09

EFEKT NARCYZA

Metanarcyzm w sztuce wideo(instalacji)

Marta Smolińska

Narcyz jest figurą, która w różnych mediach tematyzuje i problematyzuje, ze szczególnie interesujących perspektyw, status reprezentacji. Sposób jego przedstawiania mówi wiele o czasach, w których dane dzieło powstało — jest rodzajem metaforycznego lustra, w którym odbijają się aspekty zarówno teoretyczno-artystyczne, jak i społeczne. Po wizerunki bohatera *Metamorfoz* Owidiusza twórcy sięgali zazwyczaj po to, by zanegować lub podać w wątpliwość dominujące w danej epoce artystyczne konwencje[1]. Biorąc pod uwagę stwierdzenie Umberto Eco, że wideo narodziło się z lustra i kontynuuje jego funkcję w sposób technicznie wzmocniony[2], postawiłabym tezę, że współczesne wcielenia i oblicza Narcyza w ramach sztuki wideo i wideoinstalacji w wyjątkowo intensywny sposób uruchamiają perspektywę metateoretyczną. Monitor, traktowany jako aktywne zwierciadło[3], stawia bowiem pytania zarówno o status medium, jak i o związki z tradycją obrazowania. Sztuka wideo jako rodzaj obrazu postmedialnego nie zrywa całkowicie relacji z modernistyczną specyfiką medium i jego samokrytyczną tendencją, lecz w grze transmedialnej wymiany na nowo ją otwiera. Współczesne zjawisko *Nachleben* Narcyza podkreśla historyczny charakter i rekursywną[4] strukturę medium, (re)definiując je jako splot konwencji.

Celem niniejszego tekstu jest wyróżnienie i scharakteryzowanie nurtu widocznego w sztuce wideo(instalacji), który proponuję nazwać metanarcyzmem. W ramę teoretyczną tego rodzaju wpiszę prace wybranych przeze mnie reprezentatywnych twórców takich jak John Cochran, Monika Fleischmann i Wolfgang Strauss, Lynn Hershman-Leeson, John Sturgeon, Bill Viola, Oscar Muñoz, Sophia Pompéry, Nicolas Anatol Baginsky i Andrzej Bednarczyk. Przedrostek meta- konotuje w tym kontekście samorefleksyjność i autoanalityczny charakter medium, które we współczesnych ujęciach mitu o Narcyzie współdziała z tradycyjnymi strategiami reprezentacji, zarazem poddając je — przy użyciu potencjału nowych technologii — dekonstrukcji i dogłębnej refleksji.

Powiązania narcyzmu ze sztuką wideo dokonała w 1976 roku Rosalind E. Krauss, która na łamach czasopisma „October" opublikowała paradygmatyczny już dziś tekst utożsamiający oba te zjawiska[5]. Rozprawa ta negatywnie odbiła się na postrzeganiu całej sztuki wideo, bezzasadnie zawężając jej właściwości do estetyki narcyzmu, definiowanej jako rodzaj zapatrzenia w siebie. Polemizując z teoretyczną propozycją Krauss, anachronicznie przywołam renesansowy traktat *De Pictura* (*O malarstwie*) Leona Battisty Albertiego z 1435 roku[6], w którym autor wskazał Narcyza jako wynalazcę malarstwa. Aspekt ten pozwala, moim zdaniem, wykazać, że estetyka narcyzmu w sztuce wideo(instalacji) nie tylko nie jest zjawiskiem deprecjonującym, lecz — wręcz przeciwnie — umożliwiającym nieustanne podejmowanie na metapoziomie dyskusji o statusie reprezentacji w sferze tzw. nowych mediów.

Krauss podkreśliła, że w latach sześćdziesiątych XX wieku artyści w ramach sztuki wideo często parodiowali abstrakcję, używając monitora jako lustra. Ciało zaś stało się centralnym instrumentem, uwikłanym w proces symultanicznej recepcji i projekcji obrazu.

1.
Maren Welsch, *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*, praca doktorska, Kiel 2003, s. 6; macau.uni-kiel.de/receive/dissertation_diss_00001012 (dostęp: 17.02.2015).

2.
Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Italienischen von Burckhart Kroeber*, Wien 1988.

3.
Por. Vilém Flusser, *Introduction* [w:] *Discover European Video*, New York 1990, s. 6, 7.

4.
Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Massachusetts–London 2011, s. 76.

5.
Idem, *Video: The Aesthetics of Narcissism* [w:] *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tanya Leighton (red.), London 2008, s. 208–219. Pierwodruk: „October" 1976, s. 50–64.

