowskiego, czyli zestawu autoportretów wykonanych na tle telewizora, na których wyświetlana jest relacja z pierwszej wizyty Jana Pawła II w Polsce.

Choć prace te różnią się od siebie pod względem formy, przyjętej strategii, a także przesłania łączy je odwołanie nie do rzeczy, ale do innych obrazów, które zaczynają tworzyć „nakręcającą się bez końca spiralę”¹⁵³. W ten sposób „świat rzeczy zostaje zastąpiony światem obrazów, a i same obrazy zmierzają do tego, aby stworzyć swój własny świat. [...] Są to więc imitacje drugiego stopnia, imitacje dzieł, które imitują, imitacja kultury”¹⁵⁴. Wiąż ze światem stopniowo coraz bardziej się rozluźnia, zanika bezpośredni, fizyczny kontakt z fotografowanymi przedmiotami. W jej miejsce pojawia się „nowa sytuacja wizualna”, w której – jak chce André Rouillé – „kontakt z rzeczywistością stał się niemożliwy lub niepotrzebny, w której zredukowano świat do następujących po sobie obrazów, wyeliminowano funkcję odniesienia”¹⁵⁵.

Wróćmy do fotografów wykorzystujących w swoich pracach zdjęcia z Google Street View. „Marzenie o dobrowolnym areszcie domowym zostało tak dogłębnie zaspokojone przez medium internetu, że dziś oczekujemy możliwości otrzymywania, kupowania i robienia niemalże wszystkiego bez ruszania się z własnego krzesła. Ale kto by pomyślał, że można być fotografem-domatorem?”¹⁵⁶ – ironizował jeden z krytyków po ukazaniu się cyklu *Seria niefortunnych zdarzeń* Michaela Wolfa. Fotograf spędził setki godzin przed ekranem swojego komputera, wirtualnie penetrując świat w poszukiwaniu czegokolwiek dziwnego, co uwiecznione zostało przy pomocy kamer Google. Ów widok na ekranie komputera rejestrował następnie przy pomocy własnego aparatu. Wolf uznał, że obraz Paryża zawłaszczony został przez punkt widzenia Eugene’a Atgeta, Henri Cartier-Bressona czy Roberta Doisneau – klasycznych

¹⁵³ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 166.

¹⁵⁴ Tamże, s. 167.

¹⁵⁵ Tamże, s. 166.

¹⁵⁶ Geoff Dyer, *How Google Street View is inspiring new photography*, „The Guardian”, www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography, [dostęp: 30.05.2014].

fotografów, którzy zasłynęli z uwieczniania stolicy Francji na kliszy. Zdaniem Wolfa, przeciętny odbiorca niewiele może poradzić na to, że jedynie filtruje ich ikoniczne już obrazy. Przez niewybredne i mechaniczne oko kamery Google możemy z kolei dostrzec kawałek nowoczesnego Paryża w stanie przejściowym. To miasto „w wersji 2.0”. „To Paryż, ale inny. [...] Wolf używa wnikliwego oka fotografa, by wyodrębnić ramy miasta, zobrazować Paryż na nowo. Tak jak elementy przestrzeni i czasu są odwzorowywane w projekcie Google, tak też nasze własne podróże przez tę otwartą przestrzeń wystawy są zawarte w pracy Wolfa”¹⁵⁷ – zauważał jeden z krytyków.

Nietypowe podejście spotkało się również z wątpliwościami, a nawet niechęcią ze strony odbiorców. Fotograf dokumentalista Alan Chin pisał: „Google Street View to narzędzie nawigacji, źródło naukowe, które oczywiście może powiedzieć sporo o miejscu i sytuacji w danym momencie. Ale jeśli ty, artysto, naprawdę jesteś tak tym zainteresowany, to pójź tam i zrób zdjęcia samodzielnie. Postmodernizm, poststrukturalizm, post-cokolwiek – członkowie świata sztuki i akademii kochają te brednie. Ale to ma niewiele wspólnego z prawdziwą pracą dokumentalną. Interesujące byłoby zestawienie obrazu z Google Street View z punktem widzenia samego artysty na tę samą scenę. To pokazałoby polityczno-kulturalne znaczenie projektu Google”¹⁵⁸.

Seria zdjęć Wolfa nie tylko wymykała się interpretacji, ale również sprowokowała istotną dyskusję o statusie autora w tego typu projektach. „Czy Wolf może tytułować się autorem zdjęć, jeśli to nie on fizycznie naciskał spust migawki? Teoretycznie może. [...] W zdjęciach istotna jest koncepcja, myśl, którą fotograf chce przekazać. Idąc tym tropem, Wolf ma jak najbardziej prawo uważać się za autora zdjęć: to on ostatecznie wybierał kadr, decydował, czy umieścić człowieka z lewej czy z prawej strony. [...] Powstał fotoreportaż oparty na jego idei, chociaż zrobiony cudzym aparatem”.¹⁵⁹ Jim Casper pisał z kolei: „To niesamowicie błyskotliwy pomysł, jak nurkowanie po wysypisku śmieci przy pomocy rozwiniętej technologii, albo lustrowanie pchlego targu w poszukiwaniu ukrytego skarbu”¹⁶⁰. Matt Lutton stwierdził, że „odkąd wszystko zostało sfotografowane przez Google Street View, tak naprawdę

¹⁵⁷ Andrea Alessi, *Michael Wolf: Mining Google Street View*, www.artslant.com/ams/articles/show/15138, [dostęp: 30.05.2014].

¹⁵⁸ Christopher Bonanos, *Ghosts in the Machine. Michael Wolf lets Google do the stalking*, “New York Magazine”, www.nymag.com/arts/art/features/68795/, [dostęp: 30.05.2014].

¹⁵⁹ *Zwiedzili świat przed ekranem komputera. I wystawiają się w najlepszych galeriach*, www.studencie.pl/krakow/artykuly/14436/Zwiedzili-swiat-przed-ekranem-komputera-I-wystawiaja-sie-w-najlepszych-galeriach/, [dostęp: 30.05.2014].

¹⁶⁰ Jim Casper, *A Series of Unfortunate Events*, „Lens Culture”, www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events, [dostęp: 30.05.2014].

nic nie jest sfotografowane. To lustro bez żadnej intencji, sztuki, dziennikarstwa czy perspektywy. Fotograf, wybierając fragment, z którego robi komputerowy zrzut ekranu (na marginesie – nawet robienie jedynie zrzutu ekranu nie jest problemem), robi zdjęcia, kadruje je, decyduje, co pokazać. Google tych rzeczy nie robi. [...] Niektórzy uważają, że zdjęcia z cyklu Wolfa powinny należeć do firmy Google... ale Google tylko prowadził aparat przez ulice, by stworzyć automatyczną dokumentację. Artysta całkowicie uczciwie przystosował ten materiał do nowego zastosowania, co do którego możemy przypuszczać, że nigdy nie był przeznaczony”¹⁶¹.

Wielu uznało jednak, że Wolf nie może, korzystając z materiału Google, mianować się autorem zdjęć. To, co one przedstawiają, nie wydarzyło się przecież bezpośrednio przed obiektywem jego aparatu. Wolf reagował, konstatując: „Ludzie nazywają mnie głupim, leniwym fotografem, któremu nie chce się ruszyć tyłka na ulicę”¹⁶². W rozmowie z „The British Journal of Photography” tłumaczył: „Te prace należą do mnie. Używałem statywu, na którym ustawiałem aparat, fotografując wirtualną rzeczywistość, którą widziałem na ekranie. Posiadam prawdziwy plik fotograficzny, nie robię zrzutu ekranu. Przesuwam aparat do przodu, do tyłu w celu uzyskania najlepszego ujęcia i to sprawia, że te obrazy mogę nazywać swoimi zdjęciami. Nie należą do Google, bo ja interpretuję Google, przywłaszczam sobie obrazy Google. Jeśli prześledzisz historię sztuki, to zawiera ona długi rozdział o przywłaszczaniu”¹⁶³.

Dyskusja o autorstwie stała się jeszcze ciekawsza, gdy niezależnie od Wolfa, w innych częściach świata, pojawili się kolejni fotografowie, którzy skorzystali z materiału dostarczanego przez Google. W 2009 roku wybrane zdjęcia ze Street View zaczął publikować na swoim blogu 9-eyes.com Jon Rafman, Kanadyjczyk pracujący w Montrealu. Swój cykl zatytułował *9 eyes* (fot. 5 i 6). Rafman reprezentuje nurt tzw. net artu i w swoich pracach analizuje wpływ mediów cyfrowych na jednostkę i społeczeństwo, skupiając się zwłaszcza na wpływie technologii na media i historię. Wirtualnym podróżom przez Google Street View poświęcał początkowo od ośmiu do dziesięciu godzin dziennie, tworząc rozbudowane tematyczne cykle – o prostytutkach stojących przy drogach czy leżących tam zwłokach. O projekcie zrobiło się głośno, gdy

¹⁶¹ Matt Lutton, *Some thoughts on Google Street View...*, dz. cyt.

¹⁶² Michael Wolf, cyt. za: Hermione Hoby, *Google muse...*, dz. cyt.

¹⁶³ Michael Wolf, cyt. za: Greg Allen, *Michael Wolf wins World Press Photo honorable mention for Google Street View photos*, www.greg.org/archive/2011/02/13/michael_wolf_wins_world_press_photo_honorable_mention_for_google_street_view_photos.html, [dostęp: 30.05.2014].

w 2012 roku pokazała go prestiżowa The Saatchi Gallery w Londynie. Na potrzeby wystawy Rafman stworzył nawet historię, która nadała osobisty aspekt prezentowanym zdjęciom. Fotograf miał zainteresować się Street View, ponieważ... porzuciła go dziewczyna. Po rozstaniu rzekomo uświadomił sobie, że nie posiada żadnego zdjęcia byłej partnerki. „Moją obsesją stała się próba znalezienia chociażby jednej jej fotografii w bogatych zasobach Google Street View”¹⁶⁴ – mówił w jednym z wywiadów. Stwierdził również, że jego aktywność przypomina nieco pracę przedstawiciela tzw. fotografii ulicznej. „Otwarty umysł i sugerowanie się własną intuicją. W całym tym procesie chodzi o edytowanie. To proces redukcji – jeśli wszystko zostało już uwiecznione przez Google Street View, to należy edytować ten materiał, aż trafi się na kluczowy, zasadniczy moment”¹⁶⁵ – podkreślał. Rafman przyrównuje kamerę Street View do nowoczesnego bóstwa, które widzi wszystko, obserwuje, ale nigdy nie wydaje żadnych moralnych ocen, posługuje się jedynie swoim neutralnym okiem. „Fotografia zastępuje naszą pamięć. Niesamowitość Street View polega na pytaniu – czyje to wspomnienia? Są tak anonimowe i niejasne. Stąd bierze się ta podniosłość – ogrom i świadomość, że mogę być pierwszym, który patrzy na daną scenę, na którą nikt nigdy wcześniej nie spojrział”¹⁶⁶. Dlaczego artysta skorzystał ze Street View? Jego zdaniem świat „dotknięty” kamerą Google jawi się jako prawdziwszy i bardziej przejrzysty, bo rejestrowany jest bezwiednie, całkowicie neutralnie i bezstronnie. „Ten właśnie sposób zapisu, to napięcie między automatyzmem aparatu i człowiekiem szukającym znaczenia odzwierciedla nasze nowoczesne doświadczenie. Jako istoty społeczne chcemy się liczyć i chcemy liczyć się dla kogoś, ale coraz częściej doskwiera nam samotność i anonimowość”¹⁶⁷.

Przy okazji wystawy w The Saatchi Gallery pojawia się opinia, że Rafman w gruncie rzeczy realizuje typową dla fotografa funkcję. „Pomijając wpisaną w ten projekt przypadkowość, rola Rafmana – w opozycji do wygłaszanych przez niego tez – jest w gruncie rzeczy analogiczna do tradycyjnej roli fotografa sprowadzającej się do odkrywania, selekcji i prezentacji. W rzeczywistym świecie wszystkie te przypadkowe zdarzenia również się ujawniają, Rafman znalazł tylko sposób, by być wszędzie w

¹⁶⁴ Michael Wolf, cyt. za: Greg Allen, *Michael Wolf wins World Press Photo...*, dz. cyt.

¹⁶⁵ Jon Rafman, Marc Feustel, *The lack of history in the post-Internet age* (wywiad), <http://www.eyecurious.com/interview-jon-rafman-the-lack-of-history-in-the-post-internet-age/>, [dostęp: 03.06.2014].

¹⁶⁶ Jon Rafman, cyt. za: Hermione Hoby, *Google muse...*, dz. cyt.

¹⁶⁷ Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, www.artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/, [dostęp: 03.06.2014].

jednym momencie”¹⁶⁸. Niektórzy wskazują na moment, w którym z koncepcji Google Street View narodziła się nowa forma sztuki. „Rafman, niczym kurator, dokonuje wyboru z materiału dostarczanego przez Google Street View – wszytkowidzącej maszyny, chwytającej surrealistyczne momenty w czasie. Rafman poluje i uzyskuje dostęp do znaczących, wstrząsających przypadków. [...] Odnajduje znaczenie w świecie”¹⁶⁹.

Podobną strategię obrał Doug Rickard. 46-letni Amerykanin zaprezentował w 2011 roku w nowojorskim Museum of Modern Art projekt *A New American Picture*, w którym wykorzystał zdjęcia z Google Street View. Przy użyciu aplikacji dotarł do miejsc nieco zapomnianych, na obrzeżach małych miast, gdzie rzadko trafia wzrok szerokiej publiczności, „gdzie amerykański sen roztrzaskał się lub jest niemożliwy do zrealizowania”¹⁷⁰. To rejony z wysoką stopą bezrobocia i niskimi możliwościami edukacyjnymi, w których problem biedy i nierówności rasowej jest wyjątkowo doskwierający. Krytycy przyrównali *A New American Picture* do klasycznego albumu Roberta Franka *The Americans*, który w dokumentalnej formie rozliczał się z amerykańskim mitem ziemi obiecanej. Sam Rickard, który dorastał w konserwatywnej i chrześcijańskiej rodzinie, mówił: „Byłem pod szczególnym wpływem Południa, niewolnictwa, prawa Jima Crowa – wszystkich tych ciemnych stron naszej historii. Nie mogłem się tego po prostu wyzbyć i pracować jak Walker Evans czy Robert Frank, ale byłem zainteresowany zrobieniem czegoś wyraźnego o Ameryce, prawdziwie jasnym spojrzeniem na amerykańską historię”¹⁷¹.

Rickardowi zależało na tym, by pokazać niewidzialną i zepsutą część Ameryki. Początkowo śledził wyniki wyszukiwarki Google, wpisując hasła takie jak Detroit czy bieda. W końcu natknął się na Google Street View. Zafascynowany odkryciem zaczął uwieczniać widoki ze Street View przy pomocy swego telefonu. W końcu ustawił przed komputerem statyw z aparatem i rozpoczął budowę bogatego na kilkanaście terabajtów archiwum zdjęć z Google. Na ekranie swego komputera prześledził takie miasta jak Atlanta, Nowy Orlean, Jersey, Durham, Houston, Watts, Camden – ich przedmieścia i podejrzane zaułki. Z tego ogromnego zbioru wybrał 80 zdjęć, które złożyły się na A

¹⁶⁸ David Goorevitch, *Jon Rafman's Google Street View*, <http://aweantensive.com/2012/05/27/jon-rafmans-google-street-view/>, [dostęp: 03.06.2014].

¹⁶⁹ Alexis C. Madrigal, *The Portraits of Google Street View*, “The Atlantic”, <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/11/the-portraits-of-google-street-view/66322/>, [dostęp: 03.06.2014].

¹⁷⁰ Hermione Hoby, *Google muse...*, dz. cyt.

¹⁷¹ Doug Rickard, cyt. za: Hermione Hoby, *Google muse...*, dz. cyt.

New American Picture. „Chciałem, by każde zdjęcie zawierało ducha miejsca. Chciałem, by Detroit było odczuwalne jako Detroit. Po części jest to oparte na mojej własnej idei Detroit, ale wiele z tego wiąże się z architekturą i tym wszystkim, co składa się na odbiór i wrażenie z danego miejsca”¹⁷².

Dlaczego, chcąc pokazać ducha i prawdziwe oblicze Ameryki, chwycił za myszkę komputera, a nie spust migawki aparatu? „Metodę tę postrzegałem jako potencjalnie nową estetykę, która pozwala podkreślić atmosferę poczucia zagrożenia, izolacji i wyobcowania”¹⁷³. Oglądanie wyklętych części Ameryki za pośrednictwem Google umożliwiło mu zajęcie innego stanowiska niż tradycyjny fotograf, odkrycie innej perspektywy. „Gdybym pojechał tam osobiście i zrobił zdjęcia w tych zdewastowanych częściach miasta, bardzo bym chciał wejść w relację z mieszkającymi tam ludźmi. Chciałbym wytłumaczyć, co właściwie robię. I wtedy byłaby to zupełnie inna sytuacja. Google Street View pozwala na spojrzenie pełne alienacji i anonimowości, bo te zdjęcia pierwotnie zostały zrobione przez maszynę”¹⁷⁴. Artysta wielokrotnie odnosił się do oskarżeń o to, że jego praca jest odtwórcza, a projekty oparte na Google Street View w rzeczywistości żerują na cudzych pracach. „[Ten] argument artysta kontruje tym, że pojęcie fotografii mieści w sobie coraz więcej znaczeń, poszerzają się nasze możliwości i trudno już operować tym terminem wyłącznie w kontekście aparatu fotograficznego. [...] To oznacza, że artystą ze Street View może być każdy, kto ma pomysł, jak wykorzystać wyprany z emocji obraz z kamer Google i nadać mu zupełnie nowy sens”¹⁷⁵.

