

# Od obrazów artystycznych do obrazów medialnych

WOJCIECH CHYŁA

Epoka obrazów artystycznych odchodzi do muzeum. Na scenę ikonicznej rzeczywistości kultury od stu lat wchodzą obrazy ekranowe – medialne. Najpierw nieśmiało, w przebraniu artystycznych obrazów – europejska tradycja kina artystycznego – dziś już jako powszechny środek codziennej i globalnej komunikacji, jako medium myśli i komunikacji myśli zastępujące język. Do pewnego stopnia ograniczone, w którym myśli się myślą nieświadomą, nieświadomościową, nieświadomej wiedzy łączącej się z pragnieniem drugiego.

Rozróżniwszy obydwie obrazy, dokonawszy pobieżnego określenia obrazów medialnych, wypada je teraz dokładniej ze sobą porównać.

Czym jest obraz artystyczny? Jest materialnym przedstawieniem rzeczy wyrażającym idee albo odwrotnie: jest wyrażeniem idei w materialnym przedstawieniu rzeczy. Materialnym i figuralnym. Figuracja rzeczy, będąc materialną z konieczności alienuje intelligibilne pojęcie w zmysłowo uchwytną materialną, formę obrazu<sup>1</sup>. Forma jest tu materialnie obecna, jest materialnością przedstawiającą to, co materialnie nieobecne i jedynie myślowo (a nie zmysłowo) uchwytnie, gwarantuje zatem obecność widza i jego terytorialne tu i teraz, zapewnia też utrzymywanie myśli widza w obecności jego przedmiotu widzenia – materialnej formy obrazu. Nie ma tu możliwości utożsamienia widzianego nieobecnego z myślanym nieobecnym. Dlatego subiektywizm ludzki pojawia się tu, jak zawsze, zakorzeniony w konieczności i potrzebie materialnego świata, w ustawicznej wymianie z materialnym otoczeniem owego subiektywizmu. Nie ma zatem mowy o uszczerbku władzy, a więc o alienacji człowieka w stosunku do obecnego wokół niego świata i do obecnego w nim samego siebie<sup>2</sup>. W materialnej obecności figur obrazu odbywa się zatem przechodzenie myśli z widzianego, materialnie obecnego przedstawienia do ewokowanego przez nie bycia. Oto nieustanna oscylacja myśli między obecnym obrazem i nieobecnym jego rzeczowym i pojęciowym odniesieniem, towarzysząca wszelkim przedstawieniom: mówionym, pisanim i artystycznym, ikonicznym<sup>3</sup>. Obraz artystyczny, jako nośnik zawsze materialnie nieobecných treści, zakłada więc swoją zawsze teraz materialnie obecną formę, będącą w otoczeniu widza materialnie obecnym przedmiotem widzenia i myśli. Pozostaje przedmiotem różnym od tego, co przedstawia, podziwianym za formalną i stylistyczną różnicę. Inaczej niż obraz medialny, który z nieobecných treści czyni dla widza przedmiot widzenia i myśli. I to w dodatku jedyny.

Tak więc, kiedy obraz artystyczny, jako obecny przedmiot widzenia i myśli, będący materialnym obrazem idealnych pojęć i nieobecných materialnie rzeczy,

kusi wręcz, by go dotknąć, obraz medialny, świetlna projekcja ekranowa, czyni z siebie jako przedmiotu miejsce nieobecności. Tymczasem *destrukcję podmiotu jako jednostki zakłada się w istocie w destrukcji przedmiotu jako takiego* <sup>4</sup>. Tak więc obraz medialny ma moc czynienia z przedmiotu, a w konsekwencji także z podmiotu miejsca nieobecności. Osiąga ją dzięki zniesieniu własnej materialnej obecności, przez uczynienie z siebie fantazmatu wszystkiego tego, co sobą przedstawia. Obraz ten utożsamia zatem widziane za jego pośrednictwem bycie nieobecne z myślanym byciem nieobecnym jako jednym i tym samym, czyniąc wszelki przedstawiany przez siebie przedmiot zwidem zautomatyzowanej myśli: myśli, której myślicielem jest nieświadomość – drugi w nas (i za nas) myśliciel.

Role obrazów medialnych jest uruchamiać dzięki projekcjom, zwidom, drugiego w nas myśliciela: nieobecniającego się materialnie nawet przed samym sobą, pochłoniętego bez reszty przez nieobecne bycie, które widzi i słyszy. Pochłoniętego uwagą, myślą, a nawet czynem interaktywnym z tym, co mu obraz medialny zwiduje. Nie ma przedmiotu, kiedy brakuje obecności bycia i materialności przedstawień. Jest natomiast automat podmiotu – nieświadomość – który myśli i interaktywnie działa danym mu przez obraz medialny fantazmatem przedmiotu.