6.
Leone Battista Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław 1963.

Autorka przywołuje między innymi *Centres* (1971) i *Air Time* (1973) Vito Acconciego oraz *Revolving Upside Down* (1968) Bruce'a Naumana. Kamera w *Air Time* przez 35 minut koncentruje się na postaci samego artysty, który siedzi między kamerą a lustrem, snując monolog oparty na terminach „ja" i „ty". Z kolei w *Revolving Upside Down* Nauman porusza się w głąb pracowni, by odwracać się na pięcie i powracać ku kamerze. Schemat ten powtarza się na okrągło, przy czym sylwetka twórcy, jak wskazuje tytuł pracy, jest odwrócona do góry nogami.

Zdaniem Krauss w realizacjach tego typu, gdzie monitor można porównać z lustrem, artyści stosują strategię zwrotności, która umożliwia uzyskanie radykalnej asymetrii od wewnątrz. Tradycyjne odbicie w lustrze badaczka określa zaś mianem symetrii zewnętrznej, w ramach której odbijająca się postać i odbity obraz pozostają odseparowane[7]. Asymetria wewnętrzna zostaje skojarzona z zaczerpniętym z obszaru psychoanalizy pojęciem narcyzmu, co oznacza, że odzwierciedlenie na monitorze zostaje zrównane z odbiciem w lustrze.

Krauss nie interesuje się więc zupełnie związkami sztuki wideo z tradycją artystyczną, co powoduje, że jej tekst ma bardzo ograniczający wydźwięk. Zdaniem Irene Schubiger ograniczający do tego stopnia, że określenie wideo jako narcyzmu, związane z zapętleniem artysty w podziwianie siebie, do lat dziewięćdziesiątych XX wieku w zasadzie wykluczyło wideo z obszaru sztuki[8]. Na ówczesnym etapie swoich badań Krauss, czerpiąc z psychoanalizy, sprowadziła medium wideo do intymnego związku i wymiany pomiędzy artystą a kamerą, nie podejmując refleksji nad statusem reprezentacji i kondycją medium[9].

Możliwość zupełnie odmiennego postrzegania figury Narcyza oferuje natomiast Albertiański traktat o malarstwie, który predestynuje do spojrzenia na nią przez pryzmat tradycji obrazowania i historycznych formuł reprezentacji. Prace powstające w ramach nurtu metanarcyzmu sytuują się bowiem pomiędzy potencjałem nowych technologii medialnych a tradycyjnymi strategiami dawnych mediów. Podkreśliłabym także fakt, że u ich źródeł stoi Narcyz jako wynalazca malarstwa. Jak donosi Alberti:

> [...] mówiłem nieraz do przyjaciół, że — zdaniem poetów — wynalazcą malarstwa był ów Narcyz przemieniony w kwiat; ponieważ malarstwo jest kwiatem wśród wszystkich sztuk pięknych, więc to podanie o Narcyzie doskonale można dostosować do malarstwa. Czymże jest sztuka malarska, jak nie uchwyceniem za pomocą sztuki owej powierzchni źródlanej?[10].

Na początku II księgi swojego traktatu Alberti pisze więc o wyższości malarstwa nad innymi gatunkami sztuki, jak również jednoznacznie wskazuje Narcyza jako wynalazcę malarstwa. Obraz-odbicie urasta do rangi metafory malarstwa i synonimu prawdziwej sztuki. W przeciwieństwie do obrazu-cienia cały wypełnia się kolorem. Willy Flemming[11] w 1916 roku wskazał genezę tej myśli Albertiego między innymi we florenckich kręgach neoplatońskich, studiujących Plotyna, który to filozof w *Enneadach* ostrzega, by nie zatracić się jak Narcyz w odbiciach pięknego ciała i cieniach, gdyż nie są one prawdziwe. Erwin Panofsky zanegował tę tezę, ale nie wysunął własnej, a Narcyz jako odkrywca malarstwa popadł dla historii sztuki na długo w zapomnienie[12]. Do tego mitu powrócił Victor I. Stoichita, który w tradycji zachodniej obok obrazu-cienia umieścił obraz-lustro[13]. Badacz

7.
Rosalind E. Krauss, *Video: The Aesthetics...*, s. 212.

8.
Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und "self-editing"*, Berlin 2004, s. 26–30.

9.
Jak wiadomo, dogłębnie uczyniła to w latach późniejszych w tekstach takich jak: *„A Voyage on the North Sea." Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, s. 44–53. Zob. także: Idem, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry" 1999, Vol. 25, No. 2, s. 289–305; *Under Blue Cup*, op. cit. Por. także: Agnieszka Rejniak-Majewska, *„Kondycja postmedialna i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss* [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, Tomasz Załuski (red.), Łódź 2010, s. 42–52.

10.
Leone Battista Alberti, op. cit., s. 25.

11.
Willy Flemming, *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti: eine kritische Darstellung als Beitrag zur Grundlegung der Kunstwissenschaft*, Leipzig–Berlin 1916.