Wraz z rozwojem nowych technologii i pojawieniem się funkcji Google Street View możemy więc obserwować, jak zmienia się status samego fotografa, a właściwie szerzej – autora. Ponad 150 lat temu, w momencie wynalezienia medium fotografii, twórca obrazów fotograficznych traktowany był niczym demiurg, dzierzący w dłoni siłę sprawczą pozwalającą utrwalić na papierze lub metalowej płytce obraz pochwycony z natury. Skoro sama fotografia uważana była w XIX wieku za najlepsze narzędzie dokumentowania świata, to jej wytwórca – fotograf – traktowany był jako osoba posiadająca wiedzę i specjalne przywileje. To już nie natchniony artysta, malarz, który widzi subiektywnie, ale człowiek techniki, posługujący się zmechanizowanym

¹⁷² Doug Rickard, cyt. za: Joey Polino, *Out of order: Doug Rickard and The New American Picture*, www.dougrickard.com/articles-reviews/out-of-order-a-street-view-doug-rickard-and-the-new-american-picture-2012/, [dostęp: 03.06.2014].

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ *Zwiedzili świat przed ekranem komputera...*, dz. cyt.

urządzeniem, by możliwie jak najwierniej i najbardziej obiektywnie przedstawić świat. Jednocześnie ten pierwiastek ludzki został zredukowany do minimum i na tym właśnie w owym „wieku maszyny” polegała wartość nowego wynalazku – obraz nie powstaje już głównie dzięki człowiekowi, ale dzięki maszynie, do pewnego stopnia uniezależnia się od ręki ludzkiej. „Wraz z nastaniem fotografii, maszyna i odbitka pozwoliły odnowić niejako wiarę w imitację i w przedstawienie”¹⁷⁶. Ówczesną główną funkcją fotografii i przypisywanej jej wartości dokumentalnej było informowanie. Fotografia była społecznie użytecznym dokumentem, który potrafił zatrzymać świat na kliszy, przyjrzeć się mu i obejrzeć z każdej strony.

Początkowe optymistyczne podejście do fotografii i jej funkcji dokumentalnej wkrótce jednak zaczęło słabnąć. Szybko okazało się, że fotografia – nawet jeśli powstaje dzięki połączeniu sił fizyki i chemii – nie jest idealnym odbiciem rzeczywistości, a nawet zmechanizowane mimesis pozostaje wytworem pewnej konwencji. Fotografia nie wycina przecież fragmentu rzeczywistości, ale jedynie go przedstawia, a co za tym idzie interpretuje. Nie może być całkowicie obiektywna, bo wciąż tworzy odbicie świata, nawet jeśli – w mniemaniu ówczesnych – możliwie wierne.

Takie stanowisko doszło do głosu wraz z pierwszymi próbami włączenia fotografii w obręb świata sztuki. Miejsce w panteonie sztuk wywalczyła sobie z niemałym trudem. „Dzisiaj umarło malarstwo”¹⁷⁷ – zapowiedział w dniu ogłoszenia wynalazku fotografii malarz Paul Delaroche. Jak szybko się okazało – całkowicie niesłusznie. Pionierska technika nie tylko nie uśmierciła nobliwej sztuki, lecz również wprowadziła ją na nowe, wcześniej nieznanne tory. Jak pisze André Bazin, „uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa”¹⁷⁸. Zaspokajając naturalną potrzebę iluzji i manię realizmu, sama jednak zmuszona była borykać się z piętnem wynalazku jedynie. Zdawałoby się przecież, że „wszystkie gatunki sztuki są oparte na uczestnictwie człowieka; jedynie w fotografii wykorzystujemy jego nieobecność”¹⁷⁹. Jednak domniemany obiektywizm okazał się tropem fałszywym. W końcu każdy obraz, również fotograficzny, jest wyrazem partykularnego sposobu widzenia. W każde zdjęcie wpisana jest więc świadomość istnienia fotografa, jego obecności i wpływu na

¹⁷⁶ André Rouillé, *Fotografia...*, s. 20.

¹⁷⁷ Paul Delaroche, cyt. za: Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 1999, s. 66.

¹⁷⁸ André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego* [w:] tegoż *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 11.

¹⁷⁹ Tamże, s. 12.

wytwarzany obraz. Ów subiektywizm pozwolił więc wpisać fotografię w świat sztuki, dookreślić jej fenomen jako zjawiska kulturowego, antropologicznego, zawsze sytuującego się w kontekście ludzkiej świadomości i wrażliwości.

O funkcji dokumentalnej fotografii decydować miał zaś cel, do osiągnięcia którego miała służyć. W latach dwudziestych, kiedy fotografia wchodzi w koligacje z prasą, jej potencjał w zakresie informowania jest wyjątkowo mocno eksponowany. Jej „dobra passa” trwać będzie do czasu rozpowszechnienia się przekazu telewizyjnego, który w kategoriach mimetyzmu przewyższał ją dzięki ciągłości i czasowi rzeczywistemu. Wróćmy jednak do epoki sprzed telewizji, kiedy to do głosu dochodzi postać reportera, tworzy się jego swoisty mit. To zdjęcia reporterów publikowane są w prasie, w której to czytelnicy chcą „coraz mniej czytać, a coraz więcej widzieć”¹⁸⁰. To przyczynia się to do popularyzacji i demokratyzacji fotografii. Te nowe relacje słowa i obrazu możliwe są dzięki fotoreporterowi, dla którego aparat staje się przedłużeniem ciała, niemalże dodatkowym organem. W 1931 roku Henri Cartier-Bresson wyznaje, że aparat Leica „stał się przedłużeniem mojego ciała i już mnie nie opuszcza”¹⁸¹. Określa siebie jako trzymającego się na dystans obserwatora, obcego, który konfrontuje się z rzeczywistością. „Najważniejsze to zanurzyć się w tej rzeczywistości, której fragmenty wycinamy w obiektywie aparatu”¹⁸² – pisze. Zdjęcie ma być więc możliwie czyste i przejrzyste, ma przedstawiać, a nie interpretować. W mniemaniu reporterów i zwolenników teorii „decydującego momentu”, który chwyta się i wydziera światu, fotografia przedstawia istniejący uprzednio świat, biernie go rejestruje.

Kiedy fotografię w zakresie informacyjnym zastąpiły zaawansowane technologie, zaczęto podkreślać jej kreacyjny charakter. Skoro nie jest ona w stanie zaspokoić nowego zapotrzebowania na obrazy w nauce i sferze informacji, coraz rzadziej bywa wykorzystywana praktycznie. Społeczeństwo industrialne znalazło w fotografii najdoskonalszy (bo może wtedy jedyny możliwy) sposób obrazowania nie tylko świata, ale i własnych wartości, społeczeństwo informacyjne wpędziło fotografię w obszar kryzysu. Jednocześnie jednak znalazło dla niej nowe zastosowanie i wprowadziło ją na zupełnie nowe tory. „Nowoczesne wierzenia i wartości okazały się ograniczone, a sam świat stał się zbyt złożony, ażeby fotografia-dokument była w stanie ustanowić ściśle z nim relacje. [...] O ile więc migawkowość oraz rozwój prasy

¹⁸⁰ Herbert Starke, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 147.

¹⁸¹ Henri Cartier-Bresson, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 148.

¹⁸² Tamże, s. 152.

ilustrowanej uczyniły z fotografii jedno z podstawowych narzędzi ukazywania świata, o tyle wydaje się dzisiaj, że nie jest ona w stanie dostosowywać się do zachodzących przemian. [...] Tak więc jednym z aspektów fotografii-dokumentu jest utrata więzi ze światem”¹⁸³.

Zasada bezpośredniego kontaktu z obiektem zostaje unieważniona zwłaszcza w akcie tworzenia obrazu z obrazu, w którym ponadto na nowo zostaje zdefiniowany status autora – fotografa. W miejsce człowieka z aparatem pojawia się człowiek dysponujący swoim komputerem i całym zasobem instrumentów z nim powiązanych. Człowiek zamieszkujący swoje osobiste „laboratorium” służące do przetwarzania rozmaitych tekstów kultury. Zwłaszcza w dobie mediów cyfrowych coraz bardziej powszechne stają się zabiegi na materiałach już istniejących.

Niemiecki teoretyk fotografii, Andreas Müller-Pohle, wyróżnia dwie postawy, które można zauważyć w podejściu do fotografii w obliczu ewolucji medium. Pierwsza z nich to postawa znalazcy, wzorem jest tu myśliwy, który poszukuje i rejestruje wybrane widoki, zamykając je w swoje kadry. To metoda uprawiania i rozumienia fotografii zbliżona do koncepcji „decydującego momentu”, którą wyznaczył Henri Cartier-Bresson. Fotografia w tym przypadku jest próbą uchwycenia zdarzenia charakteryzującego daną rzecz, istotę czy sytuację. Zdaniem Cartier-Bressona, fotograf powinien wyruszać na poszukiwanie tak jak myśliwy, ponieważ w pewnym momencie istota staje się widoczna poprzez obraz. „Cartier-Bresson wyznaje idealistyczny pogląd, że rzeczywistość zawiera w swojej głębi prawdę, do której możemy dotrzeć poprzez pewne znaki i fakty dostrzegalne na powierzchni, a rola fotografa polega na ich odkryciu, dotarciu do tej prawdy bardziej niż na odtwarzaniu i tworzeniu”¹⁸⁴.

Działalność Michaela Wolfa, Jona Rafmana i Douga Rickarda bliższa jest raczej drugiej postawie, którą wymienia Müller-Pohle – postawie wynalazcy, którego pracę można określić mianem konceptualnej. Wykorzystuje się w niej analizę i syntezę danych fragmentów kultury, by wytworzyć z nich później zupełnie nową formę. Artyści posługujący się Google Street View podkreślają, że są autorami prac, selekcionują materiał, obszerne zbiory Google poddają swojemu osobistemu wyborowi. Ich zdaniem fotografie nie należą do Google, ponieważ to oni jako autorzy dokonują interpretacji treści dostarczanych przez firmę. Oczywiście nie interesuje nas aspekt prawny czy materialny tych zdjęć, a raczej wyjątkowy status autora, który one desygnują.

¹⁸³ André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 159.

¹⁸⁴ Tamże, s. 152.

Gest Wolfa, Rafmana i Rickarda przypomina gest Pierre'a Menarda z opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Tytułowy bohater tworzy dzieło „być może najbardziej znamienne dla naszych czasów”¹⁸⁵. Na czym polega znamienność owego dzieła? Otóż jest to *Don Kichot* napisany na nowo, ale nie różniący się choćby słowem od pierwowzoru. Składa się z dziewiątego i trzydziestego ósmego rozdziału powieści oraz fragmentu rozdziału dwudziestego drugiego. Pierre Menard „nie pragnął ułożyć innego *Don Kichota* – co byłoby łatwe – lecz właśnie *Don Kichota*. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału, nie zamierzał go skopiować. Jego podziwu godną ambicją było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes”¹⁸⁶. Pierre Menard nie przepisuje, Pierre Menard tworzy własne dzieło, tyle tylko, że całkowicie bazujące na dziele, które już kiedyś powstało. Na początku obrał metodę pracy polegającą na dobrym poznaniu języka hiszpańskiego, odzyskaniu wiary katolickiej, wojowaniu przeciwko Maurom lub Turkom, zapomnieniu historii Europy od roku 1602 do 1918 – wszystkim tym, co zbliżyłoby go do życia Miquela de Cervantesa, co pozwoliłoby mu po prostu być Miguelem de Cervantesem. Szybko jednak uznał, że jest to metoda niewystarczająca, a wręcz nieodpowiednia. Drogą do celu nie mogło być zostanie w wieku dwudziestym popularnym pisarzem z wieku siedemnastego. „Być, w jakiś sposób, Cervantesem i dojść do *Don Kichota* wydało mu się mniej trudne – a więc mniej interesujące – niż pozostać Pierre Menardem i dojść do *Don Kichota* poprzez doświadczenia Pierre Menarda”¹⁸⁷. Nawet jeśli literalnie obie książki nie różnią się od siebie, to są to dwa odmienne, osobne dzieła. Pierre Menard nie stworzył utworu ułomnego, mniej wartościowego, stworzył dzieło inne. Na czym polega rzekoma różnica? „Nie na próżno upłynęło trzysta lat, brzemiennych w nader złożone fakty. Wśród nich, aby wymienić jeden tylko: sam *Don Kichote*”¹⁸⁸ – odpowiada narrator. Na dowód w opowiadaniu przytoczone zostają dwa fragmenty obu książek – nie różniące się od siebie ani słowem. Narrator przekonuje nas jednak, że oba fragmenty to dwa zupełnie różne przekazy, mówiące o czymś kompletnie różnym i dające się odmiennie zinterpretować. Zostaje więc podkreślony kontekst, który nadaje znaczenie. Sens i wymowa tego samego

¹⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 39.

¹⁸⁶ Tamże, s. 40.

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże, s. 42.

fragmentu inne są w wieku siedemnastym i inne w wieku dwudziestym, mimo że dosłownie nie ma między nimi różnicy. Ten sam tekst może więc przybrać różne znaczenie, zależnie od kontekstu, w którym się go umieści. Menard będąc odbiorcą tekstu Cervantesa jednocześnie wytwarza jego nowe znaczenie, a idąc dalej – wytwarza sam tekst od nowa, niejako pisze go powtórnie. Don Kichot staje się tekstem samego Menarda, który w trakcie lektury i aktu ponownego pisania wyciska na nim swoje piętno.

Ten właśnie rodzaj lektury charakteryzuje twórczość fotografów korzystających z Google Street View. Lektura to zresztą dobre określenie ich działalności, poruszają się bowiem wśród gotowego tekstu, wybierają z niego to, co potrzebne, a na koniec nadają temu własne znaczenie. W tym sensie nowy twór, nawet jeśli wprost wyjęty z tekstu już istniejącego, staje się ich własnym dziełem. Spójrzmy, jak taką postawę opisywał Gilles Deleuze:

Malarz ma wiele rzeczy w głowie, wokół siebie lub w swoim atelier. Tymczasem to wszystko, co jest w jego głowie lub co znajduje się wokół niego, jest już na obrazie, w formie bardziej lub mniej wirtualnej, bardziej lub mniej zaktualizowanej, zanim jeszcze rozpocznie swoją pracę. Wszystko to jest obecne na płótnie, w postaci obrazów, aktualnych lub wirtualnych. Do tego stopnia, że nie musi on zapelniać białej powierzchni, a raczej będzie musiał opróżniać, usuwać i oczyszczać. Nie maluje więc po to, żeby odtworzyć na płótnie przedmiot funkcjonujący jako model, lecz maluje obrazy, które już są, po to żeby stworzyć taki obraz, którego funkcjonowanie odwróci relacje pomiędzy modelem a kopią¹⁸⁹.

Deleuze zwraca więc uwagę na to, że artysta swojej pracy nigdy nie zaczyna od początku, a czyni z niej jedynie kontynuację wcześniejszych tekstów, od których nie jest w stanie się oddzielić. Zamiast zamalowywać białą powierzchnię – „opróżnia, usuwa, oczyszcza”, po to, by w efekcie namalować „obraz, który już jest”. Opróżnianie, usuwanie, oczyszczanie, wybieranie, kadrowanie – to dokładnie te rodzaje czynności, które w dosłownym sensie podejmują fotografowie Google Street View. Zamiast stanąć przed białym płótnem wchodzi do wielkiego archiwum, z którego wybierają dokładnie to, czego potrzebują. To archiwum „bezustannie porządkują, wybierają, klasyfikują i przemyślują – uparcie zamieszkują”¹⁹⁰, by na jego podstawie stworzyć własną

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 183.

¹⁹⁰ Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, dz. cyt., s. 11.

wypowiedź. Na gest wyboru, niejako kadrowania zwraca uwagę również Borges, pisząc „[...] fragmentaryczny Don Kichote Menarda jest subtelniejszy niż Don Kichote Cervantesa”, mimo że nie różnią się one przecież od siebie ani słowem. Menard wykorzystał jednak w swoim dziele tylko wybrane fragmenty, które nie różni od oryginału nawet przecinek, zyskały one jednak zupełnie nowy charakter. „Ten ostatni [*Don Kichote Cervantesa*], w jakiś prymitywny sposób, przeciwstawia rycerskim fikcjom ubogą prowincjonalną rzeczywistość swego kraju; Menard obiera jako «rzeczywistość» ziemię Carmen w stuleciu Lepantu i Lope de Vega. [...] W dziele jego nie ma Cyganów ani konkwistadorów, ani mistyków, ani Filipa II, ani autodafe. Lekceważy lub celowo wyklucza koloryt lokalny. Pogarda ta wskazuje na nowe zrozumienie powieści historycznej. [...] Teksty Cervantesa i Menarda są pod względem słownym identyczne, ale ten drugi jest niemal nieskończenie bogatszy”¹⁹¹.