Obraz bez materialnego nośnika, jako fantazmat, jako obraz wewnętrzny, zajmuje miejsce w ciele widza, jakby to były wychodzące z tego ciała projekcje myślowe, ciało zaś zajmuje fikcyjne zdeterytorializowane miejsce, z którego widzi to, co obraz przedstawia. Innymi słowy, ciało widza, tracąc obecność i autodeterminację, jest jakby delokalizowane przez obrazy medialne na odległość tego, co widz dostrzega za ich pomocą <sup>5</sup>. Odległość, wraz z materialnością i obecnością ciała, jako czynnik determinujący zasięg i zakres widzenia zostaje zniesiona przez obrazy medialne. W rzeczywistości bowiem obrazy te są programem widzenia tego, co nieobecne, i jako takie są projekcją myśli odseparowanej od świata obecnego materialnie, widz jest zatem zaprogramowanym przez nie podmiotem widzenia i zautomatyzowanym (tymże programem) podmiotem myślenia. Skoro więc ciało człowieka występuje jako miejsce obrazu, ale miejsce obrazu nie wytworzonego w ciele, to *człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale (...) jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało. (...) Jest wydany na ich łup* <sup>6</sup>. Progresja przyczyn i skutków jest natychmiastowa: niematerialność (obrazu), nieobecność (przedmiotu), nieświadomość (podmiotu). Wszystko w tej samej chwili. *Skoro pełna obecność ma powołanie nieskończoności jako absolutnej obecności dla siebie samej w świadomości, to tożsamość widząca to, co nieobecne obca jest obecności dla siebie, a więc świadomości. Jest to tożsamość nieobecna, a jako nieobecna – czyli oddzielona od obecnej materialności – może być tylko czysto idealnościowa i nieświadomościowa, tożsama z tym, co nieświadomością widzi i myśli. Innymi słowy, ponieważ świadomość jest wówczas całkowicie opanowana przez wiarę czy też złudzenie mówienia sobie, czyli jest świadomością całkowicie fałszywą, prawda doświadczenia należałaby do porządku nieświadomości, bo jest to prawda doświadczenia zapośredniczonego przez obrazy medialne. Kończy się tedy widzowi możliwość tożsamości czystej i czysto obecnej dla siebie, świadomości, czyli obecności, a zaczyna się życie na gruncie nieobecności czyli nie-swiadomości, bo nie ma naoczności siebie przez siebie w obecności* <sup>7</sup>.

Dlaczego? Bo przeszliśmy z obrazów artystycznych do obrazów medialnych, od re-prezentowania nieobecnego bycia w materialności nośnika do auto-prezen-

towania się nieobecnego bycia w niematerialności nośnika. Tożsamość widzącego to, co nieobecne, jest obca obecności dla siebie, bo widzący to, co nieobecne jest nieobecny. Oznacza to, że ani nie spogląda na wytworzone przez kogoś re-prezentacje, ani ich sam nie czyni, ani też nie jest przedmiotem czynionych przez kogokolwiek re-prezentacji, jest natomiast w jarzmie widzenia za pomocą samoprezentacji wszystkiego w obrazach medialnych. Tym właśnie sposobem widz chroni jak najskuteczniej swą anonimową intymność – tożsamość niezidentyfikowaną przez nikogo, nawet przez samego siebie. Toczyć może już nawet interakcję za pomocą przełączania w naocznościach sporządzonych za niego przez obrazy medialne, by uznawać ją chętnie za interakcję prowadzoną rzekomo ze światem, a nie z nieskończonym bankiem obrazów medialnych.

Oto więc ważne żniwo przejścia od obrazów artystycznych do obrazów medialnych: zamiana materialności na rzecz niematerialności, obecności – na rzecz nieobecności, świadomości – na rzecz nie-swiadomości, re-prezentacji – na rzecz auto-prezentacji, a zatem szeroko pojęta ekskluzja *grammy* w kulturze przez *programmę* i zastąpienie rzeczywistości *in loco* wirtualnością *atopos*, spoza terytorium<sup>8</sup>.

Obrazy medialne charakteryzują się zatem dematerializacją nośnika z całą masą tego konsekwencji. Najbardziej bezpośrednia to ta, że dematerializacja nośnika obrazów czyni ich nośnikiem także ciało widza. Ciało zdeterytorializowane, pozbawione materialnej obecności, staje się jednocześnie nośnikiem obrazów pozwalających widzieć jedynie to, co nieobecne. Obraz medialny uniezależnia więc duszę od materialnie obecnego ciała. Ciało będące nośnikiem obrazów powstających poza nim, praktycznie wprowadza zakładany dotąd wyłącznie filozoficznie i teoretycznie, naznaczony myślą religijno-teologiczną dualizm ciała i duszy, dualizm właściwy filozofiom idealistycznym, neoplatońskim. Tymczasem dla materialistów, agnostyków i ateistów ciało swoją nieobecnością oddzielone od duszy, dusza zaś uaktywniająca się w oddzielności od unieobecnionego ciała, to innymi słowy rozerwane więzi psycho-somatyczne i motoryczno-sensorialne, i zaprowadzona projekcja zwidzeń w miejsce widzeń, co wprowadza kryterium wiary w miejsce rozumu. Wiara w to, co nieobecne, zastąpi odtąd panowanie rozumu nad tym, co obecne. Nie ma już *filozofii jako wiedzy o obecności przedmiotu, jako bycia przy sobie podmiotu wiedzy w świadomości*<sup>9</sup>. Konkludując: za sprawą obrazów medialnych dochodzi do separacji widza od jego świadomości zależnej od rzeczywistego umiejscowienia jego ciała.

Przejdźmy do rozwinięcia tej zasadniczej tezy niechaj będzie dalsze zarysowywanie różnic pomiędzy obrazami artystycznymi i medialnymi, a właściwie pobieżne skomentowanie wyłaniającej się już dziś skali tych różnic.