12.
Christiane Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle von Alberti bis Caravaggio*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 1999, 26, s. 99. Por. także: Oskar Bätschmann, *Albertis Narziß: Entdecker des Bildes* [w:] *Leone Battista Alberti*, Joachim Poeschke, Candida Syndikus (red.), Münster 2008, s. 39–52; Hans H. Aurenhammer, *Narziss als Erfinder der Malerei: Spiegelungen im*

zinterpretował historię Narcyza jako przejście od etapu cienia, związanego z rozpoznaniem tego, co zewnętrzne, do fazy lustra, gdy — zgodnie z kategoriami Jacques'a Lacana — dochodzi do rozpoznania własnego Ja.

Christiane Kruse proponuje natomiast spojrzeć na *dictum* Albertiego przez pryzmat *Metamorfoz* Owidiusza, ukończonych w 8 roku n.e., i sugeruje, że już w samym utworze literackim można odkryć taki trop — Narcyz doświadcza wszak nowej metamorfozy, która przemienia jego tragiczny los na dobre, gdyż ostatecznie przeżywa on estetycznie w dziele i w medium malarstwa[14]. Na pytanie, czy Narcyz będzie długo żył, Terezjasz odpowiedział, że tak, lecz pod warunkiem, że sam siebie nie będzie widział. Strumień, nad którym Narcyz się pochyla, by napić się w trakcie polowania, ma w sobie coś irrealnego, nieosiągalnego, jest nieporuszony i ciemny. To właśnie tam dopada go klątwa bogini zemsty Nemezis. Według Kruse opisana przez Owidiusza sceneria sprawia wrażenie zainscenizowanej. Ujrzenie własnego oblicza przez Narcyza nie odbywa się nagle, lecz stopniowo. Owidiusz opisuje go jako biednego głupca, który pożąda sam siebie, obnażając tym samym swoim autorskim metakomentarzem naturę lustra wody jako medium. Spojrzenie Narcyza nie jest więc tylko erotyczne, lecz także estetyczne. Owidiusz pisze, że Narcyz postrzega siebie niczym piękną statuę z marmuru. Podziwia piękne materiały i piękne formy, swoje policzki porównuje do kości słoniowej. Już samo dzieło Owidiusza ma zatem, jak podkreśla Kruse, implikacje estetyczne i teoretyczno-artystyczne. Już bowiem tam mit o Narcyzie jest eksplikacją granic iluzji, samotematyzującym się estetycznie i medialnie tekstem/dziełem.

Można więc powiedzieć, że Narcyz nie jest narcystyczny, tylko po prostu nie ma pojęcia o katoptryce i mediach obrazowych. Nie posiada świadomości medium i dlatego nie rozpoznaje własnego oblicza. Stąd nie kocha w obrazie siebie, lecz innego, którego widzi — jego dylemat jest ugruntowany w medium lustra[15]. Charakterystyka i inscenizacja źródła-lustra jako medium obrazowego w *Metamorfozach* należy więc do największych osiągnięć Owidiusza. Obraz pojawia się na płaszczyźnie i nie da się uchwycić. Jak podnosi Kruse, nie ma drugiego tak celnego opisania paradoksalności medium, bliskości i oddalenia obrazu, jego iluzyjności i nieosiągalności. Owidiusz ujmuje zatem percepcję jako łudzenie oka. Patrzący i oglądany są w tym medium jedną i tą samą osobą. Dopiero po pewnym czasie Narcyz to odkrywa, uświadamia sobie własną śmiertelność i zaczyna rozumieć naturę medium obrazowego. Przebywa więc trzy następujące fazy: postrzeganie odbicia jako rzeczywiście obecnego Innego, odkrycie iluzji i przebywanie w jej świecie, tematyzacja medium i zyskanie świadomości reguł nim rządzących. Atutem mitu o Narcyzie jest również fakt, że przedstawia on dwa możliwe momenty lustra: klarowne i zaburzone.

Także Filostrat w III wieku n.e. w jednej z ekfraz opisuje obraz przedstawiający Narcyza i podkreśla samotematyzowanie się medium, co antycypuje pogląd Albertiego. Utwór zaczyna się utożsamieniem powierzchni obrazu z powierzchnią wody. Tematyzacja medium warunkuje demontaż mimetycznej iluzji — postrzegamy wówczas tylko namalowany lub odbity obraz, a Narcyz uzmysławia sobie zarówno swój błąd, jak i potencjał malarstwa. Samorozpoznanie się Narcyza automatycznie pociąga więc za sobą rozpoznanie medium. Zdaniem Kruse jest wysoce prawdopodobne, że Alberti sam — po Owidiuszu i Filostracie — wskazał na aspekt tematyzacji medium[16]. Jako pierwszy od antyku skupił się

Werk Leone Battista Albertis [w:] *Orbis artium*, Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová, Lubomír Konečný (red.), Brno 2009, s. 17–31; Hubert Damisch, *The inventor of painting*, „The Oxford Art Journal" 2010, 33, s. 301–316.