Postawę Wolfa, Rafmana i Rickarda można więc włączyć w obręb postmodernistycznej gry z cytatem. Tworzenie nie jest już czystym, wyabstrahowanym z historii i kontekstu procesem, ale jest przede wszystkim lekturą tekstów już powstałych, które stopniowo zaczynają zastępować rzeczywistość. „Wszelki tekst jest więc skrzyżowaniem wielu praktyk tekstotwórczych, źródła wielu cytatów są nie do ustalenia, bowiem są to cytaty bez cudzysłowów”¹⁹². Następuje proces dekonstrukcji tekstu, który Jacques Derrida przeciwstawia tradycyjnej formie lektury. U podstaw dekonstrukcji leży przeświadczenie, że nie ma jednego, z góry ustalonego i danego sensu, przeciwnie – „sens jest zawsze rozproszony i wielościowy i nie daje się ani złożyć, ani spoić w jakąś końcową całość”¹⁹³.

Co ważne, dekonstrukcja jest formą odwrócenia pewnego porządku. Jak pisze sam Derrida: „W tradycyjnej opozycji filozoficznej mamy do czynienia nie z pokojowym współistnieniem przeciwstawnych sobie kategorii, lecz z zaburzającą równowagę hierarchią. Jedna z tych kategorii rządzi [...] drugą, zajmuje pozycję dominującą. Zdekonstruować taką opozycję to przede wszystkim odwrócić, w określonym momencie, ową hierarchię”¹⁹⁴. Zdaniem Jonathana Cullera, który analizuje Derridiańskie pojęcie dekonstrukcji, odbywa się ona w obrębie pewnego systemu i

¹⁹¹ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard...*, dz. cyt., s. 43.

¹⁹² Magdalena Strojna, *Dekonstrukcja* Kontraktu rysownika. *Ramowanie ramy*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 85.

¹⁹³ Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 46.

¹⁹⁴ Jacques Derrida, cyt. za: Jonathan Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. Maria Bożena Federowicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach naukowych*, pod red. Ryszarda Nycza, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 320.

narusza go. „Zdekonstruować jakąś opozycję [...] to nie zburzyć ją, doprowadzając do monizmu, zgodnie z którym byłaby tylko nieobecność [...], poddać taką opozycję dekonstrukcji to rozłożyć ją, i przemieścić, usytuować ją inaczej”¹⁹⁵. Dekonstruując, cały czas poruszamy się w obrębie pewnego wyznaczonego już porządku, nie tworzymy nowego, ale ten zastany definiujemy na nowo, układamy według nowego wzorca. Michael Wolf i podobni mu fotografowie są więc dekonstruktorami w znaczeniu Derridiańskim, korzystają bowiem z pewnego zastanego systemu, jakim jest tekst wytwarzany przez Google Street View, nie wytwarzają żadnego nowego, a jedynie działają w jego obrębie. Jednocześnie porządkują go na nowo, powtórnie rozkładają akcenty i punkty ciężkości, by stworzyć zupełnie nową jakość. Dokonują „przemieszczenia” pewnych elementów, by dojść do innego porządku. W tym właśnie sensie ich praca jest w istocie aktem lektury – lektury tekstów, które już istnieją, a którym wytworzyć trzeba nowy sens. Ten ostatni nie jest przecież raz i na zawsze dany, a powstaje za każdym razem na nowo, gdy ma miejsce proces czytania. „Jeśli tekst może być rozumiany, to w zasadzie może być rozumiany wciąż na nowo, przez różnych czytelników w różnych okolicznościach”¹⁹⁶. Nie istnieje więc odczytanie błędne, bo tekst nie ma żadnej esencji, z góry narzuconej prawdy, do której należy dotrzeć. Prawda nie jest ukryta w tekście, a jedynie wynika z niego, i w takiej formie musi odkryć ją czytelnik. „O znaczeniu decyduje kontekst”, który „daje się rozszerzać w nieskończoność”¹⁹⁷

Również sam autor, tak jak Wolf, Rickard i Rafman, jest czytelnikiem. Autor tekstu nie pisze, a jedynie przepisuje ten, który już powstał, umieszcza go w nowym kontekście. Czyta, powtarza, cytuje. Prace fotografów Google Street View określić więc można jako rodzaj “tkanki cytatów, pochodzących z nieskończonej wielu zakątków literatury”¹⁹⁸. Autor, jak wróżył Roland Barthes w *Śmierci autora*, nie jest już „ojcem” i „właścicielem” tekstu. Autor zmienia się we „współczesnego skryptora”, nie istnieje przed i poza tekstem. Jedynie „naśladuje gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszaniu charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna”¹⁹⁹. W przypadku skryptora następuje odwrócenie porządku – to życie zaczyna naśladować

¹⁹⁵ Jonathan Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje...*, dz. cyt., s. 327.

¹⁹⁶ Tamże, s. 329.

¹⁹⁷ Tamże, s. 371.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250.

¹⁹⁹ Tamże, s. 250.

tekst, który jest „tkaniną znaków” i odnosi się do bliżej nieokreślonego pierwowzoru. W zbiorze *9 eyes* jedno ze zdjęć (fot. 7) przykuwa szczególną uwagę, ponieważ swoją kompozycją, układem postaci i obrazowaną sceną przypomina klasyczne zdjęcie *Pocałunek* Roberta Doisneau (fot. 8). Oto obraz obrazu, który odnosi się do innego jeszcze obrazu. Mówiąc potocznie, „ruska” baba w babie, albo po prostu wspomniana „nakręcająca się bez końca spirala” cytatów. Jak chce Mieke Bal, „stosując na nowo formy zaczerpnięte z wcześniejszych dzieł, artysta przynosi ze sobą również tekst opuszczony przez zapożyczony element i z jego szczątków tworzy nowy tekst”²⁰⁰. Ów nowy tekst zawsze będzie naznaczony tym, co powstało wcześniej i do czego się odnosi.

Fotografowie Google Street View swoimi nieoczywistymi i kontrowersyjnymi metodami pracy uśmiercają klasyczne pojęcie autora, w którego życiu zawierało się dzieło i któremu śmierć wróżył już Roland Barthes. Jeśli odrzucimy kategorię autora, pozbedziemy się problemu doskwierającego krytykom, zarzucającym im brak autorstwa owych prac i odtwórczość. Każdy tekst w kulturze jest odtwórczy i twórczy na nowo, do pewnego stopnia powtarza to, co już zostało powiedziane. Ustanawia nowy porządek rzeczy, powtórnie definiuje poruszane zjawiska, porusza się w gąszczu tych samych bądź zupełnie różnych kontekstów i struktur. W rękach fotografów obrazy z Google Street View zmieniają swoje znaczenie, zyskują nowy sens, jednocześnie pozostając tym, czym stworzyli je „prawowici” właściciele – pracownicy firmy Google, a właściwie bezosobowe kamery. Przestaje mieć znaczenie fakt, że fotoreportaże powstały w połowie przy pomocy cudzego aparatu, gdyż są już zupełnie nowym i osobnym wytworem. Fotografowie bez ogródek cytują, bo w dobie postmodernizmu czują się do tego upoważnieni. Jednocześnie tworzą swoisty metakomentarz do aktu tworzenia jako takiego. Wolf przepisuje Google’a, tak jak Pierre Menard przepisywał Cervantesa, ale jednocześnie pisze go na nowo, niejako od początku. Co ciekawe, firma Google równoległe do projektu tworzy galerię najciekawszych zdjęć z Google Street View. Dziesiątki podobnych stron powstają zresztą w internecie przez cały czas. I choćby w zbiorach tych pojawiły się dokładnie te same kadry, identyczne zdjęcia, co w projekcie *Seria niefortunnych zdarzeń* i im podobnych, to będą to zbiory różne, bo otaczać je będzie inny kontekst, nadać im będzie można inne znaczenie. Rodzi się bowiem ono dopiero w odbiorze, w świadomości czytelnika.

²⁰⁰ Mieke Bal, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, przeł. Łukasz Zaremba, [w:] *Communicare III: Słowo/obraz*, WUW, Warszawa 2010, s. 81.

Jak chciał Barthes, „tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać, istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie”²⁰¹. „Śmierć autora” oznacza więc „narodziny czytelnika”²⁰², który decyduje o ostatecznym obliczu tekstu. Nie może być więc z góry zawartego, danego w tekście znaczenia, bo odbiorca za każdym razem wnosi „własny kulturowy bagaż”²⁰³. Zdaniem Bal, chodzi o pojęcie rozsiwania, które ukuł Jacques Derrida. Rozsiewanie jest wynikiem przyjęcia koncepcji, według której „żadna interpretacja nie może być uznana za właściwszą od innych”²⁰⁴. Znaczenie jest rozsiewane, a czytelnik w trakcie odbioru wykonuje pewną pracę, pozostaje aktywny. Cytowany przez Bal Ernst van Alpen wyróżnia dwa „momenty wytwarzania znaczenia” – pierwszy dotyczy autora, drugi czytelnika. Oba te poziomy wpływają na wygląd tekstu, który „jest właśnie rezultatem czynności słuchania lub patrzenia. Performatywność zostaje więc odcięta od jakiegokolwiek «źródłowej intencji» i staje się odbiorem”²⁰⁵. Czytelnik działa, wytwarza sens odbieranego dzieła. Odbiorca więc staje się jednocześnie nadawcą. Prace bazujące na Google Street View są doskonałym emblematem tej zasady. Dobitnie i przewrotnie pokazują, że każdy akt tworzenia jest jednocześnie aktem lektury tego, co było wcześniej. Nie wiadomo, czy takie były intencje twórców, ale też nie to ma znaczenie. Teksty, które stworzyli, są w istocie metatekstami o tym, co znaczy dziś tworzyć, pokazują, jak względne potrafi być pojęcie autora i samego dzieła.

Mówią również o kondycji współczesnego świata, w którym wszystko jest płynne, wszelkie paradygmaty rozsypują się. Ów fragmentaryzacja, względność świata – w przeciwieństwie do modernizmu – w dobie postmodernizmu „witana jest radośnie, w pełni optymistycznie, jak wyzwolenie się części. Utraciliśmy ideę jedności [...], ale także i potrzebę jej posiadania. [...] wielość, różnorodność i heterogeniczność mogą się teraz jawić jako szansa, zyskując przyzwolenie i pozytywną ocenę”²⁰⁶. W świecie tym na znaczeniu straciło również pojęcie prawdy, bo nowy porządek kształtuje się poza prawdą i fałszem. Wiemy już, że fotografia nie ofiaruje nam bezpośrednio, idealnej

²⁰¹ Roland Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt., s. 251.

²⁰² Tamże, s. 251

²⁰³ Mieke Bal, *Rozsiewanie obrazu...*, s. 84.

²⁰⁴ Tamże, s. 85.

²⁰⁵ Tamże, s. 89.

²⁰⁶ Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na...*, dz. cyt., s. 16.

relacji między obrazem i obiektem, że ta relacja wcale nie jest przezroczysta. To poczucie staje się jeszcze bardziej dobitne właśnie wtedy, gdy myślimy o obrazach z obrazów. „W sytuacji gdy obraz jest wykonany z obrazu (sfotografowane zdjęcie), gdy fotograf przemienia się w telewizzka lub w internautę, i gdy rzeczywistość zastąpiona zostaje obrazem, załamują się podstawowe założenia wiary w prawdę fotografii prasowej”²⁰⁷. W przeciwieństwo do ludzi, którzy przeżywali moment wynalezienia samej fotografii, mamy już pewność, że fotograf w sferze kontaktu z rzeczywistością jest nie mniej ułomny od malarza, znajduje się równie daleko od niej, co artysta tworzący na płótnie. Pozostaje tylko pytanie, czy intermedialny, siedzący przed ekranem swojego komputera fotograf wciąż jest autorem? Jeśli tak, to skąd bierze się oburzenie i niepewność w stosunku do prezentowanych przez Wolfa, Rafmana i Rickarda prac? Być może właściwej odpowiedzi może udzielić Michel Foucault, który podkreśla, że funkcja autora zmienia się w czasie i zależna jest od dyskursu, w obrębie którego się formuje. Jak pisze w tekście *Kim jest autor?*,

funkcja autora związana jest z prawnym i instytucjonalnym systemem, który otacza, określa i umożliwia uniwersum dyskursu; nie występuje nigdy w ten sam sposób we wszystkich typach dyskursów, we wszystkich epokach i typach cywilizacji; nie daje się zdefiniować przez spontaniczną atrybucję dyskursu do jego twórcy, lecz przez bardzo złożony ciąg operacji; nie odsyła zwyczajnie do rzeczywistej osoby, powołuje natomiast do istnienia wiele instancji mówiących, wiele podmiotowych pozycji, gotowych na przyjęcie wielu klas indywidualów²⁰⁸.

Parergon

Przyjrzyjmy się teraz bliżej samym fotografiom wykonanym z użyciem aplikacji Google Street View. Zdjęcia łatwo zdradzają swoje pochodzenie. Doug Rickard przedstawia nam na nich amerykańskie przedmieścia. *A New American Picture* to zbiór 18 fotografii, na których kosztem detalu oglądamy szerokie plany pełne ulic, fasad zdezelowanych budynków i masek samochodów. Między tymi bryłami przechadzają się ledwo dostrzegalne postacie. Są nie do rozpoznania, nie tylko ze względu na brak zbliżeń. Twarze przechodniów są zamazane, pokrywają je niewyraźne, przezroczyste plamy pozbawione ostrości. To nie ingerencja Rickarda, ale wynik polityki samej firmy i pierwotna właściwość obrazu pochodzącego z Google Street View. „Twoja

²⁰⁷ André Rouillé, *Fotografia...*, s. 180.

²⁰⁸ Michel Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 212.

prywatność i Twoje bezpieczeństwo są dla nas bardzo ważne. Zespół Map Google podejmuje wiele działań (m.in. zamazuje twarze i tablice rejestracyjne), by osoby widoczne na zdjęciach w Street View nie musiały martwić się o swoją prywatność i mogły zachować anonimowość”²⁰⁹ – zwraca się do użytkowników na swojej stronie internetowej firma Google. Rickard jest zresztą najmniej spośród trojga fotografów zdeterminowany w zachowywaniu na zdjęciach atrybutów firmy Google. Jego *A New American Picture* to zbiór dość niewyraźnych, w pewien sposób „brudnych” widoków, w których zamazane twarze nie wybijają się na plan pierwszy, a jedynie wpisują w całościowy charakter obrazu.

Nieco dalej poszedł Michael Wolf. Jego zdjęcia z cyklu *Seria niefortunnych zdarzeń* znacznie bardziej wymykają się zasadom tradycyjnej percepcji. Oto patrzymy na ulice Paryża, ale to spojrzenie nieustannie jest zakłócanie. Dokładnie widzimy sylwetki ludzi, w których fotograf skierował obiektyw swojego aparatu. Nie bał się zbliżeń i pokazania detalu, jednocześnie konfrontując nas z dosadnie rozmazanymi i pokrytymi przezroczystymi plamami twarzami. Kadry Wolfa obejmuje taką przestrzeń, w której dokładnie mieści się cała sylwetka ludzka oraz jedynie fragmenty otoczenia. W projekcie znalazły się również takie, które w zgodzie z językiem filmu nazwać możemy planem amerykańskim czy półzbliżeniem. Jako widzowie jesteśmy więc wprost konfrontowani z portretami ludzi „bez twarzy”, takich, których nie da się rozpoznać, a emocji nie da się przeczytać. Co więcej, na zdjęciach pojawiają się elementy komputerowego interfejsu. Poruszając się pośród obrazów Google Street View używamy myszy, której kursor wędruje po powierzchni obrazu. Kursorowi towarzyszą znaczniki, takie jak ogromne elipsy, określające obszar obrazu, który oglądamy czy strzałki wskazujące kierunek poruszania się. To wszystko znajduje się na powierzchni zdjęć. Wolf wszystkie te elementy zachował na swoich zdjęciach i tak „udekorowane” odesłał na konkurs World Press Photo. Jak twierdzili niektórzy, fotograf nie zadał sobie nawet trudu, by owych „przeszkadzających” elementów ze zdjęć się pozbyć. Ale czy to rzeczywiście kwestia lenistwa fotografa?

Na zdjęciach wyraźna jest również struktura komputerowego ekranu, dobrze widzimy, że zdjęcia te nie powstały wprost z paryskiej ulicy, ale przy pośrednictwie komputera. Gdziekolwiek widoczne są również piksele charakterystyczne dla obrazu cyfrowego, które jednocześnie coraz lepsza współczesna technologia, windując

²⁰⁹ *Google Street View. Behind...*, dz. cyt.

rozdzielczość fotografii, zwykle próbuje ukryć. Dzięki *Serii niefortunnych zdarzeń* dobitnie przypominamy sobie jednak, że cyfrowe zdjęcia w istocie nie składają się z niczego innego, jak z miliona drobnych punktów – pikseli.