Obrazy artystyczne są kreacjami ucieleśniającymi idee w materialnym nośniku, są materialnie obecnymi ucieleśnieniami idei. Zasadzając się na materialno-formalnej autonomii, tzw. autonomicznej, estetycznej sferze sztuki<sup>10</sup>, są tworamii filozoficznie materialistycznej epoki nowożytnej, głoszącej, że istota wszystkiego polega na jego obecności, cokolwiek bowiem jest obecne, wskazuje na siebie samo, bo odsyła zmysły do obecności jako zarazem swej rzeczywistości, prawdy i oczywistości. Obrazy artystyczne przez swą materialno-formalną autonomię propagują myślenie o sobie, o specyficzności swej materii i formy, czyli o tym, co obecne, rzeczywiste i historyczne, historycznie określone, regulowane histo-

rycznie pod względem materii i formy. Przynależą więc do kultury języka i prawa, do wspólnot nakierowanych na rzeczywistą obecność i na tej obecności regulacje, wykluczające jakiegokolwiek epifanie, teofanie, hierofanie typowe dla starszych od nich obrazów kultowych, przynależnych do bardziej archaicznych wspólnot<sup>11</sup>.

Obrazy medialne są natomiast idealistycznymi kreacjami nieucieleśnianymi w materialnym tworzywie gwarantującym historycznie regulowaną autonomię formy. Nie mają więc materialno-formalnej autonomii, dającej im cieszyć się autonomiczną, estetyczną sferą sztuki. Choć dalekie od propagowania jakiegokolwiek teorii filozoficznej, czy jakiegokolwiek porządku myślowego, narzucają w praktyce filozoficznie idealistyczny czas rozwoju kultury. Narzucając czas propagowania ludzkim zmysłom doświadczania tego, co nieobecne, narzucają tym sposobem, globalnie, myślenie ahistoryczne i mityczne, magiczne i nieracjonalne. Śnienie o nieobecnym. Są to twory kultury milczenia podmiotu, łatwo zawieszające mu jego dyskurs, bo skutecznie zastępują aktywność podmiotu, która jedynie wchodzić by mogła w jakąkolwiek rzeczywistą inter-aktywność. Należą do kultury bezładu i samotnej ekstazy podmiotu, jego transgresji wynikłej z podsycanych pragnień i euforii, płynących z oglądu brakujących, pragnieniu, przedmiotów, należą więc do kultury zmysłowego oszołomienia – rozregulowania zmysłowych władz podmiotu. Obrazy medialne są bowiem przedłużeniami zmysłów<sup>12</sup> funkcjonujących poza obecną dla zmysłów rzeczywistością. Pozwalając podmiotowi na doświadczanie tego, co nieobecne, obrazy medialne wykonują funkcje podmiotowe za podmiot, sytuując władze zmysłowe podmiotu nie względem rzeczywistości, ani też ustanowionej mitologicznie całości i stałości, które pełnią funkcję regulatywną w kulturze. Obrazy te sytuują wzrok wobec rzeczywistości nieobecnej, stającej się bez ograniczeń, nadchodzącej jako materialnie nieobecna możliwość bycia bez ograniczeń, nie prowadzą więc ani do ustanowionej religijnie, ani zaprowadzanego świadomie ładu w kulturze. Nie potwierdzają ustanowionych bytów, pozwalają natomiast nadchodzić czystej możliwości bycia<sup>13</sup>, ale bez jego materialności. Jest to nadchodzenie nieograniczonej możliwości, bo nieucieleśnionej w żadnej stałości bądź obecności bycia. Daje więc w efekcie kulturę niezarządzającą i niezarządzalną stałościami. Kulturę fluksu, fluksu zdarzeń nieobecnych, regulujących intensywnościowo fluks popędowych energii, uczestniczącego za ich pomocą w kulturze podmiotu.

Obrazy artystyczne to produkcja artefaktów: przedstawień, które są materialnymi wytworami ręki, a także i mowy – są ustalone przez pracę ciała, raz na zawsze skończone, zamknięte, stylistycznie charakterystycznie naznaczone. Są to rękodzieła albo techniczne nawiązania do form rękodzielniczych. W rękodziele stosunkowo łatwo można wyróżnić podział na treść i formę, ściślej (i uczeniej) – na program ikonograficzny i stylistyczną dekorację dzieła, a to dlatego, że ukształtowana stylowo, stylistycznie, czy też ustylizowana formalnie materia obrazów artystycznych wyraźnie odróżnia się od tego, co przedstawia i gdzie się znajduje, jako że materialnie jest dla widza obecna: występuje przed widzem jako dotykalnie obecny przedmiot jego percepcji zmysłowej, nakierowujący jego umysł na materialnie nieobecny, jedynie idealny przedmiot umysłowej intelekcji. W obrazach artystycznych mamy wciąż do czynienia z powrotnym przejściem od elementu obecnego, zmysłowego i materialnie znaczącego, do elementu idealnego, znaczonego, pojęciowego, uchwytnego wyłącznie myślowo, przej-

ściem nieustannie przez nas ćwiczoną w kulturze „zgrammatyzowanej” przez język traktowany jako zapis wszelkiego nieobecnego bycia, jego materialno-formalny ślad pozwalający na ustalenie o nim prawdy. Orzeczone w języku prawda o tym, co było, stanowi dopiero podstawę wydania o tym sądu, jest podstawą sądenia. Deskrypcja jest warunkiem perskrypcji. Gramma wszelkiego języka to mnemoniczne utrwalenie tego, co zawsze tożsame z sobą, a wiecznie nieobecne, dlatego ustanawiające prawo swą przywoływaną na myśl stałością. Gramma pozwala orzec prawdę i sformułować sąd oraz wytworzyć prawo obowiązujące w materialnie obecnej terażniejszości.