W obrębie tej strategii najdalej posunął się Jon Rafman. Fotograf nie tylko zachował wszelkie „ułomności” google’owskiego obrazu – rozmazane twarze, kursor myszy, piksele, strukturę ekranu. Na fotografiach składających się na *9 eyes* widzimy również znajdujące się w lewym górnym rogu ekranu w trakcie korzystania z aplikacji Google strzałki nawigacji. To zunifikowany przyrząd do nawigacji, towarzyszący nam przez cały czas zagłębiania się w zdjęcia Google Street View. Pod nim znajduje się symbol plusa i minusa, dzięki którym użytkownik może zdjęcia powiększać lub zmniejszać. Ponadto Rafman zachował na swych fotografiach znaki wodne Google. W lewym dolnym rogu każdego ze zdjęć składających się na *9 eyes* widnieje znak *Copyright* – symbol, którego używa się do oznaczenia praw autorskich, nazwa firmy Google oraz data wykonania zdjęcia. W prawym dolnym rogu widnieje z kolei napis „Report a problem”, w aplikacji Street View umożliwiający zgłoszenie firmie problemu. „Pozostawienie tych artefaktów na zdjęciach jest niezwykle istotne. W lewym dolnym rogu każdego zdjęcia jest link mówiący «Zgłoś problem». Może w średniowieczu spotykałeś kogoś w potrzasku na drodze i byłeś stawiany przed moralnym dylematem, czy i jak mu pomóc. Potem nadeszły czasy, w których mogłeś wezwać policję. Teraz osiągnęliśmy moment, w którym cały ten proces stał się hyperlinkiem. To tylko obrazuje, jak wyalienowani staliśmy się ze świata”²¹⁰ – mówił w jednym z wywiadów autor.

Te elementy odwracają naszą uwagę od właściwego (czy aby na pewno?) tematu zdjęć. Sytuują się na granicy prezentowanego świata, odsyłają nas poza diegezę przedstawionej na zdjęciu sytuacji. Ich status zbliżony jest do parergonu, który Jacques Derrida definiuje w ten sposób: „nie będąc ani dziełem (ergon), ani poza dziełem, ani wewnątrz, ani zewnątrz, ani ponad, ani pod nim, parergon dezorganizuje wszelkie opozycje, [ale] sam nie pozostaje nieokreślony i daje początek dziełu. Nie może więc już być utożsamiany z tym, co jedynie otacza dzieło”²¹¹. Z tego powodu „parergon nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i

²¹⁰ Jon Rafman, cyt. za: Tim Walker, *Google Street View photographs: the man on the street*, “The Independent”, www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/google-street-view-photographs-the-man-on-the-street-7973255.html, [dostęp: 30.05.2014].

²¹¹ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 16.

kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest jak akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem”²¹². Pewne jest więc, że owego balastu w trakcie odbioru zdjęć pozbyć się nie możemy. Jako widzowie chcielibyśmy niczym na klasycznych przedstawieniach widzieć jedynie prezentowaną scenę, ale przecież ów elementów – kursora myszy, strzałek nawigacji, podpisów firmy Google – przeoczyć nie możemy. Zakłócają one naszą percepcję, jednocześnie wprowadzając ją na inne, nie tak oczywiste tory. Nasza uwaga zostaje skierowana nie tylko ku światu przedstawionemu, ale również poza niego, w stronę zewnątrz.

Dlaczego fotografowie nie zdecydowali się wykadrować zdjęć tak, by wyeliminować z nich zakłócające odbiór elementy? Być może z lenistwa, jak zarzuca im część krytyków, ale nie osobiste intencje twórców najbardziej nas interesują, tylko efekt, jaki dzięki tym zabiegom osiągnęli. To, co znajduje się poza światem przedstawionym na zdjęciu, ale jednocześnie wciąż obecne jest w jego wnętrzu, potrafi bowiem rozszerzać znaczenie samego obrazu. Przypomina o tym Georges Didi-Huberman w eseju *Obrazy mimo wszystko*, w którym opisuje cztery fotografie wykonane w 1944 roku w obozie Auschwitz-Birkenau przez pracujących tam członków Sonderkommando. By wykonać serię przerażających, „wyrwanych piekłu” zdjęć, fotograf musiał ukryć się we wnętrzu komory gazowej, dopiero co opróżnionej z ofiar. „Pozostaje tak ukryty w ciemnej przestrzeni. Chronią go odizolowanie i ciemność. Zbiera się w sobie, zmienia pozycję i podchodzi do przodu – drugie zdjęcie zrobione zostało bardziej frontalnie i z mniejszej odległości. A więc – ryzykowniej. Ale również, paradoksalnie, bardziej statycznie – wyraźniej. Jakby strach na chwilę znikł w obliczu konieczności wykonania tego zadania, wyrwania obrazu”²¹³ – przejmująco opowiada Didi-Huberman, w jaki sposób powstały cztery niewyraźne, nieuważnie wykadrowane, poruszone i rozmazane fotografie, które choć niewiele przedstawiają, stanowią ważne świadectwo sytuacji, w której powstały. Historycy poddali ów zdjęcia osobliwym zabiegom, po to, by uczynić je bardziej „przedstawialnymi”. I tak ustawiano je pod odpowiednim kątem, by wyglądały na zrobione w normalnych warunkach, kadrowano, izolowano to, co najważniejsza, a pozostałą część obrazu po prostu odrzucano. „Co gorsza, ciała i twarze kobiet

²¹² Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, dz. cyt., s. 66.

²¹³ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 19.

[zmierzających nago do komory gazowej] na pierwszym planie zostały wyretuszowane, wymyślone, nawet piersi poprawione. Ten zniekształcający proceder – nie wiem, kto za nim stał, ani jak dobre były jego intencje – świadczy o przemożnej chęci nadania twarzy temu, co w samym obrazie jest wyłącznie drżeniem, ruchem, zdarzeniem”²¹⁴. By nadać zdjęciom większą wartość informacyjną pozbawiano je również czarnego pola, które było świadectwem tego, gdzie znajdował się fotograf w momencie robienia zdjęcia – wewnątrz komory gazowej. Czarne pole, swoista rama okalająca właściwą treść obrazu, była prawdopodobnie częścią okna lub drzwi, przez które fotograf kierował obiektyw aparatu. „Niewątpliwie ta operacja wyraża wolę – dobrą i nieświadomą – *przybliżenia się* do zdarzenia poprzez wyizolowanie tego, «co nadaje się do oglądania», oczyszczając istotę obrazu z jego ciężaru niedokumentalnego”²¹⁵.

Ten stopniowy proces oczyszczania zdjęć z Auschwitz, który towarzyszył historykom od momentu ich odkrycia, prowadzi jednak do istotnego zubożenia przekazu. Didi-Huberman dowodzi, że elementy zdjęcia takie jak czarne pole, które zdradza, w jakim miejscu znajdował się fotografujący człowiek, stanowią „wizualne świadectwo”²¹⁶, które posiada taką samą wartość, jak pozostałe informacje zawarte na kliszy. „Ta czarna masa oddaje nam więc samą sytuację, przestrzeń możliwości, warunek zaistnienia samych zdjęć”²¹⁷. I tylko rozpatrywanie ich w tym kontekście nadaje im status „obrazów wyrwanych piekłu”, pozwala „na nowo pomyśleć obraz”²¹⁸. Podobnie piksele i kursor myszy na zdjęciach wykonywanych za pośrednictwem Google Street View, odwracając uwagę widza od właściwego tematu, są dowodem swobodnego „zdarzenia wizualnego”²¹⁹, które musiało zajść, aby fotografie powstały. Wystawiają tym nietypowym zdjęciom ich „fenomenologiczne świadectwo”²²⁰, wskazują na akt samego fotografowania. Dzięki strzałkom nawigacji i innym elementom z aplikacji Google dowiadujemy się czegoś więcej o samym procesie powstawania zdjęcia, który jest w dodatku nieoczywisty. Fotografowie nie próbują tego ukrywać, ich prace nie próbują udawać czegoś, czym nie są. Powstały w domowym zaciszu, przed ekranem komputera, a nie – w myśl etyki klasycznych

²¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 46.

²¹⁵ Tamże, s. 47.

²¹⁶ Tamże, s. 47.

²¹⁷ Tamże, s. 48.

²¹⁸ Tamże, s. 79.

²¹⁹ Tamże, s. 48.

²²⁰ Tamże, s. 48.

fotoreporterów – na ulicy, w samym epicentrum przedstawianej sytuacji. Ta perspektywa nas, odbiorców, może irytować, drażnić, ale też mówi nam sporo o naszych własnych metodach percepcji i obcowania ze światem. Odbywa się ono przecież coraz częściej za pośrednictwem ekranu i nowych mediów, wyłania się nowy rodzaj percepcji świata, w kształtowaniu którego aplikacje firmy Google i im podobne odgrywają znaczącą rolę. Percepcji, która nierzadko zakłócana jest, zanieczyszczana przez różnego rodzaju elementy pośredniczące, z których sami decydujemy się korzystać.

Mieke Bal zwraca uwagę na rolę tych ekstradiegetycznych elementów w procesie aktywizowania widza. W eseju *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, analizując obraz *Ważąca perły* holenderskiego malarza, zwraca uwagę między innymi na widoczne na płótnie gwóźdź i otwór – „elementy wizualne, z którymi nie wiążą się żadne ikonograficzne znaczenia”, które jedynie „dezorganizują poetycki opis i zakłócają wywołane przez niego biernie wielbiące spojrzenie”²²¹. Dla obecności gwoździa i otworu na obrazie przedstawiającym trzymającą wagę kobietę nie ma żadnego uzasadnienia fabularnego. Po cóż więc znalazły się na obrazie? Otóż mają właśnie aktywizować widza. Zauważywszy gwóźdź i otwór, musi on wykonać pracę, przybrać postawę aktywną. Zaczyna wyobrażać sobie osobę, która próbuje powiesić obraz we właściwym miejscu. To swoisty „efekt realności”, który opisywał Roland Barthes jako zabieg stwarzający pozór, że dany tekst odwzorowuje rzeczywistość, w żaden wyraźny sposób nie służy fabule, a jedynie nadaje pozór realności. W przypadku gwoździa i otworu, tym nieuzasadnionym zdawałoby się szczegółom, ukazują nam się „ślady pracy dzieła sztuki – rzeczywistej pracy, której wymaga przedstawienie i jednocześnie pracy czytania i oglądania”²²². Odbieramy to jako pewien sygnał od autora, znak jego obecności, dowód procesu tworzenia obrazu. Jego „powierzchnia nie jest już nieruchoma, lecz opowiada historię swojego powstawania”²²³.

Jednocześnie okazać się może, że „pracujący” widz niczego więcej w owym obrazie nie zobaczy. Niczym bohater filmu *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego, fotograf Thomas, próbując zrekonstruować uchwyconą na zdjęciu zagadkę i coraz bardziej powiększając jego rozmiar, ostatecznie dociera jedynie do ziarna fotograficznego obrazu. „Im bardziej zagląda on do środka obrazu, tym mniej w nim

²²¹ Mieke Bal, *Rozsiewanie obrazu...*, dz. cyt., s. 90.

²²² Tamże, s. 90.

²²³ Tamże, s. 90.

znajduje satysfakcjonującej go poznawczo, *źródłowej treści*²²⁴. Reprezentacja zaczyna bowiem wskazywać na samą siebie, zamiast odsyłać do przedstawianej rzeczywistości. Oglądając pełne pikseli i elementów komputerowego interfejsu fotografie Wolfa, Rafman i Rickarda zdajemy sobie sprawę, że przede wszystkim obcujemy z samym zdjęciem, odkrywamy proces samego oglądania. Właściwa, źródłowa treść obrazu cały czas miesza się i przenika z tym, co wobec niej zewnętrzne. „Zewnętrzna rama może funkcjonować jako element wewnętrzny dzieła, zaginając się do środka; i odwrotnie, to, co zdaje się najzupełniej wewnętrznym aspektem dzieła czy jego ośrodkiem, grać będzie rolę ramy wskutek pewnych właściwości, które odginają go na zewnątrz i zaginają na dzieło. Tajemne centrum, które ma wszystko tłumaczyć, zagina się, zakładając się na dzieło i zagarniając tym samym to, co zewnętrzne, pozycję, z której objaśnia się całość, a która zostaje do tej całości włączona”²²⁵.

Ta migotliwość obrazu, nieustanne przenikanie się tego, co obraz ukazuje i samej jego struktury sprawia, że uwidacznia się jego niereferencjalność, jego własna obrazowość. Kursory, strzałki nawigacji, widoczne piksele odsyłają nas nie tylko do sytuacji powstawania zdjęć, ale do samej ich powierzchni. Poznawczo pozostajemy bezradni – nie dotrzemy przecież do prawdy uwiecznionej sytuacji, bo nasz wzrok, tak jak wzrok Thomasa z filmu Antonioniego, zatrzyma się na materii samego zdjęcia. Ale czy nie na tym zawsze polega obcowanie z obrazem? „Przedstawienie traci [...] referencjalną przejrzystość, diafaniczną przechodniość będącą ideałem albertiańskiego «otwartego okna», prowadzącą widza wprost ku opowiadanym wydarzeniom. Zarówno przestrzenna głębia reprezentacji, jak i umieszczona w tej przestrzeni *istoria*, zostają zrelatywizowane i sprowadzone do płaszczyzny, do powierzchni obrazu, „ekranu”, czyli malarskiego «dyskursu», który – «zdradzony» – sam staje się tematem dzieła”²²⁶.

Reprezentacja reprezentacji

Pisząc o *Pannach Dworskich* Diego Velazqueza w swojej słynnej analizie Michel Foucault definiuje odbicie powstające w lustrze, które widzimy na płótnie, jako „migawkowy ruch obrazów, które przebiegają pokój, wnikają w lustro, odbijają się w nim i wytryskują z powrotem, jako twory dostępne widzeniu, nowe i tożsame”²²⁷.

²²⁴ Wojciech Michera, *Piękna jako bestia...*, dz. cyt., s. 131.

²²⁵ Jonathan Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje...*, dz. cyt., s. 353.

²²⁶ Wojciech Michera, *Piękna jako bestia...*, dz. cyt., s. 104.

²²⁷ Foucault, *Panny dworskie (Las meninas)* [w:] *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 32.

Lustro tworzy więc „widowisko-w-spojrzeniu”²²⁸: para królewska ukazująca się w lustrze jest „samym widowiskiem”²²⁹, jest „kształtem najwątleszym i najdalszym od wszelkiej rzeczywistości”²³⁰, „najbledszym, najbardziej nierzeczywistym, najbardziej skompromitowanym ze wszystkich obrazów – wystarczyłoby trochę ruchu, trochę światła – a już by znikły”²³¹, są widziani tylko poprzez reprezentację, w dodatku tak ulotną jak odbicie lustrzane.

Realizując swoje projekty Wolf, Rafman i Rickard zasiadają przed ekranem komputera i tym samym obcują z obrazem równie skompromitowanym, co lustrzane odbicie. Podobnie jak Foucault definiuje lustro, tak Andrzej Gwóźdź definiuje ekran, jako „semiotyczną efemerydę, [...] której życie daje i zabiera zarazem świetlny fantom”²³², „wydobywa obraz tylko po to, by po chwili przywołać kolejny”²³³. Najbardziej elementarna definicja ekranu wskazuje, że jest to „płaszczyzna, na którą z zewnątrz rzutuje się jakiś obraz czy jakieś obrazy”²³⁴. Ekran jest więc miejscem, w którym reprezentacja, przedstawienie spotyka się ze światem rzeczywistym, ekran zarówno „wnika w świat”, jak i „wynika z niego”²³⁵. Jest częścią naszej rzeczywistości, ale jednocześnie czymś odsyłającym do tego, co znajduje się poza nią. Spełnia więc odwieczne marzenie o pokonaniu ograniczeń czasowych i przestrzennych, w obszar naszego istnienia pozwala wprowadzić świat zupełnie odległy i – zdawałoby się – niedostępny. Nieustannie mnożące się obrazy, wręcz „gorączkowy wyciek obrazów”²³⁶, który prezentuje nam ekran, zdaje się przynosić realizację niemożliwego, utopijnego pragnienia *bycia gdzie indziej*. Do tego stopnia, że zdajemy się zapominać o substancji samego ekranu, o tym, że jest on przecież polem gry z rzeczywistością i tym samym w swej świadomości wymazujemy „różnicę między powierzchnią projekcji a samą treścią projekcji”²³⁷. Ekran jest przecież swego rodzaju „oknem na świat”, przez które co prawda nie możemy dosłownie się wychylić, ale które pozwala nam „<wychylić się>

²²⁸ Foucault, *Panny dworskie...*, dz. cyt., s. 35.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ Tamże.

²³¹ Tamże, s. 35.

²³² Andrzej Gwóźdź, *Mała ekranologia* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwóźdźa i Piotra Zawojskiego, Rabid, Kraków 2000, s. 20.

²³³ Tamże.

²³⁴ Marian Golka, *Ekran w dorzeczach komunikowania* [w:] *Wiek ekranów...*, dz. cyt., s. 29.

²³⁵ Andrzej Gwóźdź, *Mała ekranologia*, dz. cyt., s. 24.

²³⁶ Andrzej Zalewski, *Ekran albo paradoks* [w:] *Wiek ekranów...*, dz. cyt., s. 62.