*Dla ukonstituowania przedmiotów idealnych, czyli przedmiotów mogących być przenoszonymi i powtarzonymi jako takie, nieodzowny jest nie tylko język mówiony, lecz także zapis (...). Pismo dopełnia konstituowanie się przedmiotów idealnych*<sup>14</sup>, te zaś są dla wszelkiej obecnej terażniejszości prawodawstwem, obowiązującą i kontrolowaną społecznie wskazówką postępowania.

Kultura *grammy*, *grammatologiczna*, zaprowadza *antropogonię graficzną*<sup>15</sup>, wylaniana za pomocą pamięciowej protetyki, jaką stanowią trwale ślady materialne nieobecnego przedmiotu myśli. Muszą to być materialnie obecne ślady tego, co nieobecne jednakowoż myślane, wspomniane, przywoływane tu i teraz obecnym na myśl. To owe ślady mają moc uczłowieczania, bo zaprowadzają sens między ludźmi, tzn. powtarzalną stałość sensu, pozwalają widzieć człowiekowi jego kondycję, uczynioną z różnicy płci i z filiacji, kontrolowaną społecznie Normą i Wymianą. Obrazy artystyczne to ostatni i najswobodniejszy, najbardziej zindywidualizowany przejaw społecznie obowiązującej Normy i Wymiany, albowiem najsilniej stylistycznie naznaczony.

Przeladowana obrazami medialnymi kultura *programmy*, *programmatologiczna*, wprowadza natomiast *antropogonię mityczną*. Nie mitologizującą jednak nieobecnego bycia w narracjach ustalonych w *grammie* i w świętej księdze. Nie tworzącą mitologicznie uświęconych narracji, tak jak było to z „religiami księgi”. Kultura *programmy* wylania bowiem *antropogonię mityczną*, używając do tego technicznej i biotechnologicznej protetyki ludzkiej wyobraźni, funkcjonującej za pomocą przedstawień niematerialnych. Skoro zaś są one niematerialne, to nie ustalają w materialnym śladzie niczego, co miałoby być w kulturze stałe, przeto uświęcone. *To, co odróżnia sieciowe pismo [niematerialnych przedstawień] od pism językowego i arytmetycznego, dotyczy niewidoczności pakietu. (...) Ludzie piszący do siebie za jego pośrednictwem nigdy go nie widzą. Piękny paradoks, jeśli chodzi o pismo: (...) niewidoczność i sens zaprowadzane przez sieciowe pismo między ludźmi, boski duch, który ożywiał światy Starożytnych (...) produkowany jest oto przez maszyny. (...) To w tym tkwi nadechodzące ogromne antropologiczne przekształcenie*<sup>16</sup>. Niewidoczne pakiety „sieciowego pisma”, ogromne wiązki niematerialnych przedstawień medialnych inaczej niż *gramma* uczłowieczają, bo pozwalają widzieć wszelkie nieobecne zdarzenie w jego niematerialnym wtórniku – bez zwłoki i bez różnicy w medialnym obrazie. Odbierają zatem czas terażniejszej obecności, bo dają widzieć w tym czasie wszelkie nieobecne bycie. Dają więc człowiekowi afektywnie żyć oglądanym nieobecnym byciem, tj. egzystować jako afektywnie przedłużenie przedłużeń ludzkich zmysłów. Pozwalają nam żyć w ich zamkniętym kręgu nieobecności, ale nam jako ich zmechanizowanym „duchowym automatem”. Pakiety „sieciowego pisma”,

pakiety obrazów medialnych nie są już bowiem *grammą*, ale *programmą*: programem połączeń między tym, co nieobecne, a jednak doświadczane. Przez to zaś są programem nadchodzenia nieobecnego bycia w jego niematerialnym wtórniku, ale i otwarciem nadchodzenia nieograniczonych możliwości bycia przez komutację w programie. Oferując program połączeń wszystkiego ze wszystkim, propagują wirtualną, a nie rzeczywistą koegzystencję wszystkiego ze wszystkim i chaotyzację przez aktywną komutację wszystkiego ze wszystkim.

Główna zatem różnica między obrazami artystycznymi a obrazami medialnymi polegałaby na tym, że produkcja artefaktów jest zastępowana produkcją in-formacji dla zmysłów (danych zmysłowych wyprodukowanych dla zmysłów zamiast przez zmysły), zaś program ikonograficzny i stylistyczna dekoracja obrazów artystycznych są zastępowane przez zmysłową komunikację (wszechkoneksję) z każdym bez ograniczeń możliwym nieobecnym byciem w jego niematerialnym wtórniku.