²³⁷ Andrzej Gwóźdź, *Mała ekranologia*, dz. cyt., s. 20.

mentalnie, wyobrazeniowo, symbolicznie”²³⁸, stworzyć sobie substytut nieobecnej rzeczywistości. Jednak jakim kosztem?

Jak celnie zauważa Wojciech Chyła, „patrzeć, znaczy być zawsze na odległość swego spojrzenia wobec przedmiotów pragnienia”²³⁹, zajmować pewne terytorium, wyznaczone przez pole naszego widzenia. Ekran owe spojrzenie unieobecnia, jest jedynie namiastką, znakiem tego, czego przecież materialnie nie ma. Pozbawia więc podmiot obecności w stosunku do obserwowanego przedmiotu. „Rzeczywistość nie jest ustawiona jako obecny przedmiot przed obserwatorem, jest mu natomiast konstruowana w nieobecności jego otoczenia, podmiot więc zajmuje pozycję nieobecnego w stosunku do tej rzeczywistości obserwatora”²⁴⁰. Wiąże się to z poważnymi dla patrzącego podmiotu konsekwencjami. Zdaniem Chyły, w ekran nieodzwrotnie wpisane jest „nieobecne bycie”²⁴¹, piętno pewnego braku, którego iluzję wypełnienia stwarza ekran. Przynosi on bowiem obecność przedmiotu jedynie symulowaną, konstruowaną, która w istocie jest jeszcze bardziej dojmująca nieobecnością. Ta nieobecność nie dotyczy tylko przedstawianego przedmiotu, ale również, a może przede wszystkim, podmiotu, który patrzy na przedmiot. Patrzy, ale jego spojrzenie uznać można za cudze, nieobecne, nieważne, bo nieodpowiednio umiejscowione. Tym samym sam podmiot traci swoją podmiotowość:

Ekran pozbawia więc życie mojego podmiotu terytorium, podmiotowego spojrzenia, pragnienia, myślenia, bo pozbawia i je i mój podmiot terytorium, na którym byłyby one wraz z podmiotem obecne, własne, przeto władne. Unieobecnić podmiot, to go zdeterytorializować i pozbawić władzy w terytorium. Pozbawić podmiot obecności, to pozbawić go gruntu dającego władzę, zatem właściwą jego podmiotowość²⁴².

Ekran jest więc rodzajem „miejsca bez miejsca”, podobnie jak lustro w ujęciu Foucaulta, w którym „widzę siebie tam, gdzie mnie nie ma, w nierealnej, wirtualnej przestrzeni, która otwiera się za jego powierzchnią”²⁴³. Patrząc w lustro, doświadczamy „współobecności realności i nierealności”²⁴⁴, zajmujemy pewne terytorium, a jednocześnie patrzymy na nas samych w miejscu zupełnie odrębnym. Przeszywa nas niepokój, którego doświadcza człowiek sfotografowany, który „nie jest ani podmiotem,

²³⁸ Antoni Porczak, *Ekran – pole transakcji* [w:] *Wiek ekranów...*, dz. cyt., s. 46.

²³⁹ Wojciech Chyła, *Ekran, zasłona obecności* [w:] *Wiek ekranów...*, dz. cyt., s. 76.

²⁴⁰ Tamże, s. 75.

²⁴¹ Tamże, s. 77.

²⁴² Tamże, s. 76.

²⁴³ Wojciech Michera, „*Po tej stronie rzęs*”..., dz. cyt., s. 83.

²⁴⁴ Tamże.

ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem”²⁴⁵. Patrząc w ekran niekoniecznie widzimy w nim siebie, ale sam fakt zajmowania pewnego terytorium i jednocześnie oglądania czegoś, co należy do zupełnie innego porządku i przestrzeni może stać się źródłem podobnego poczucia niepokoju i zachwiania tradycyjnej, niejako „scalonej”, integralnej podmiotowości. Dochodzi do „rozłamania, rozdwojenia, rozdzielenia bytu”²⁴⁶

Na taką pozycję – unieobecnienia, a tym samym poczucia ambiwalentnej podmiotowości – dobrowolnie skazują siebie i odbiorców fotografowie korzystający z Google Street View. Nie tylko przecież obraz wyświetlany na ekranie komputera jest „skompromitowany” niczym lustro z obrazu Velazqueza, ale również sam odbiorca tego obrazu. Fotografowie świadomie więc i zamierzenie oddalają się od rzeczywistości, powielają zasłony, przez które obserwują świat, mnożą reprezentacje. Swoimi wywrotowymi projektami podkreślają wręcz, że patrzą na ekran – na ekran przede wszystkim, a nie na to, co on ukazuje, do czego odsyła. Ich przewrotną decyzję o fotografowaniu ekranu, a nie przedmiotu jako takiego, można traktować jako próbę podkreślenia, że ekran jest nieodzownie wpisany w nasze doświadczanie rzeczywistości, że jest ona już tak mocna naznaczona mediami obrazowymi, że przestajemy niemal widzieć ją samą. „Patrzymy na platońskie cienie i nie tylko nie wiemy, przez co są one rzucane na ekrany, ale nie wiemy, na ile jedne cienie wywołane są przez inne cienie z innych ekranów, a te przez jeszcze inne – itd.”²⁴⁷ Analizując stosunek ekranu do rzeczywistości Hille Koskela nazywa wręcz współczesność „erą niekończącej się reprezentacji”²⁴⁸. Wszechobecne kamery i ekrany mają dawać złudną „obietnicę rzeczywistości”, poprzez wszechobecne panowanie „czasu rzeczywistego” i wrażenia, że wszystko to, co widzimy jest prawdziwe. „Bezgraniczne (re-re-re)reprezentacje obrazów wizualnych zacierają granicę pomiędzy rzeczywistością a fikcją, oryginałem a symulacją”²⁴⁹.

Ekran unieobecnienia w przestrzeni, pozbawia terytorium, a fotografia dodatkowo unieobecnienia w czasie, jest domeną czasu przeszłego. To swoisty przekrój czasu dokonany przez moment ruchu, zapis, który wskazuje: „to było”. Fotografia przez

²⁴⁵ Roland Barthes, *Camera lucida*, cyt. za: Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs” ..., dz. cyt., s. 84.

²⁴⁶ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux...*, cyt. za: Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs” ..., dz. cyt., s. 84.

²⁴⁷ Marian Golka, *Ekrany w dorzeczach...*, dz. cyt., s. 43.

²⁴⁸ Hille Koskela, *Kamery internetowe, telewizja i telefony komórkowe. Uwłasnowolniający ekshibicjonizm*, przeł. Marta Herbele, Maciej Ożóg, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2, s. 97.

²⁴⁹ Tamże, s. 99.

właściwy dla siebie dystans czasowy odnosi się zawsze do tego, co minęło, sytuuje się poza czasem, uwidacznia to, co siłą rzeczy jest już nieobecne. To jest to, co trapiło Rolanda Barthes, kiedy przyrównywał fotografię do śmierci. Jego zdaniem fotografia jest znakiem śmierci, bo „reprodukuje bez końca to, co zdarzyło się tylko raz: powtarza ona mechanicznie to, co nie będzie nigdy już mogło powtórzyć się egzystencjalnie”²⁵⁰.

Na tym jednak polegać ma paradoksalna wartość fotografii – ma ona moc poświadczania minionej egzystencji, wystawia bezsprzeczne, niepodważalne świadectwo istnienia, wskazując: „to było”. To w fotografii Barthes szuka istoty swojej zmarłej matki, to fotografia pozwala francuskiemu filozofowi się do niej zbliżyć, mimo że jej ciało pozostaje nieobecne. To właśnie przebiegając wzrokiem po zdjęciach matki jest w stanie wykrzyknąć: „Oto jest!”, kiedy trafia na szczególne zdjęcie wykonane w cieplarni. Francuski myśliciel wyznaje, że na tej fotografii nie tylko rozpoznaje swoją matkę, ale więcej nawet: „ja ją tutaj odnajduję. [...] Na tym prawdziwym zdjęciu istota, którą kocham, którą kochałem, nie jest oddzielona od siebie samej: wreszcie następuje zgodność”²⁵¹ – mówi.

Zdjęcie wystawia świadectwo, jednak nie daje niczego więcej. Efekt, jaki na Barthesie wywołuje fotografia – jak sam pisze – „nie polega na przywróceniu tego, co uległo zniszczeniu (przez czas, oddalenie), lecz na poświadczeniu, że to, co widzę, z pewnością istniało. Otóż właśnie dlatego efekt jest w ścisłym znaczeniu skandaliczny. [...] to, co widzę to nie wspomnienie, wyobraźnia, rekonstrukcja, kawałek Mai, czym szafuje sztuka, lecz realność w stanie minionym: zarazem minione i realne”²⁵². Efekt jest skandaliczny, bo to rodzaj „nieprzejrzystej realności”²⁵³, która prowadzi nas na manowce – nie pozwala odzyskać niczego, co zostało utracone, bo owe coś stało się już obrazem, a zatem śmiercią. Zamiast z *signifié* obcujemy z *signifiant* (taką moc daje fotografia), ale nic z tego nie wynika, nie wytwarza się żaden sens. „W fotografii boleśnie realny jest właśnie jej radykalny «bez-sens»: nie ma ona do powiedzenia nic więcej, niż: «to było»; nic ponad to, co beznamiętnie wskazuje”²⁵⁴. To tylko „szalony obraz, ś c i e r a n y przez realność”²⁵⁵.

²⁵⁰ Roland Barthes, *Camera lucida*, przeł. Wojciech Michera [w:] *Antropologia kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 230.

²⁵¹ Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 182-183.

²⁵² Roland Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 240.

²⁵³ Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęsy”..., dz. cyt., s. 91.

²⁵⁴ Tamże, s. 88.

²⁵⁵ Roland Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 245.

Osobliwy związek łączący fotografię z rzeczywistością od wieków wyznacza szlaki badań w obszarze historii sztuki i refleksji nad obrazem. To właśnie niejasne konotacje obrazu z rzeczywistością skłoniły Platona do wypędzenia artystów ze swojego idealnego państwa. Wszelkie wytwory ludzkie filozof zalicza do kategorii *mimesis*, którą definiuje jako naśladownictwo. W jego rozumieniu *mimesis* wpisana jest konsekwentna wiara w Ideę i w jej wyższość nad materialnymi przedstawieniami. Obrazy i przedstawienia zawsze pozostaną wobec niej wtórne, zwodnicze i ułomne, skazane na „mimetyczne przekleństwo”²⁵⁶. Jak zauważa Michał Paweł Markowski, dla Platona „naśladowanie to kwestia ontologicznego dystansu: im dalej od Idei, tym dalej od prawdy”²⁵⁷. Obraz jest upodlony, bo mimo podobieństwa do przedstawianego przedmiotu, pewność jego istnienia jest znacznie słabsza, z jednej strony „jest więc sobowtórem rzeczy, z drugiej zaś – czystą iluzją”²⁵⁸. Z prezentowanym przedmiotem łączy go „asymetria wzoru i odwzorowania” – kiedy dochodzi do zaistnienia obrazu, przedmiot w pewien sposób traci, poddany zostaje degradacji. „Jeśli więc platonicy potępiali obrazy, to wyłącznie dlatego, że poprzez nie dochodzi do ontologicznego zubożenia pierwowzorów”²⁵⁹.

Związek między obrazem a pierwowzorem wyznacza dwa modele myślenia o reprezentacji, o których pisze Markowski. Przede wszystkim sama potrzeba tworzenia reprezentacji, wytwarzania obrazu, wynika z „pragnienia obecności”, potrzeby uobecnienia przedmiotów już dla nas niedostępnych, bez których jednak trudno jest się obyć, przywrócenia „utraconej rzeczywistości”²⁶⁰. Warunkiem tworzenia wszelkiej reprezentacji jest więc unieobecnienie danej rzeczy, w przeciwnym razie byłaby ona zbędna, pojawia się więc zamiast niej, zajmując jej miejsce. Z drugiej jednak strony, przez to, że w naturalny sposób odnosi się do reprezentowanego przedmiotu, w pewnym sensie go uobecnia. Reprezentacja kryje więc w sobie pewną dwuznaczność, bowiem wiąże się zarówno z „unieobecnieniem tego, co przedstawione”²⁶¹, jak i „ponownym uobecnieniem, mediacją i prezentacją”²⁶². Pierwszy model myślenia o reprezentacji wyznacza Stéphane Mallarmé, pisząc, że „mówienie łączy się z

²⁵⁶ Arne Melberg, *Teorie mimesis*, przeł. Jan Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 10.

²⁵⁷ Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 34.

²⁵⁸ Tamże, s. 35

²⁵⁹ Tamże, s. 38

²⁶⁰ Tamże, s. 9.

²⁶¹ Tamże, s. 11.

²⁶² Tamże.

rzeczywistością przedmiotów jedynie na drodze wymiany”²⁶³. Wymiana zakłada więc, że otrzymujemy coś za coś, jedno w miejsce drugiego. Reprezentacja zastępuje reprezentowaną rzecz i jednocześnie oddala nas od niej, możemy obcować jedynie z jej obrazem, „uobecnia się samo przedstawienie, odłączone od przedstawianej rzeczywistości”²⁶⁴. W drugim przypadku mamy do czynienia ze znakiem w duchu Marcela Prousta, który stanowi nie tyle obraz, ile świadectwo pewnej rzeczywistości. Bzycząca mucha z *W poszukiwaniu straconego czasu* dla francuskiego powieściopisarza oznacza lato, ale nie dzięki podobieństwu i konwencji, lecz dzięki fizycznej wręcz przyległości. Ten model „uobecnia to, co – teraz, aktualnie, przed oczami odbiorcy – nie istnieje”²⁶⁵. Z jednej strony mamy więc do czynienia z obrazem, z drugiej – ze świadectwem; z metaforą i z metonimią, z fizyczną przyległością i z opartym na konwencji podobieństwem. Historia tworzenia wszelkich obrazów, nie tylko wizualnych, ale też językowych, rozpięta jest między tymi dwoma biegunami, których właściwie nie da się pogodzić. Na jednym z nich umiejscowiony jest idol, który jest zwierciadłem, rzeczy przedstawia niejasno, niewyraźnie, ale jednak dostarcza nam przynajmniej jakiegokolwiek ich obrazu. W stronę idola zwrócone są jednak tylko „oczy ciała”. Na drugim biegunie mieście się ikona, która niczego nie pokazuje, a jedynie „poucza spojrzenie”²⁶⁶, ku niej wędrują „oczy duszy”. Zdaniem Markowskiego, idol nie jest jednak ułomną wersją ikony, upodloną i mniej wartościową, a ikona z kolei czystsza, lepszą formą idola – są to po prostu dwa przeciwstawne modele obrazowania, reprezentacji, które dochodziły do głosu w różnych okresach ludzkiej działalności. W ten sposób „ścierają się bez końca dwie filozofie reprezentacji: jedna z nich mówi, że reprezentacja przede wszystkim odsyła do czegoś poza sobą, druga – że reprezentacja wprawdzie odsyła, lecz tym czymś jest głównie ona sama”²⁶⁷.

Do czego (i czy w ogóle) odsyłają nas obrazy Wolfa, Rafmana i Rickarda? Dlaczego fotografowie, zasiadając przed ekranem komputera zamiast wyjść na ulicę i bezpośrednio skonfrontować się z obrazowanym przedmiotem, dobrowolnie skazują się na wygnanie z idealnego państwa Platona? Na dostarczanie jedynie – jak chciał antyczny filozof – wiedzy pozornej i ułomnej, zamiast patrzenia na formy rzeczy, jak czynią to pozostający „najbliżej prawdziwej rzeczywistości” filozofowie? Michał Paweł

²⁶³ Stephané Mallarmé, *Divagations*, cyt. za: Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności...*, dz. cyt., s. 7.

²⁶⁴ Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności...*, dz. cyt., s. 9.

²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ Tamże, s. 19.

²⁶⁷ Tamże, s. 20.

Markowski, pisząc o znamionym „pragnieniu obecności” i tym, co ono za sobą pociąga, za motto swej rozprawy przyjmuje słowa Rolanda Barthesa:

Jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz, mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i na szybie: raz uchwycę obecność szyby i odległość krajobrazu, drugim razem – przeciwnie – przezroczystość szyby i głębię pejzażu²⁶⁸.

Wolf, Rafman i Rickard, podobnie jak przed laty Barthes, zdają sobie sprawę, że z idealnego państwa Platona dawno zostali wygnani. Więcej nawet, nigdy nie mieli do niego wstępu, bo świat – momentami dostrzegając wprawdzie ów „głęboką pejzażu” – nieustannie obserwujemy przez szybę. To poczucie towarzyszyło twórcom mechanicznych obrazów (i nie tylko) od samego początku. William Henry Fox Talbot, jeden z wynalazców fotografii, jeszcze przed znamionym 1839 rokiem stworzył serię fotografii okien, które przedstawiały „nie tyle rzeczywistość «poza», ile właśnie to one same stały się obiektem zainteresowania i refleksji fotografa”²⁶⁹. Świadomość medium – oto, co przyświeca twórcom obrazów nieprzezroczystych, niejednoznacznych i nieoczywistych. Zdaniem Sławomira Sikory, jej źródłem stało się osobliwe podejście do rzeczywistości, która w dobie postmodernizmu jawić zaczęła się jako konstrukt, płynny i zmienny, wiecznie niestabilny. Stąd gry nie tylko z samą rzeczywistością, ale wręcz z rzeczywistością już utrwaloną za pomocą mediów – jak w przypadku przywołanej przez Sikorę Sherrie Levine, która w pracy *After Edward Weston* dosłownie przezfotografowała klasyczny album amerykańskiego fotografa Edwarda Westona. „Ten przykład może najsilniej ukazać kryzys referencji i reprezentacji”²⁷⁰, wnioskuje Sikora.