Z tak określonej różnicy pomiędzy obrazami artystycznymi a obrazami medialnymi wynikałoby, że dzięki obrazom medialnym materialna produkcja towarów da się w ekonomii politycznej zastąpić niematerialną produkcją informacji<sup>17</sup>. Tę ostatnią możemy natomiast zdefiniować następująco: jest ona produkcją niematerialnej konsumpcji nieobecnego przedmiotu (tzn. widzenia nieobecnego przedmiotu, widzenia go za pomocą obrazów medialnych), jednocześnie zaś jest też produkcją pragnienia konsumpcji materialnego wytworu (pragnienia rzeczywistego skonsumowania materialnie nieobecnego przedmiotu). Ta produkcja wzrokowej konsumpcji i pragnienia rzeczywistej konsumpcji przedmiotów uwidacznianych przez obrazy medialne jest globalnie usieciowiona, jest więc natychmiastowym budowaniem globalnego rynku konsumenckiego (plebiscytowej popularności przedmiotów konsumpcji). Buduje się w ten sposób rynek opinii o nieobecnym przedmiocie pragnienia, przedmiocie pragnionym za pomocą, obrazami medialnymi, zapośredniczanego doświadczenia, doświadczenia formowanego obrazami w zastępstwie nieobecnego zarówno przedmiotu, jak i podmiotu. Tak powstaje rynek konsumencki, utrzymywany przez stały plebiscyt popularności nieobecnego przedmiotu postrzeganego za pomocą obrazów medialnych. Sondaż ten przekształca się zaraz w notowania rynkowe przedmiotu, w jego wartość. Czyni się nawet z nigdy i nigdzie materialnie nieobecnych przedmiotów przedmioty rynkowe, przynoszące dochód – przyrost wartości dodanej z ich uwidaczniania za pośrednictwem obrazów medialnych. Niematerialna produkcja informacji jest więc produkcją ekonomicznej wartości dodanej powstałą jednak bez produkcji materialnej. Nie stawia zatem przed wzrostem ekonomicznym żadnych barier, fundując ekonomii tzw. ekonomię niematerialności<sup>18</sup>.

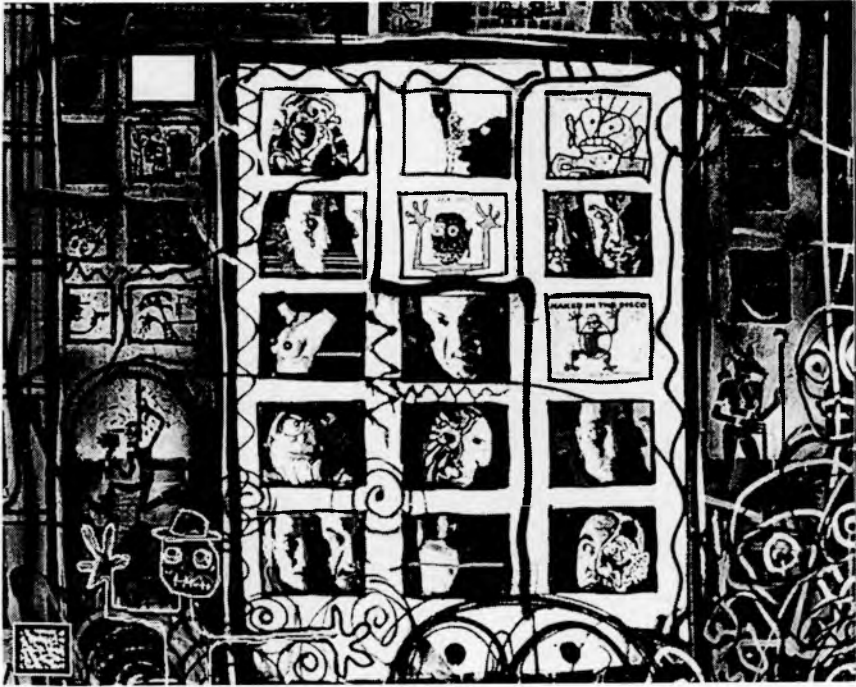
Ontologicznie rzecz ujmując, niematerialna produkcja informacji za pomocą obrazów medialnych jest produkcją danych zmysłowych w miejsce materialnej obecności postrzeganego przedmiotu. Dane te, sporządzone przez medialny obraz, mają zastąpić rzeczywistą obecność przedmiotu i widzący go podmiot. To dzięki temu podmiot jako pseudoopiniodawca może opiniować o tym, co dla niego nieobecne. I czerpać z tego przyjemność. A ta przyjemność ma ekonomiczną wartość, bo jest na nią wymieniana.

Produkcją informacji nie jest materialne, a tylko zmysłowe uobecnianie w tak czy inaczej rozbudowanym interfejsie nieobecnego bycia, będącego rezultatem

programu połączeń i ciągłych w nim komutacji. Jest to uobecnianie zmysłem tego, co dla nich materialnie nieobecne, jest to symulowanie obecności dla zmysłów tego, czego częstokroć nigdy i nigdzie materialnie nie ma. To w tym „uobecnianiu” tego, czego rzeczywiście nie ma, nie było i nie będzie, urzeczywistnia się ponownie, bez powrotu do szamanizmu, lecz tak samo halucynogennie jak w szamanizmie, „antropogonia mityczna”. Stapia się ona teraz z celem ekonomicznym obrazów medialnych. To bowiem dzięki nim zachodzi produkcja sztucznej obecności przedmiotu brakującego pragnieniu i merkantylizowanie tą produkcją popędów – właściwy cel obrazów medialnych. Przyjemność oglądania brakujących pragnieniu przedmiotów jest bowiem zawsze odpłata.

Rzecz w tym, że tak pojęta produkcja informacji produkuje coś więcej: kulturę materialnej nieobecności, w której *ostateczna wartość neoliberalnego porządku, sfera intymna*<sup>19</sup>, uzyskuje absolutną wolność, by niczym już nie hamować wzrostu ekonomicznego – żadnym zakazem, żadną społecznie regulowaną Normą i Wymianą obowiązującą w kulturze materialnej obecności. Skomunikowany, „zinterfejsowany”, zapośredniczony informacją (sformowaniem) swych zmysłowych danych samotnik żyje teraz i zarabia zawsze prywatnie, intymnie, jako dający się innym tylko w technicznie wykonanym samopokazie, auto-prezentacji, w medialnych obrazach, awatarach swojej tożsamości. Prowadzi żywot nie tylko na hoku niekończącego się dnia medialno-obrazowych wydarzeń (komutacji między obrazami), zyskawszy tym taflę (lustro) niematerialnych zdwojeń wszystkiego, taflę medialnych obrazów dzielących go od dni i nocy bezpośrednio obecnych wydarzeń, ale i tracąc antycypację pojęć ogólnych nad światem. Nie żyje w świecie, żyje projekcją nieobecnego świata. Wraz z osiągniętą w ten sposób materialną nieobecnością otrzymuje za to wszystkie prawa absolutnej prywatności, materialnej anonimowości wymykającej się spod kontroli społecznej. Otrzymuje te prawa z przysługującymi im najwymyślniejszymi transgresjami wobec materialnej obecności. Dokonuje zatem transgresji fikcyjnej, w zmysłowej komunikacji i interakcji z zawsze nieobecnymi byciami, nie-limitowany żadnym ograniczeniem w swych interakcyjnych fikcjach. Ekonomicznie pobudzany do ich rozbudowywania. Czyni tak poza zasadą obecnej rzeczywistości, w obrębie zasady przyjemności i w imię ekonomicznego wzrostu, który staje się odtąd sam dla siebie zasadą rzeczywistości, niebezpiecznie nieobecnej rzeczywistości, uprzedzającej obecną by się przystosowała.

Informacja produkowana jako symulowanie teleobecnością obecności nie jest już tylko (czy też głównie) przedstawicielem myśli nadawczej, lecz stanowi przede wszystkim symulakr myśli odbiorczej, jej wyraz. W konsekwencji oznacza to, że kultura (funkcjonująca w takim reżimie komunikacji) nie sprawuje już rządów za pomocą Normy i Wymiany, następuje więc koniec idei przedstawicielstwa w kulturze, a początek zasady symulacji. Bycie jest zwyciężane przez presję symulacji bycia (symulacja bycia uzyskuje pierwszeństwo nad byciem)<sup>20</sup>, a demokracja symulowanej opinii zyskuje pierwszeństwo nad demokracją przedstawicielską<sup>21</sup>. Sondowanie opinii i nieprzerwane szacowanie jej wahań, nieustanne sporządzanie rynkowo-plebiscytowych notowań popularności tego czy innego nieobecnego przedmiotu, w tym wypadku również tego czy innego polityka, zyskuje pierwszeństwo nad wyborami przedstawicieli i kontraktowymi regulacjami społecznymi. Obrazy medialne zarządzają społeczeństwami



KritzKratz, M. Krips i L. Voigt (video)

mi, „mordując rzeczywistość” symulowaniem, całym społeczeństwom, opinii o nieobecnym byciu. Czyniąc to systematycznie przez symulowanie władzy sądu poszczególnym obywatelom, czynią ze współczesnych społeczeństw plebiscytowe rynki popularności tych czy innych fantazmatów pragnienia wylansowanych przez obrazy medialne. Polityka zapośredniczona obrazem medialnym funkcjonuje w pętli samosterownego automatonu i samowytwórczości, zaś jej przedstawiciele za pośrednictwem obrazów medialnych przyjmują erotyczne role uwodzących bądź uwodzonych. Zależnie od tego, czy są to ciała, które się interfejsują, tj. ukazują w swych medialnych auto-prezentacjach, czy też są to unieobecnieni cieleśnie widzowie tych ciał, widzący je za pośrednictwem medialnych ich auto-prezentacji. Wszystko zależy tu od zajmowanej pozycji, bynajmniej jednak nie w przestrzeni terytorialnej, ale w przestrzeni symulowanej obrazami medialnymi, technicznie rojonej imaginacji. Cała różnica w tym, czy zajmuje się miejsce brakującego przedmiotu, czy też miejsce pseudopodmiotu pragnącego owego przedmiotu za pomocą fantazmatów pragnienia dostarczanych mu przez obrazy medialne. Podmiotu zredukowanego aż do tego stopnia, by stawać się jedynie, ni mniej, ni więcej, tylko *brakującym znacznikiem brakującego przedmiotu*<sup>22</sup>, znacznikiem nieobecnym materialnie, skrytym, niezewnętrznianym. Rola to dla podmiotu poślednia, bierna, nie przynosząca zaszczytu, polegająca na trwaniu na łasce fluksu popędowych energii, podmiotu regulowanego przez obrazy medialne, będąc ich zautomatyzowanym afektywnym przedłużeniem. To już jednak nie jest polityka starć społecznych interesów, ale dogadzania intymnym popędom.



To tu jest zawarty cały ładunek rewolucyjny mocy obrazów medialnych: *fantastyczna koherencja nośnika z (...) popędem*, przy dwóch założeniach: po pierwsze, że *to, czego popęd może chcieć to fantazmat*<sup>23</sup>, po drugie zaś to, że skoro obrazy medialne są niematerialne, to ich nośnikami mogą stać się również wyobcowane z zajmowanego miejsca, zdeterytorializowane ciała widzów. Inkorporują one te obrazy jako ich jedyne możliwe miejsce – miejsce wszelkich niematerialnych obrazów, które dzięki swej niematerialności zyskują status „obrazów wewnętrznych”, fantazmatów. Miejscem-nośnikiem niematerialnych obrazów nie może być bowiem umysł należący do ciał umiejscowionych w terytorium, jako iż *jest on odwrotną stroną popędu i wszelkiej koherencji między nośnikiem i popędem*. To dopiero bowiem na płaszczyźnie umysłu ciała umiejscowionego w terytorium *popęd przekształca się w myśl o tym popędzie*, czyli *w repulsję tej cudzołożnej koherencji* zdeterytorializowanego ciała z popędem. *Od nastroju (popęd bądź repulsja) do idei, od idei do jej deklaratywnego ujęcia – w ten sposób dokonuje się konwersja niemego fantazmatu w słowo*<sup>24</sup> dzięki umysłowi tkwiącemu w terytorialnie umiejscowionym ciele. Ale nie w ciele terytorialnie ubezmiejscowionym przez obrazy medialne. To, że takiego przekształcenia w ciele zdeterytorializowanym przez obrazy medialne być nie może, powoduje niezarządzalność kultury, której środkiem komunikacji są obrazy medialne. Jediną możliwą regulacją w tej kulturze są więc popędowe fluksy, które konstytuują w swych nośnikach – ciałach widzów – obrazy medialne.