Zasadne wydaje się pytanie o to, czy w przypadku fotografii z Google Street View, w których dochodzi do pomnożenia reprezentacji i wyznaczania coraz większego dystansu od przedstawianego przedmiotu, nie dochodzi do naruszenia zasady równowagi znaku i rzeczywistości, o której pisze Jean Baudrillard i która ma być warunkiem reprezentacji. Francuski filozof traktuje ją jako pierwsze stadium obrazu, „wychodzi [ona] od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli owa równoważność stanowi utopię, jest podstawowym aksjomatem)”²⁷¹. Reprezentacja jest

²⁶⁸ Roland Barthes, cyt. za: Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności...*, dz. cyt., s. 7.

²⁶⁹ Sławomir Sikora, *Filozoficzne okna albo kłopoty z rzeczywistością*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 6.

²⁷⁰ Tamże, s. 7.

²⁷¹ Jean Baudrillard, *Precesja symulaków* [w:] tegoż, *Symulakry i symulacje*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 11.

więc pozorem, ale „właściwym”, posługuje się znakami, które odsyłają do czegoś poza sobą, niosą znaczenie. Baudrillard zresztą dość enigmatycznie odnosi się do samej rzeczywistości i nie wyjaśnia jednoznacznie, czym w istocie miałyby być owe „coś”, do którego odsyłają „właściwe” znaki. Pewnym rozjaśnieniem może być fragment tekstu *Precesja symulaków*, w którym autor przywołuje skrupulatnie uwieczniony w mediach epizod z najnowszej historii Stanów Zjednoczonych, aferę Watergate. Dla francuskiego filozofa stanowi ona sugestywne pokłosie zabójstwa prezydenta Johna F. Kennedy’ego w 1963 roku. Jak pisze Baudrillard, „członkowie rodu Kennedych ginęli, ponieważ coś sobą ucieleśniali: politykę, polityczną substancję, podczas gdy nowo wybierani prezydenci stanowią już jedynie jej karykaturę, marionetkowe widmo[...]”²⁷². Idąc tym tropem, Baudrillard skupia się na pojęciu hiperrzeczywistości, która stała się domeną rządów prezydenta Nixona. „Za godnego śmierci nie uznał [Nixona] nawet żaden przypadkowy i niezrównoważony psychicznie człowiek”, dlatego „został [on] rytualnie zamordowany przez aferę Watergate”²⁷³. Nixon swoimi rządami wkroczył więc w epokę symulacji – ostatniego stadium obrazu, w którym nie jest on już pozorem, ale staje się symulacją, posługującą się znakami, które skrywają jedynie, „że nic nie istnieje”²⁷⁴. Symulakr odsyła sam do siebie, zasłania jedynie to, że poza nim niczego nie odnajdziemy, „nie może już zostać wymieniony na to, co rzeczywiste, lecz wymienia się sam na siebie w nieprzerwanym obiegu pozbawionym referencji i granic”²⁷⁵. Życie w dobie symulacji oznacza, że w miejsce rzeczywistości jako takiej pojawiają się jedynie znaki tej rzeczywistości, a odróżnienie realnego od wyobrazonego staje się niemożliwe. To era hiperrzeczywistości, w której symulacja odsyła jedynie do tego, czego nie ma, bowiem „prawda, odniesienie, przyczyna obiektywna przestały istnieć”²⁷⁶ i tym różni się od właściwej reprezentacji, która skrywa jeszcze coś poza sobą, jest odbiciem innego, zewnętrznego wobec niej porządku. W dobie symulacji odkrywamy, że:

obrazy niczego nie kryją, że nie są one w gruncie rzeczy nawet obrazami stworzonymi na wzór pierwotnego modelu, lecz doskonałymi symulakrami, na zawsze promieniującymi jedynie własnym urokiem²⁷⁷.

²⁷² Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, dz. cyt., s. 34.

²⁷³ Tamże, s. 35.

²⁷⁴ Tamże, s. 12.

²⁷⁵ Tamże.

²⁷⁶ Tamże, s. 9.

²⁷⁷ Tamże, s. 10.

Baudrillard przywołuje fragment opowiadania Jorge'a Luisa Borgesa *O ścisłości w nauce* - historię Cesarstwa, którego mapę tworzą kartografowie. W swojej profesji osiągają oni taką doskonałość, że z czasem tworzą mapę tak dokładną i skrupulatną, iż pokrywa ona właściwie całe terytorium kraju. Dla kolejnych pokoleń okazuje się ona jednak bezużyteczna, jej resztki niszczej i strzepią się na pustyni. Jak pisze francuski filozof, „gnijąc jak ścierwo i powracając do materii ziemi, [abstrakcja] podobna się staje do sobowtóra, który, starzejąc się, robi się w końcu nieodróżnialny od tego, co wobec niego rzeczywiste”²⁷⁸. Baudrillard odwraca jednak sens przytoczonej przez Borgesa opowieści – wskazuje, że dziś to nie strzępy mapy gniją, ale samego terytorium, które pozbawione jest realności. „Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. [...]. To szczątki rzeczywistości, a nie mapy, przetrwały tu i tam”²⁷⁹. Jest to więc wizja czasów (zdaniem Baudrillarda – naszych czasów, ale „kryzys reprezentacji” można też uznać za immamentną cechę bycia człowieka w świecie), w których obraz niczego już nie kryje i do niczego nie odsyła, w których mapa jest bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość. Czy nie do takiego punktu doprowadza nas Google Street View, aplikacja o bez mała imperialnych ambicjach, która każe nam traktować swoje wytwory jak „zwykłą” rzeczywistość? Oglądając świat przez ekran własnego komputera, a jednocześnie ciesząc się niemal idealnym jego odwzorowaniem, potwierdzamy słowa autora *Ameryki*: w świetle naszego doświadczenia świata terytorium nie poprzedza już mapy, ta ostatnia nie jest wobec niego wtórna, ale nadrzędna. „Od tej pory to mapa poprzedza terytorium [...], to ona tworzy terytorium i, by odwołać się ponownie do opowieści Borgesa, dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy”²⁸⁰.

Jakie stanowisko, jaką rolę odgrywają w tym procesie fotografowie Google Street View, posługujący się gotowymi obrazami, tworzący kolejne odbicia? Stosując podwójną wręcz dekontekstualizację, jaką nadaje perspektywa ekranu i fotografii, sytuują nas – widzów – coraz dalej od rzeczywistości, która stopniowo zostaje zastąpiona znakiem rzeczywistości. Jest to jednak zabieg świadomy i jawny, twórcy nie karzą nam przecież wierzyć, że obcujemy z konwencjonalną fotografią. Nie tworzą kolejnej „pułapki na spojrzenie” i właśnie dlatego narażają się na podskórną nieufność z naszej strony. Nie ufamy przecież obrazom, które nie dają się zaszeregować w kategorii

²⁷⁸ Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, dz. cyt., s. 6.

²⁷⁹ Tamże, s. 6.

²⁸⁰ Tamże, s. 6.

prostych obrazów-odbić. W przypadku zdjęć bazujących na materiale pochodzącym z Google Street View, odbicie ulega zdwojeniu, a tym samym wypaczeniu, budząc naszą podejrzliwość. Nic dziwnego, że ta wywrotowość twórców spotkała się niejednokrotnie z wrogą reakcją i niechęcią ze strony odbiorców. Jak stwierdza Baudrillard, „niebezpiecznie jest [przecież] obnażać obrazy, gdyż ukrywają one to, że poza nimi niczego nie ma”²⁸¹. I na tym paradoksalnie polega wartość poznawcza tych projektów. Fotografowie korzystający z Google Street View swoim cyklami ostatecznie burzą „starą nadzieję, że można świat zrozumieć i osiąść za pomocą obrazu i w obrazie”²⁸².

Co ciekawe, zdaniem Baudrillarda to właśnie fotografia jest sposobem dokumentowania procesu znikania rzeczywistości, przekształcania świata w obraz, w Heideggerowski *światoobraz*. Zdjęcie nie ocala świata, a jedynie chwytą akt jego znikania. Dlatego też „fotografia jako taka jest sztuką znikania, która ocala ginący przed obiektywem przedmiot i zachowuje go na kliszy fotograficznej, która, w przeciwieństwie do spojrzenia, nie chroni tego przedmiotu, ale raczej jego znikającą obecność”²⁸³. Jak w tym świetle powinien zachować się fotograf? Nie musi już udawać, że jego wytwory niosą ze sobą jakiegokolwiek znaczenie, jest ono przecież jedynie pozorne. Zamiast tego powinien on z obrazu eliminować to, co niepotrzebne, oczyszczać go tak, by ujawnił się on sam we własnej postaci, radzi Baudrillard. I chyba właśnie taki proces przechodzą fotografowie Google Street View, których zdjęć nie można nawet, ale też nie ma sensu interpretować ze względu na treść, odwoływać się do tego, co ukazują one dopiero w drugiej instancji. Ulice Paryża czy mieszkańcy Detroit – to dla, różnorodnych wprawdzie, ale jednocześnie zaskakująco podobnych, obrazów wyciągniętych z Google Street View bez znaczenia. Mamy tu bowiem do czynienia nie z obrazem czegoś lub kogoś, ale po prostu z obrazem, tylko i aż. „Należy więc odejmować, zawsze odejmować – po to, by odnaleźć obraz w stanie czystym. Dzięki odejmowaniu pojawia się to, co istotne. Należy wiedzieć, że obraz jest ważniejszy, niż to, o czym mówi, podobnie jak język, który jest ważniejszy od tego, co oznacza”²⁸⁴.

Obraz w czystej postaci – co właściwie oznacza ten konstrukt? Zdaniem apologetów koncepcji ikony, to ona może być przykładem takiego tworu. W procesie jej tworzenia świadomość triumfuje nad doświadczeniem zmysłowym, „jej zasadą jest

²⁸¹ Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, dz. cyt., s. 10.

²⁸² Hans Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 256.

²⁸³ Jean Baudrillard, *Please follow me*, cyt. za: Piotr Zawojski, *Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 1, s. 167.

²⁸⁴ Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, cyt. za: Piotr Zawojski, *Baudrillard i...*, dz. cyt., s. 180.

istnienie w człowieku obrazu i podobieństwa”²⁸⁵. Dzięki ikonie „niewidzialne” staje się „widzialne”²⁸⁶. Podobnym tropem podąża Hans Belting, pytając o medialną granicę fotografii, o to, gdzie kończy się medium (nośnik) a zaczyna forma wobec niego pierwotna, obraz w swej czystej postaci właśnie. Jako platoński idealista szuka czegoś pierwotnego, „czystego”, uprzedniego wobec medium. Jego zdaniem obrazy są z natury intermedialne, „odbywają wędrówkę między – wynalezionymi dla nich – mediami obrazowymi.(...) Świat nie posiada obrazów sam w sobie, które jedynie należałoby mu niejako wyrwać. Obrazy powstają w spojrzeniu”²⁸⁷. Produkcja, wytwarzanie obrazu jest organicznie wpisane w nasze doświadczanie świata i wcale nie wynika z wynalezienia medium fotograficznego czy innych mediów obrazowych. Świat materialny niejako dopiero powstaje w naszym spojrzeniu, warunkiem jego istnienia jest odzwierciedlenie w naszej percepcji. Stąd Belting czuje się upoważniony stwierdzić, że „«to nie świat tam na zewnątrz jest rzeczywisty», ale fotografia, w której go uwewnętrzniamy”²⁸⁸, bo „rzeczywistość jest, jak wiadomo, wynikiem konstrukcji, którą sami tworzymy”²⁸⁹. Dopiero świat poddany zabiegowi oglądu (i zapisu) może zyskać swój fizyczny kształt, stać się namacalny. Poznajemy go przecież jedynie we własnym spojrzeniu i w obrazie, jaki z niego wynika.

Swoje własne, wewnętrzne, niejako źródłowe, powstające w spojrzeniu obrazy człowiek od wieków próbuje uwiecznić za pomocą mediów, wśród których fotografia zajmuje szczególną pozycję. Ma ona bowiem zdolność „synchronizowania naszego spojrzenia ze światem: fotografia to nasze zmieniające się spojrzenie na świat – a niekiedy spojrzenie na nasze własne spojrzenie”²⁹⁰. Takim „spojrzeniem na nasze własne spojrzenie” są właśnie fotografie z Google Street View, w które substancjonalnie wpisany jest znak naszej percepcji świata, sposobu, w jaki go doświadczamy. W zdjęciach tych zostają przekroczone granice mediów, które są nośnikami obrazów. Czy możemy jednak ulec dawanej przez fotografię pokusie, że możliwe jest postawienie znaku równości między uwidocznionym obrazem technicznym a naszym obrazem wewnętrznym, który pozostaje niewidzialny, należy do sfery naszej świadomości? Patrząc na fotografie w ogóle „widzimy świat w innym

²⁸⁵ Henryk Paprocki, *Problem ikony* [w:] *Antropologia kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 144.

²⁸⁶ Tamże, s. 145.

²⁸⁷ Hans Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 274.

²⁸⁸ Tamże, s. 257.

²⁸⁹ Tamże, s. 272

²⁹⁰ Tamże, s. 258

spojrzeniu, wierząc jednak, że może być ono także naszym własnym spojrzeniem”²⁹¹. Patrząc na fotografie z Google Street View, ta wiara zostaje jednak zachwiana, bo stajemy się świadomi zabiegów, których dokonuje się na spojrzeniu.

Zdjęcie próbuje być więc podobne do świata. Ten jednak szybko i kompletnie zmienia się, wymyka się podobieństwu. „Świat staje się w fotografii archiwum obrazów. Gonimy za nim jak za fantomem, mogąc go osiąść wyłącznie w obrazach, którym już zawsze zdąży się jednak wymknąć”²⁹². Do czego więc podobny jest obraz? Do wycinka świata, który uwiecznił w momencie wyzwania migawki, który jednak już po krótkiej chwili nie jest tym samym światem, którym był w momencie fotografowania? To właśnie z faktu przemijania i ulotności świata, jego czasowości badacze wyprowadzają korzenie obrazu. Skoro w nasze bycie w świecie wpisana jest śmierć, poczucie pewnego braku, w kulturowych praktykach próbujemy je sobie zrekompensować, wypełnić. Taką tezę w *Antropologii obrazu* stawia Hans Belting, pisząc, że „śmierć jest nieobecnością nie do zniesienia, chce się ją zatem wypełnić obrazem, aby można ją było znieść”²⁹³. To śmierć i związane z nią poczucie braku staje się dla człowieka impulsem do tworzenia obrazu, który można przeciwstawić zwłokom i któremu przekazywano „moc występowania w imieniu i na miejscu ciała”²⁹⁴. Występowania, a więc pewnej formy bycia. Jak zauważa Wojciech Michera, w obraz nieodłącznie wpisany jest jednak pewien brak, jego „niekompletność, nierealność bytowa”²⁹⁵, którą – gdy przekroczy – ginie. W ten sposób rozumował Maurice Blanchot, według którego jedyna obecność, jaką niosą ze sobą obrazy, to „obecność nieobecności”²⁹⁶. Jeżeli traktujemy trupa jako obraz, to nie jest on obrazem żywego ciała czy żyjącej wcześniej osoby, ale jedynie „swoim własnym obrazem”²⁹⁷. Idąc dalej, każdy obraz charakteryzuje owo „trupie podobieństwo”, jest „niczym zjawą nawiedzająca żywych – wbrew ich woli; upiór, który rzucając swój trupi cień na ludzką egzystencję [...] odbiera jej pewność znaczeń, wprowadza nieusuwalny dystans, oddalenie, rozkład”²⁹⁸. Obraz nie odnosi się więc do niczego innego poza sobą, jego odniesieniem jest przejmujące „nic” i jest to jego przyrodzoną i konstytutywną cechą.

²⁹¹ Hans Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 268.

²⁹² Tamże, s. 261.

²⁹³ Tamże, s. 173

²⁹⁴ Tamże, s. 175.

²⁹⁵ Wojciech Michera, *Śmierć obrazu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 4.

²⁹⁶ Maurice Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, cyt. za: Wojciech Michera, *Śmierć obrazu*, dz. cyt. s. 5.

²⁹⁷ Tamże, s. 5

²⁹⁸ Wojciech Michera, *Śmierć obrazu*, dz. cyt., s. 5.

Obraz, by być obrazem, musi mieć niepewny status, nigdy nie zyskać bytowej pewności. Stąd W.J.T. Mitchell w *Czego chcą obrazy?* może powiedzieć, że obrazy są słabe, poddane dyskryminacji, są jak kobiety w kulturze męskiej dominacji i pozostaje im tylko nieustanne domaganie się podmiotowości, przyznania im należnego statusu²⁹⁹.

Obrazy przywołują więc nieobecność, są wręcz „mordercami realnego”³⁰⁰, jak chciał Baudrillard. W jaki sposób w świetle tego traktować fotografie wyciągnięte z Google Street View, te obrazy na własne życzenie upodlone, podwójnie zdradzone – raz przez ekran komputera, drugi raz przez obiektyw aparatu? W stosunku do aplikacji firmy Google wytwarzają w nas poczucie wyższej świadomości, pokazują, że nasze spojrzenie nigdy nie jest niewinne, naturalne, lecz zawsze jest wynikiem pewnej konstrukcji, jest częścią praktyki kulturowej. Jako widzowie, oglądając dzieła Wolfa, Rickarda i Rafmana, zyskujemy pewność, że do przedstawianej rzeczywistości nie zbliżymy się ani o krok, zachowujemy wobec niej dystans. Jakie więc znaczenie można przypisać tym obrazom? Gdybyśmy zapytali o to francuskiego psychoanalityka Gérarda Wajcmana, który wdał się w polemikę na temat czterech zdjęć wykonanych w Auschwitz z Georgesem Didi-Hubermanem, usłyszelibyśmy zapewne, że obrazy owe, jak zresztą wszelkie inne obrazy, są bezwartościowe, są „wyzwaniem do halucynacji”³⁰¹, dają złudną wiarę „w całkowitą przejrzystość świata zapewnioną przez technikę”³⁰², „niczego nas nie uczą i, co gorsza, wabią nas do tego powszechnego kłamstwa, którym jest *wiara*”³⁰³. Wychodząc z takiego założenia, Wajcman czuje się upoważniony by stwierdzić, że „nie ma obrazów Shoah”³⁰⁴, a Auschwitz musi pozostać niewyobrażalne, niemożliwe jest przedstawienie zagłady. Dlatego jeśli chcemy dowiedzieć się czegokolwiek o Shoah, musimy pozbyć się obrazów, zdać się jedynie na językowe świadectwo.

Z tym odrzuceniem obrazów, „radikalnym sceptycyzmem dyskursu postmodernistycznego [...] wobec obrazu, również fotograficznego”³⁰⁵ Didi-Huberman nie może się zgodzić. Przyczyn takiej postawy upatruje w tym, że zbyt wiele od obrazów wymagamy. Chcemy, aby ukazały nam one wszystko, całą rzeczywistość, a skoro nie mogą, to łatwiej jest nam je unieważnić, traktować je jako bezwartościowe.

²⁹⁹ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

³⁰⁰ Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, dz. cyt.

³⁰¹ Gérard Wajcman, cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 196.

³⁰² Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt. s. 92

³⁰³ Tamże, s. 94

³⁰⁴ Tamże, s. 73

³⁰⁵ Tamże, s. 91

Zapominamy o tym, że w ich naturę wpisana jest pewna niekompletność, wyrwykowość, nieadekwatność, która charakteryzuje wszelkie narzędzia postrzegania i opisywania świata, również język. Obraz „nie jest *ani wszystkim* (czego obawia się potajemnie Wajcman), *ani niczym* (co jednoznacznie stwierdza). Gdyby obraz ukazywał «wszystko», wtedy zapewne należałoby powiedzieć, że nie ma obrazów Shoah. Ale to właśnie dlatego, że *obraz nie ukazuje wszystkiego*, słusznym pozostaje stwierdzenie następujące: obrazy Shoah są, i jeżeli nie mówią o Shoah wszystkiego – a tym bardziej «tego wszystkiego» – są mimo to godne obejrzenia i zbadania jako charakterystyczne fakty i odrębne świadectwa tej tragicznej historii”³⁰⁶. „*Obraz wszystkiego*, obraz całego Shoah, nie istnieje, jesteśmy co do tego zgodni – ale nie dlatego, że obraz w rzeczywistości cechuje się tym, że nie jest obrazem wszystkiego”³⁰⁷.

Obrazy wyrwane piekłu Auschwitz pozwalają Didi-Hubermanowi ukuć ideę *obrazu-rozdarcia*, w myśl której obrazy nie są w istocie ani wszystkim, ani niczym, „nie są ani czystą iluzją, ani całą prawdą, ale tym właśnie dialektycznym pulsowaniem, które porusza jednocześnie *zastonę i jej rozdarcie*”³⁰⁸. Przez owo rozdarcie może przedostać się fragment rzeczywistości, w obrazie nigdy nie objawi się ona cała, lecz jedynie (aż?) jej urywek, strzęp. Nie możemy więc od obrazów dostać wszystkiego, całej prawdy, jakiej podskórnie oczekujemy, ale też nie tego powinniśmy od nich wymagać. Owa wiedza, którą niosą ze sobą obrazy, zawsze będzie niekompletna, niewystarczająca, nie da nam wytchnienia i pewności, nie będzie substytutem braku, ale „sama osobliwość [obrazów] wymaga, byśmy się do nich zbliżyli”³⁰⁹.

By czerpać z doświadczenia obcowania z obrazem, nie powinniśmy udawać, że bezpośrednio obserwujemy elementy przedstawionego na nim świata, sugeruje Didi-Huberman. Mamy patrzeć na obraz sam w sobie, a nie na to, co na nim jest, co ukazuje. „Można analizować stworzony przez zdjęcie punkt widzenia, ziarnistość obrazu, ślady poruszeń, aby obserwację samego obrazu włączyć do quasi-obszerności przedstawionego na nim zdarzenia”³¹⁰. Taką możliwość dają nam zdjęcia z Google Street View, w które niepodzielnie wpisane jest zewnątrz, wpisany jest sam proces naszej percepcji. Nie patrzymy tylko na obrazowaną scenę – z Paryża czy Detroit – ale patrzymy również (a może przede wszystkim) na samo zdjęcie, obraz jako taki i tym samym dostrzegamy w

³⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 83.

³⁰⁷ Tamże, s. 106

³⁰⁸ Tamże, s. 103.

³⁰⁹ Tamże, s. 113

³¹⁰ Tamże, s. 146

tym obrazie również akt swojego własnego odbioru. Obraz jest przecież „aktem, a nie rzeczą”³¹¹, bardziej niż ukazany na nim samym przedmiot odbija pewne zdarzenie. Jego ślady, tak jak w przypadku fotografii z Google Street View, mieszczą się gdzieś na marginesie samego zdjęcia, w „resztkach obrazu”³¹², które stanowią jego nierozdzielalną część. I właśnie w tych strzępkach, w tej fenomenologii obrazu, która na jednych widoczna jest bardziej, a na innych jest zupełnie nieobecna wizualnie, zapisana jest możliwość „pokazania *mimo wszystko* tego, czego nie można zobaczyć”³¹³.

Wszelki akt tworzenia obrazu jest, zdaniem Didi-Hubermana, działaniem *mimo wszystko*, przeciw niemożliwemu, stawianiem oporu ulotnemu i przemijającemu światu. Zdjęcia wyrwane piekłu Auschwitz są tego skrajnym i najdonioślejszym przykładem: kiedy wszystko zawodzi, w obliczu destrukcji człowieka, próbie unicestwienia go, pozostaje tylko stawić „opór poprzez obraz”³¹⁴, nawet jeśli zarzuca się mu niekompletność i nieadekwatność, swoistą niemoc, zawodność. „[...] to właśnie jako osobliwości – niekompletne, niezdolne do ukazania całości – obrazy są nam mimo wszystko potrzebne”³¹⁵. „Coś – bardzo niewiele, bo zaledwie klisza – przetrwało proces zagłady. Tak więc owo coś zaświadcza o zagładzie, jednocześnie stawiając jej opór, skoro staje się możliwością zachowania o niej pamięci”³¹⁶.

Może więc zamiast pytać o sens samego obrazu, trafniej będzie zastanowić się nad sensem samego aktu jego wytwarzania, bo tylko on może mieć znaczenie. Każdy taki akt, każdorazowe stworzenie obrazu jest jednocześnie – być może ułomnym, niedoskonałym – stawianiem oporu rzeczywistości, nieokreślonej, niezbadanej, niedającej się poznać. Fotografie z Google Street View, przewrotnie „bawiąc się” kategorią obrazu, niejako biorąc ją w nawias, wydobywając na wierzch materię samego zdjęcia, jego nieznośne bebechy, mówią nam o czymś podobnym: jesteśmy nieustannie i szczelnie otoczeni przez obrazy, to one stanowią o naszym doświadczaniu świata, determinują je, ale jednocześnie w owym świecie nie pozostaje nam nic innego. Z zakłętego kręgu produkcji obrazów nie możemy się wyrwać, są one przecież sposobem radzenia sobie ze światem, próbą zrozumienia go. Możemy oczywiście (może wręcz powinniśmy?) „wątpić w obrazy, to znaczy kierować na nie spojrzenie bardziej

³¹¹ Jean-Paul Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 146.

³¹² Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 148.

³¹³ Tamże, s. 168

³¹⁴ Tamże, s. 199

³¹⁵ Tamże, s. 202

³¹⁶ Tamże, s. 206.

wymagające, spojrzenie krytyczne, które nie chce poddać się «iluzji referencjalnej»³¹⁷, tak jak czynią to Wolf, Rafman i Rickard, ale nie możemy ich całkowicie odrzucić. Dlaczego? Odpowiedź może przynieść wykorzystywana już w dziejach nauki o kulturze wizualnej przypowieść o głowie Meduzy, którą w *Teorii filmu* streszczał i interpretował Siegfried Kracauer. W dobrze znanym micie spojrzenie w twarz Gorgony Meduzy oznaczało obrócenie się w kamień, dlatego Perseusz, otrzymawszy polecenie zabicia stworzenia, posłużył się wypolerowaną tarczą, którą otrzymał od Ateny. Zamiast spojrzeć w przerażającą twarz Meduzy, popatrzył jedynie na jej odbicie w tarczy i dzięki temu zdolny był ściąć potworowi głowę³¹⁸.

W myśl krytyków obrazu Perseusz ucieka przed prawdą, światem, posługuje się tarczą po to, by nie mierzyć się z najtrudniejszym. Tarcza, a więc obraz, jest zatem formą ucieczki od rzeczywistości. Jak jednak za Siegfriedem Kracauerem trzeźwo zauważa Didi-Huberman, mit ma dokładnie przeciwne znaczenie:

Perseusz nie ucieka przed Meduzą, *walczy z nią mimo wszystko*, mimo tego, że stanąć z nią twarzą w twarz nie oznacza ani wiedzy, ani zwycięstwa, ale zwyczajnie śmierć. Perseusz walczy z Gorgoną *mimo wszystko*, i to *mimo wszystko* – ta faktyczna możliwość mimo rzeczywistej niemożliwości – nazywa się obrazem. Ta tarcza, to odbicie nie są tylko jego ochroną, ale również jego bronią, jego podstępem, jego technicznym sposobem na zabicie potwora³¹⁹.

³¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 90.

³¹⁸ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

³¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 222.

ZAKOŃCZENIE

W filmie Jean-Luca Godarda *Karabinierzy* bohaterowie wracają z wojny do domu. Przywożą ze sobą łupy wojenne. Nieprzeciętne to łupy, bo zebrane niemal z całego świata. Są tam i budynki, i środki transportu, sklepy, dzieła sztuki, fabryki. Jak wykrzykują bohaterowie – „bogactwa ziemi: węgiel, ropa! Cuda natury: góry, kwiaty, pustynie, krajobrazy, zwierzęta. Pięć kontynentów, planety”. Są, ale jakby ich nie było. Dziewczęta patrzą na wojaków z niedowierzaniem przechodzącym w pobłażanie. Całe to bogactwo to przecież tylko talia kart pocztowych, które chłopcy rozwijają przed ich oczami. Tylko i aż. „Żart Godarda wyraźnie parodiuję dwuznaczną magię obrazu fotograficznego”³²⁰ – konstatuje Susan Sontag w eseju *O fotografii*.

Na czym ta magia ma polegać? Na permanentnym i dojmującym braku sensu – odpowiedziałby Roland Barthes. Istotą fotografii jest fakt, że nie odróżnia się ona od swego odniesienia, że dochodzi w niej do absolutnego zespolenia elementu znaczącego i znaczonego. „Fotografia [...] ma coś z tautologii: fajka jest tu fajką, krnąbrnie i nieustępliwie. [...] Krótko mówiąc, odniesienie przylega. I ta szczególna przyległość ogromnie utrudnia akomodację, dostosowanie ostrości widzenia do Fotografii”³²¹. W tym zero-jedynkowym przyleganiu społeczeństwo przemysłowe, zachwycone wynalazkiem fotografii, upatrywało jej nadrzędną wartość. Zdjęcie przecież nie kłamie – zdawało się, nie przedstawia przedmiotów, które mogą (choć nie muszą) istnieć, ale te, które n a p e w n o istniały. Poświadczą: „to było”.

Jednocześnie jednak fotografia nie daje nam przecież nic ponad to. Zdaniem Barthesa, „nie ma [ona] w sobie nic proustowskiego”³²². Nie pozwala przywrócić tego, co minione. Realne zderza się tu z nierzeczywistym, wyznaczając płaszczyznę do ich wspólnego egzystowania, dochodzi do „współobecności realności i nierealności”³²³. W całym tym procesie nie doświadczamy jednak sensu.

A jednak fotografujemy – żeby zaświadczyć, że żyjemy, potwierdzić: „jestem” (a raczej „byłem”). Wytwarzamy na nowo własne „fragmenty świata, miniatury rzeczywistości, które każdy może wykonać lub nabyć”³²⁴. Susan Sontag zwraca uwagę, że od czasu demokratyzacji medium fotograficznego (na którą wpływ miała przede

³²⁰ Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 10.

³²¹ Roland Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 231.

³²² Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs”..., dz. cyt., s. 88.

³²³ Tamże, s. 83.

³²⁴ Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 11.

wszystkim redukcją rozmiaru sprzętu i wzrost jego dostępności), jego rozwój szedł w parze z rozwojem turystyki. „Fotografie dostarczają niepodważalnego dowodu na to, że podróż się odbyła, program wykonano i bawiono się dobrze”³²⁵, konstytuują, uprawomocniają nasze doświadczenia, a sama „podróż staje się strategią gromadzenia zdjęć”³²⁶. Zdaniem Sontag fotografowanie w podróży wiąże się z lękiem przed nieznanym, jest strategią radzenia sobie z nową i obcą przestrzenią. Zdjęcia „pomagają im [ludziom] objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni”³²⁷. Fotografuję, a więc zachowuję odpowiednią odległość (nie tylko w sensie fizycznym), obiektywizuję i dystansuję się. Fotografowanie wyklucza zaangażowanie, jest do pewnego stopnia „aktem nieinterwencji”. „Aparat nie gwałci, nawet nie bierze w posiadanie, aczkolwiek może to i owo sugerować, przeszkadzać, wdierać się bezczelnie na cudzy teren, zniekształcać, wykorzystywać i – rozszerzając metaforę do najdalszych granic – zabijać. Wszystkie te czynności – w odróżnieniu od seksualnej «obłapki» – można przeprowadzić z pewnej odległości, bez angażowania się”³²⁸.

Postawa Michaela Wolfa, Jona Rafmana i Douga Rickarda potwierdzają tę tezę. Fotografowie zajmują pozycję skrajnie zdystansowaną, wycofaną, nieinterwencyjną. Siedząc przed ekranem swoich komputerów i z tego miejsca naciskając spust migawki, są jednocześnie obecni i nieobecni. Stąd wskazują: „to było”. Było, ale właściwie gdzie i kiedy? Było, ale w czyim spojrzeniu? Znamienny jest tu tytuł jednego ze zbiorów zdjęć Jona Rafmana – *Fotografie, których nikt nie zrobił i wspomnienia, które do nikogo nie należą*. Totalność projektu Google zderza się tu z twórczym przetworzeniem, nieoczywistą grą z narzędziem, w której obraz nie odwołuje się już wprost do utrwalanego przedmiotu. Idea Google Street View zostaje unicestwiona, bo obnażona – obietnica obcowania ze światem rzeczywistym nie spełnia się, zamiast tego skazani jesteśmy na oglądanie s o b o w t ó r a .

Wróćmy raz jeszcze do Jeda Martina. W finale powieści Houellebecqua zblazowany, starzejący się fotograf poświęca ostatnie lata swojego życia fotografowaniu rozpadających się przedmiotów materialnych. Na jego zdjęciach „wyglądało to tak, jakby przedmioty walczyły, starały się powrócić na powierzchnię, po czym dawały się unieść fali traw i liści, pogrążając się w roślinnej magmie, a ich wierzchnia warstwa rozpadała się, ukazując flaki: mikroprocesory, baterie i karty

³²⁵ Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 16.

³²⁶ Tamże, s. 17.

³²⁷ Tamże, s. 16.

³²⁸ Tamże, s. 21.

pamięci”³²⁹. Prócz sprzętów elektronicznych Jed Martin fotografował również zdjęcia wszystkich ludzi, których kiedykolwiek poznał. „Ustawiał je na tle neutralnego szarego płótna naciągniętego na metalową ramę, i filmował przed domem, tym razem pozwalając na degradację naturalną. Poddane działaniu deszczu i światła słonecznego fotografie marszczyły się, gniły, rozpadały na kawałki, a po kilku tygodniach znikały”³³⁰. Powolny rozpad zdjęć i akt ich uwieczniania (na materiale równie nietrwałym, co same zdjęcia) ma być „nostalgicznym spojrzeniem [...] na nietrwały, przejściowy charakter wszelkiej działalności produkcyjnej człowieka”³³¹.