Tak więc, gdy ciało jest przez obrazy medialne zdeterytorializowane, może być tylko nośnikiem danego mu w obrazach medialnych fantazmatu. Sprowadza ono tedy siebie do „sobości” tego wszystkiego, co w fantazmacie otrzymuje. Staje się tym samym brakującym znacznikiem przedmiotów brakujących pragnieniu, których fantazmatyczne przywołania kierują właśnie w tym ciele intensywnością popędowych pływów. Czy jest bowiem zdeterytorializowane ciało jako nośnik obrazów medialnych? Jest to *nośnik [który] nie sprowadza już wszystkiego do siebie, ale sam sprowadza się do wszystkich rzeczy, ażeby mogły one określać się spontanicznie jako seria „sobości”*<sup>25</sup> swego cielesnego nośnika – zdeterytorializowanego ciała. Ciało zdeterytorializowane to inaczej nieświadomość, energetyczny nośnik rojeń, snów i fantazmatów otrzymywanych w obrazach medialnych. Innymi słowy, jest to ciało otrzymujące od tych obrazów pozaterytorialny punkt, z którego widzi to, co poza jego terytorium. Takie ciało to ożywiany aktywnością popędową wzbudzaną przez obrazy medialne ich nośnik: *...doznaje [on] na sobie przymusu (...) popędu, który staje się przymusem fantazmatu jako celu popędu*. Konkludując, *koherencja, jaką nośnik odczuwa między stanem popędowym a „sobą samym”, jest zawsze tylko redystrybucją sił popędowych, dokonującą się kosztem koherencji nośnika z sobą samym jako intelektem*<sup>26</sup> (świadomie myślącym, obecnym w świecie umysłem). I dlatego ciało zdeterytorializowane przez obrazy medialne, pozbawione suwerennie pracującego umysłu, nie zwraca się już poza fantazmat. Innymi słowy, nie dąży do żadnego zewnątrz względem fantazmatu, które siłą rzeczy musiałyby być materialnie obecne i musiałyby uczynić obecnym to ciało łącznie z jego intelektem. Nieobecne zaś, pograża się za pomocą obrazów medialnych w czczej popędowej interakcji z także nieobecnym, zanurza się w wirtualności. Zautomatyzowany umysł, zagalopowany w „swej” pracy obrazem medialnym *traci „pojęcie” ogół-*

ności, rozumienie pojęciowe, czyniące zbędnym poznawanie pewnej liczby doświadczeń, bo utracił też inną (...) formę rozumienia, która ściśle mówiąc, znajdowałaby się u źródeł jedynych organizmów zdolnych do przetrwania<sup>27</sup>, albowiem zdolnych do zaspokajania swych potrzeb dzięki materialnej obecności w świecie i dzięki działaniu w tym świecie. Straty są tak duże, bo umysł, korzystając w swej pracy z obrazów medialnych, utracił cielesną komunikację z materialnie obecnym, pozwalającym myśleć i zaspokajać potrzeby ciała zewnątrz. Korzystając z tego, jakiś inny umysł może spekulować teraz wartością ekonomiczną przyjemności czerpanej z fluktuacji popędów uruchamianej przez obrazy medialne i windować rynkowe notowanie przyjemności dostarczanej powszechnie przez te, a nie inne obrazy medialne.

Tymczasem umysł zapośredniczony w swej pracy obrazem medialnym to już nie jest umysł zmuszony do myślenia przez zewnątrz. Snuje tylko wymienialne na pieniądź marzenia-pragnienia, sny na jawie dostarczane mu za pomocą obrazów medialnych, i trwa tak jedynie jako ich cielesny, pozaterytorialnie usytuowany nośnik w koherencji z popędem: jeden z wielu, centralny układ nerwowy będący bezwłocznym i bezróżnym przedłużeniem elektronicznej sieci krążenia i krzyżowania się obrazów medialnych. Tkwi w koherencji nie z sobą, a z popędem, którego celem jest fantazmat proponowany przez obrazy medialne. Tkwi bowiem w koneksji z każdym nieobecnym byciem, tych zaś jest chaotyczny bezmiar. I tu *circulus vitiosus wiecznego powrotu* myśli do fantazmatu zamyka się. Na globalną już dziś kulturowo skalę.

WOJCIECH CHYŁA

<sup>1</sup> Mam na myśli pogląd Hegla, że sztuka jest wyobcowanym w zmysłowość (w zewnętrznej stronie sztuki) pojęciem leżącym u powstania każdego jej dzieła. Sztuka jest zatem pojęciem, do którego trzeba powrócić, ze zmysłowości jej dzieł, by zrozumieć jej dzieła. Tzn. trzeba sprowadzać z powrotem do myślącej świadomości to, co się w zmysłowość, w czysto powierzchniową stronę sztuki uprzednio (dzięki artyście) wyobcowowało. Ta właściwość sztuki jest dla Hegla jej ponadhistorycznym aspektem: myślenie ma się rozpoznać w czymś innym od niego, czymś zmysłowym.

<sup>2</sup> O zasadniczej i niezbywalnej dla kultury współzależności czynników idealnych i materialnych szeroko rozprawiali Marks i Weber. Ostatnio silnie tę współzależność podkreślał historyk gnozy i etyk – Hans Jonas, według którego dla konstytuowania się obydwu tych humanistycznych dziedzin współdziałanie owo jest niezbędne. Jonas kładł szczególny nacisk na zakorzenienie w mate-

rialności subiektywizmu, wyróżniając je tym bardziej jako charakterystyczne dla tzw. *Homo pictor*, zmierzającego do swej ludzkiej specyfiki przez zdolność malowania, śladowania własnej subiektywności w materii obrazu.

<sup>3</sup> Wystarczy tu przypomnieć koncepcję Ferdynanda de Saussure, według której element znaczący to pojęcie, zaś element owo pojęcie znaczący, tj. słowo, jest akustycznym obrazem pojęcia i ma charakter materialny, albowiem zmysłowy.

<sup>4</sup> G. Bataille, *Teoria religii*, Warszawa 1996, s. 90.

<sup>5</sup> P. Virilio twierdzi, że dzięki delokalizowaniu ciała widza przez *statyczny wehikul audio-wizualności* mamy do czynienia z *domową inercją* – niemożnością działania przez nasze ciała same przez się. Ciała nie mogą same przez się zmienić swojego stanu, ani spoczynku, ani ruchu, skoro też zmienność funduje im w domu *statyczny wehikul audio-wizualny*.

- <sup>6</sup> H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, w: „Artium Quaestiones”, XI, 2000, s. 311.
- <sup>7</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, Warszawa 1997, s. 172, 98, 138 i 147.
- <sup>8</sup> Rozróżnienie: *gramma* – *programma* zaproponował Bernard Stiegler. Najprościej ujmując to rozróżnienie, *grammą* byłby wszelki ślad w materii tego, co do pomyślenia w trakcie tego czegoś materialnej nieobecności, a *programmą* byłby program koneksji między niematerialnymi (np. cyfrowymi) danymi. (Zob. *La croyance de Régis Debray*, w: „Le Débat”, nr 85).
- <sup>9</sup> Tamże, s. 172.
- <sup>10</sup> Estetyczno-autonomiczna teoria i funkcja sztuki datuje się wyraźnie od czasu sformułowania przez Kanta teorii kładącej nacisk na autonomię i bezinteresowność dzieł sztuki.
- <sup>11</sup> Mam na myśli Hansa Beltinga koncepcję obrazów kultowych jako obrazów sprzed epoki obrazów artystycznych. Według Beltinga w obrazie kultowym chodzi o wizerunek osoby bądź bóstwa, który sam byłby traktowany jako osoba bądź bóstwo darzone kultem religijnym. Obrazowi kultowemu przysługują bowiem moce bóstwa w nim obrazowanego.
- <sup>12</sup> Koncepcja elektronicznych mediów jako przedłużen zmysłowych władz człowieka jest ideą Marshalla McLuhana. McLuhan pierwszy zaczął mówić o technicznych mediach jako protezach ciała, a więc „mediach ciała” umożliwiających dostęp do odległych przestrzeni i czasów. W związku z tym twierdził, że nauczanie, rzeczwiśta „sprężyna” cywilizacji i kultury skończyło się, że technika elektroniczna wymyka się „racjonalnym procesom nauczania” i że zawody i specjalizacje należą do przeszłości.
- <sup>13</sup> Wprowadzaniu nadchodzenia czystej możliwości bycia jako istotowej charakterystyce planetarnej techniki Gilles Deleuze poświęca omówienie koncepcji parafizyki Alfreda Jarry’ego, zawarte w książce *Critique et clinique*, Paris 1993.
- <sup>14</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 135.
- <sup>15</sup> Rozróżnienie: antropogonia graficzna – antropogonia mityczna proponuje Clarisse Herrenschildt w pracy *Écriture, monnaie, réseaux. Inventions des Anciens, inventions des Modernes*, w: „Le Débat”, nr 101.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 65.
- <sup>17</sup> Koncepcję daleko idącego zastąpienia materialnej produkcji bezmaterialną produkcją informacji w dzisiejszej ekonomii politycznej głosił Vilem Flusser.
- <sup>18</sup> Por. *L'économie de l'immatériel. Les idées, c'est capital*, w: „Le Courrier de l'UNESCO”, 1998, Novembre.
- <sup>19</sup> Teza Jeana de Maillarda, głoszona w jego pracy pt. *La politique en proie l'éthique*, w: „Le Débat”, nr 87.
- <sup>20</sup> Teza Jeana Baudrillarda (zob. pierwszy rozdział książki *Simulacres et simulations*, Paris 1981).
- <sup>21</sup> Demokracja medialnie kształtowanej opinii wypierająca demokrację przedstawicielską – to teza głoszona przez Alaina Minca w jego książce *L'Ivresse démocratique*, Paris 1996.
- <sup>22</sup> Formuła Jacquesa Lacana. *Écrits*, Paris 1966, s. 510.
- <sup>23</sup> P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 295.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 293 i 295.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 286.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 293.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 291 i 292.