Sugestywne cmentarzysko z finału powieści Houellebecqua przypomina nam, że śmierć nieustająco wdzierą się w obszar naszego życia, jest ona nieodzownie wpisana w obszar naszych praktyk kulturowych. Produkując obrazy, nie możemy się jej wymknąć, jak pragniemy tego w samym założeniu. Przeciwnie – obraz podobny jest do zjawy, która wdzierą się między ludzi, nawiedza ich, przypominając o ich własnej śmiertelności. Stąd Maurice Blanchot pisał o „obecności nieobecności” – poprzez obraz nie zjawia się nic więcej, jak sama nieobecność, śmierć, owo n i c. Utrwalony za jego pośrednictwem przedmiot jest „nieujmowalny, nieaktualny, nieprzekraczalny”³³². Jak zauważa francuski myśliciel, „obraz nie ma nic wspólnego ze znaczeniem, sensem, tak jak wymagałoby tego istnienie świata [...]. Obraz przedmiotu nie tylko nie jest jego sensem i nie pomaga w jego rozumieniu, lecz także stara się od niego uchylić, podtrzymując go w bezruchu podobieństwa, które nie ma do czego być podobne”³³³. Uporczywie przywołuje dojmującą nieobecność.

³²⁹ Michel Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 378.

³³⁰ Tamże, s. 380.

³³¹ Tamże, s. 382.

³³² Maurice Blanchot, *Trupie podobieństwo*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 85.

³³³ Tamże, s. 87.

BIBLIOGRAFIA

- Alessi Andrea, *Michael Wolf: Mining Google Street View*, www.artslant.com/ams/articles/show/15138, [dostęp: 30.05.2014].
- Allen Greg, *Michael Wolf wins World Press Photo honorable mention for Google Street View photos*, www.greg.org/archive/2011/02/13/michael_wolf_wins_world_press_photo_honorable_mention_for_google_street_view_photos.html, [dostęp: 30.05.2014].
- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Bal Mieke, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, przeł. Łukasz Zaremba, [w:] *Communicare III: Słowo/obraz*, WUW, Warszawa 2010.
- Barthes Roland, *Camera lucida*, przeł. Wojciech Michera [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacje*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Bazin André, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2012.
- Blanchot Maurice, *Trupie podobieństwo*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012.
- Bonanos Christopher, *Ghosts in the Machine. Michael Wolf lets Google do the stalking*, “New York Magazine”, www.nymag.com/arts/art/features/68795/, [dostęp: 30.05.2014].
- Borges Jorge Luis, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Borkowski Grzegorz, *Re-Wizja telewizji*, „Obieg”, www.obieg.pl/recenzje/9645, [dostęp: 21.05.2014].
- Brauchitsch Boris von, *Mała historia fotografii*, przeł. Jan Koźbiał i Barbara Tarnas, Cyklady, Warszawa 2004.
- Butler Judith, *Ramy wojny*, przeł. Agata Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- Casper Jim, *A Series of Unfortunate Events*, „Lens Culture”, www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events, [dostęp: 30.05.2014].

- Chojnacki Marcin M., *Interaktywne opowiadania. Narracja w grach komputerowych*, www.swiatgry.pl/publicystyka/ludologia/256,interaktywne_opowiadania_narracja_w_grach_komputerowych/strona/0, [dostęp: 13.03.2013].
- Chyła Wojciech, *Ekran, zasłona obecności* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojkiego, Rabid, Kraków 2000.
- Crary Jonathan, *Camera obscura i jej podmiot*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012.
- Crary Jonathan, *Gericault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century*, "Grey Room" 2002, nr 9.
- Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, WUW, Warszawa 2009.
- Culler Jonathan, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. Maria Bożena Federowicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach naukowych*, pod red. Ryszarda Nycza, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Derrida Jacques, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Dinkla Söke, *The art of narrative. Towards the floating work of art*, „New Screen Media: Cinema/Art/Narrative”, pod red. Martina Riesera i Andrei Zappy, BFI Publishing, Londyn 2002.
- Dyer Geoff, *How Google Street View is inspiring new photography*, „The Guardian”, www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography, [dostęp: 30.05.2014].
- Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Foucault Michel, *Panny dworskie (Las meninas)* [w:] *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Fuestel Marc, *Towards a New Street Photography*, "Foam. International Photography Magazine" 2010, nr 22, www.m97gallery.com/downloads/artists/MichaelWolf_Foam_magazine.pdf, [dostęp: 21.05.2014].
- Golka Marian, *Ekrany w dorzeczach komunikowania* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojkiego, Rabid, Kraków 2000.
- Google Street View. Behind the scenes*, www.maps.google.pl/intl/pl/help/maps/streetview/, [dostęp: 14.04.2013].
- Goorevitch David, *Jon Rafman's Google Street View*, <http://aweantensive.com/2012/05/27/jon-rafmans-google-street-view/>, [dostęp: 03.06.2014].

- Grabowiecki Marcin, *Google Street View na World Press Photo*, www.fotopolis.pl/n/12291/google-street-view-na-world-press-photo/, [dostęp: 21.05.2014].
- Grau Oliver, *W głąb obrazu*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012.
- Grau Olivier, *Virtual art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts 2003.
- Gwóźdź Andrzej, *Mała ekranologia* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwóźdźa i Piotra Zawojskiego, Rabid, Kraków 2000.
- Hoby Hermione, *Google muse: the new breed of street photographers*, "The Guardian", www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-muse-street-photographers-interviews, [dostęp: 21.05.2014].
- Houellebecq Michel, *Mapa i terytorium*, przeł. Beata Geppert, W.A.B., Warszawa 2011.
- Izabela Lejk, tekst towarzyszący wystawie w katalogu: *Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej*, 5 maja 2006.
- Koskela Hille, *Kamery internetowe, telewizja i telefony komórkowe. Uwłasnowolniający ekshibicjonizm*, przeł. Marta Herbele, Maciej Ożóg, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Krauss Rosalind E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. Monika Szuba, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Kurz Iwona, *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie* [w:] Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, WUW, Warszawa 2009.
- Kurz Iwona, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.
- Laurent Olivier, *World Press Photo: Is Google Street View Photojournalism?*, www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/news/2025845/world-press-photo-google-street-view-photojournalism, [dostęp: 21.05.2014].
- Libera Zbigniew, Jarecka Dorota, *Można wziąć tylko jedną parę butów* (wywiad), „Wysokie Obcasy” 27 lutego 2010, nr 9.
- Lutton Matt, *Some thoughts on Google Street View and World Press Photo*, www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-google-street-view-and-world-press-photo/, [dostęp: 21.05.2014]
- Madrigal Alexis C., *The Portraits of Google Street View*, "The Atlantic", <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/11/the-portraits-of-google-street-view/66322/>, [dostęp: 03.06.2014].
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa, 2012.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

- Melberg Arne, *Teorie mimesis*, przeł. Jan Balbierz, Universitas, Kraków 2002.
- Michalik Łukasz, *Fotoreportaż Google Street View. Automat konkurencją dla fotoreporterów?*, www.internet.gadzetomania.pl/2012/11/01/fotograficzny-reportaz-od-google-street-view-automat-konkurencja-dla-fotoreporterow, [dostęp: 12.04.2014].
- Michera Wojciech, „*Po tej stronie rzęs*”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 3.
- Michera Wojciech, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, WUW, Warszawa 2010.
- Michera Wojciech, *Śmierć obrazu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1.
- Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 1999.
- Mitchell Timothy, *Egipt na wystawie świata*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2001.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Oettermann Stephan, *Panorama: History of Mass Medium*, Zone Books, Nowy Jork 1997.
- Paprocki Henryk, *Problem ikony [w:] Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. Iwony Kurz, Pauliny Kwiatkowskiej i Łukasza Zaremby, WUW, Warszawa 2012.
- Peirce Charles, *What is a sign?*, www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm, [dostęp: 16.05.2014].
- Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003.
- Polino Joey, *Out of order: Doug Rickard and The New American Picture*, www.dougrickard.com/articles-reviews/out-of-order-a-street-view-doug-rickard-and-the-new-american-picture-2012/, [dostęp: 03.06.2014].
- Popławski Kazimierz, *Co Google zobaczyło na Słowacji?*, www.slowacjadowokumentacja.pl/2012/10/co-google-zobaczylo-na-slowacji/, [dostęp: 12.04.2014].
- Porczak Antoni, *Ekran – pole transakcji [w:] Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojkiego, Rabid, Kraków 2000.
- Rafman Jon, Feustel Marc, *The lack of history in the post-Internet age* (wywiad), <http://www.eyecurious.com/interview-jon-rafman-the-lack-of-history-in-the-post-internet-age/>, [dostęp: 03.06.2014].
- Rafman Jon, *The Nine Eyes of Google Street View*, www.artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/, [dostęp: 03.06.2014].
- Ricouer Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007.
- Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków 2007.
- Różewicz Tadeusz, *Zawsze fragment. Recykling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
- Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Słowo/obraz terytoria, Gdańska 2008.

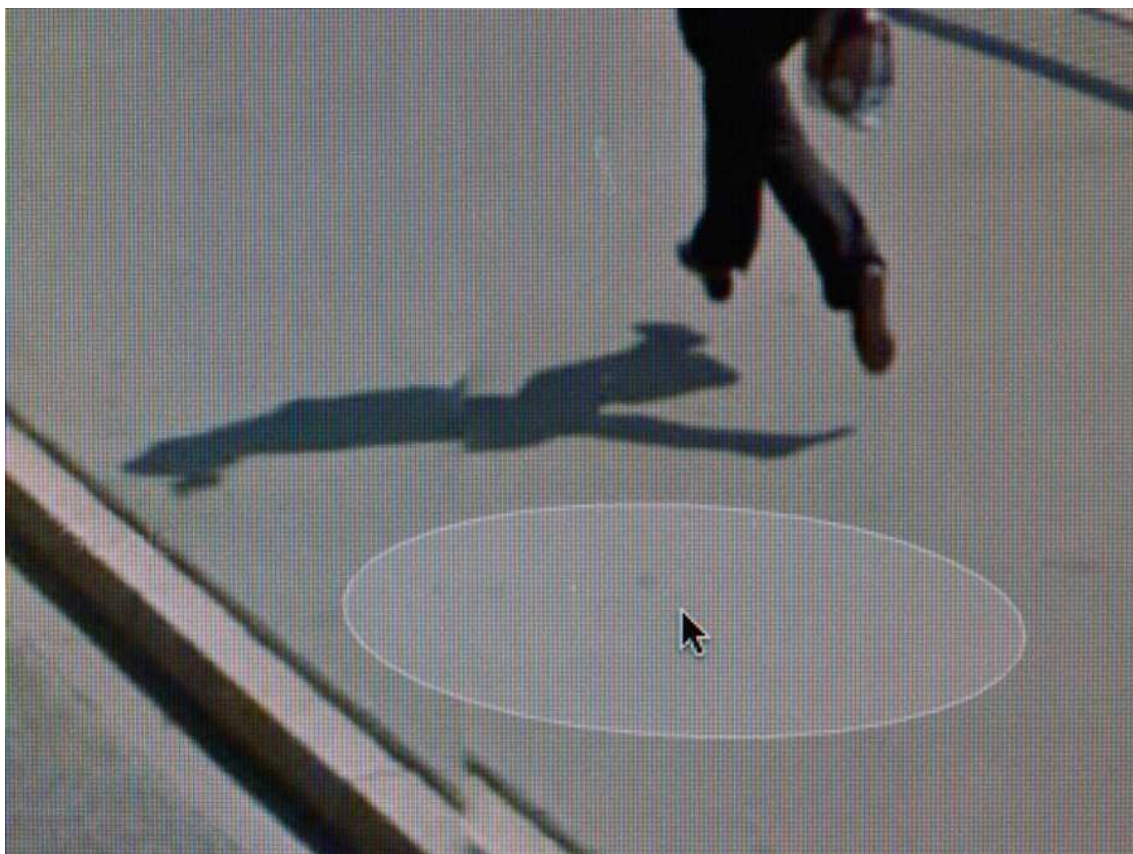
- Sikora Sławomir, *Filozoficzne okna albo kłopoty z rzeczywistością*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2004.
- Strojna Magdalena, *Dekonstrukcja Kontraktu rysownika. Ramowanie ramy*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46.
- Walker Tim, *Google Street View photographs: the man on the street*, “The Independent”, www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/google-street-view-photographs-the-man-on-the-street-7973255.html, [dostęp: 30.05.2014].
- Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 46.
- Wojciechowski Krzysztof, *Zofia Kulik: „Od Syberii do Cyberii” 1998 – 2004*, www.fototapeta.art.pl/2004/klk.php, [dostęp: 21.05.2014].
- Wolf Michael, Nicole Pasulka, *Isee you* (wywiad), „The Morning Muse”, www.themorningnews.org/gallery/iseeyou, [dostęp: 21.05.2014].
- Zalewski Andrzej, *Ekran albo paradoks* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojskiego, Rabid, Kraków 2000.
- Zaremba Łukasz, *Dwie panoramy – obok EKK i polskiej prezydencji*, „Mała Kultura Współczesna”, <http://malakulturawspolczesna.org/2011/09/22/lukasz-dwie-panoramy-obok-ekk-i-polskiej-prezydencji/>.
- Zaremba Łukasz, *O różnych możliwościach archiwum wizualnego*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.
- Zawojski Piotr, *Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 1.
- Zwiedzili świat przed ekranem komputera. I wystawiają się w najlepszych galeriach*, www.studente.pl/krakow/artykuly/14436/Zwiedzili-swiat-przed-ekranem-komputera-I-wystawiaja-sie-w-najlepszych-galeriach/, [dostęp: 30.05.2014].



Fot. 1 Kazimierz Popławski, *Co Google zobaczyło na Słowacji?*



Fot. 2 Kazimierz Popławski, *Co Google zobaczyło na Słowacji?*



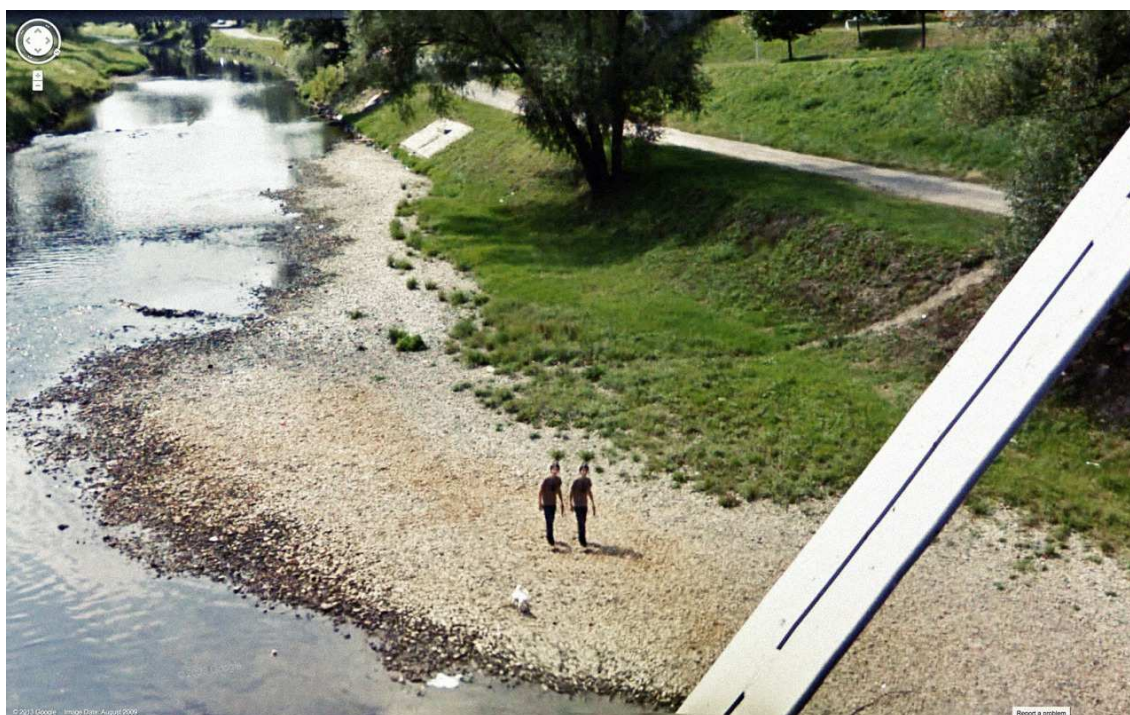
Fot. 3 Michael Wolf, zdjęcie z cyklu *Seria niefortunnych zdarzeń*.



Fot. 4 Michael Wolf, zdjęcie z cyklu *Seria niefortunnych zdarzeń*.



Fot. 5 Jon Rafman, zdjęcie z cyklu *9 eyes*.



Fot. 6 Jon Rafman, zdjęcie z cyklu *9 eyes*.



Fot. 7 Jon Rafman, zdjęcie z cyklu *9 eyes*.



Fot. 8 Robert Doisneau, *Pocałunek*.



Fot. 9 Doug Rickard, zdjęcie z cyklu *A New American Picture*.



Fot. 10 Doug Rickard, zdjęcie z cyklu *A New American Picture*.