13. Victor I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 30–39.

14. Christiane Kruse, op. cit., s. 100.

15. Ibidem, s. 101.

16. Ibidem, s. 103.

bowiem na tym aspekcie, wskutek czego określił Narcyza jako wynalazcę malarstwa i oddalił się w ten sposób od moralistycznych interpretacji mitu, dominujących w średniowieczu.

Gdy Alberti pisze o Narcyzie jako wynalazcy malarstwa, nie mówi *explicite* o lustrze jako ekwiwalencie namalowanego obrazu — określa malowanie alegorycznie, jako obejmowanie powierzchni czy płaszczyzny źródła. To odniesienie do płaszczyzny jest kluczowe w całym traktacie tego autora, ponieważ dzięki użyciu perspektywy ciała trójwymiarowe mogą być na nią projektowane. Wyraziście rysuje się tu silny związek koncepcji obrazu jako odbicia, obrazu jako lustra z konwencją perspektywiczną oraz z konstrukcją perspektywy centralnej[17]. Z kolei powierzchnia każdego źródła, którą Narcyz obejmuje, odpowiada płaskiemu przekrojowi przez piramidę widzenia i otwartemu oknu, a więc dwóm definicjom malarstwa, które Alberti podaje w swojej rozprawie. Źródło-lustro i otwarte okno stają się metaforami nośnika obrazu. I źródło-lustro, i okno nieprzypadkowo cechują się transparentnością, która umożliwia przeniesienie rzeczywistości w obraz — z tego powodu Alberti poleca używanie welum między okiem a przedmiotem. Narcyz — wynalazca malarstwa — metaforycznie obejmuje więc źródło jako nośnik obrazu czy obraz-źródło[18]. Autor pierwszego renesansowego traktatu o malarstwie sugeruje, że malarstwo konotuje trwanie, ponieważ dokonuje przemiany śmiertelnego ciała Narcyza w nieśmiertelne dzieło. Wskazanie Albertiego na Narcyza jako wynalazcę malarstwa można zatem czytać w następującym kontekście antropologicznym: człowiek wynalazł malarstwo jako sztuczne medium obrazowe, by kompensować w ten sposób swoją naturalną śmierć.

We współczesnej sztuce wideo(instalacji) nawiązującej do mitu Narcyza powierzchnia lustra jako metafora medium obrazowego nabiera szczególnego znaczenia. Wywołuje asocjacje z obrazem-źródłem, przypominając o samotematyzowaniu się medium oraz o implikacjach estetycznych i teoretyczno-artystycznych, sygnalizowanych już przez Owidiusza. Zjawisko metanarcyzmu, rysujące się na obecnej scenie artystycznej, czerpie nie tylko z tej tradycji, lecz również intertekstualnie gra z historią malarstwa. Medium jest pamięcią[19], która wchodzi w interakcję z pamięcią i wyobraźnią odbiorcy w trakcie transmedialnej percepcji. Sztuka wideo nie może więc zostać zawężająco zdefiniowana jako estetyka narcyzmu, ponieważ samo pojęcie „narcyzm" zdecydowanie wykracza poza sferę psychoanalizy, wpisując się od swego zarania w konteksty teoretyczno-artystyczne i otwierając metaperspektywę dyskusji o statusie obrazu.

Jedno ze współczesnych wcieleń Narcyza w swoim wideo *Narcissus* z 2002 roku zaprezentował australijski artysta James Cochran. Przez pięć minut i dwanaście sekund obserwujemy performance samego twórcy, który, uklęknąwszy na ruchliwym chodniku jakiejś metropolii, kontempluje swoje odbicie w kałuży wody. W przeciwieństwie do sytuacji Narcyza w obrazie Caravaggia, kadr został tak zbudowany, że odbiorca nie może dostrzec samego odbitego obrazu, koncentruje się zaś na skupieniu i nieruchomym ciele ulicznego Narcyza. Mężczyzna jest tak wpatrzony w odzwierciedlenie własnej postaci, że nie dostrzega licznych przechodniów, którzy go mijają. Czasem w wodzie możemy zauważyć niewyraźne i efemeryczne odbicia ich szybko przemieszczających się postaci. Przechodnie nie poświęcają wiele uwagi wpatrzonemu w wodę dziwakowi, zajęci własnymi sprawami.

17. Por. Claudia Blümle, *Die Blindheit des Narziss. Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida* [w:] *Narziss und Eros: Bild oder Text?*, von Eckart Goebel, Elisabeth Bronfen (red.), Göttingen 2009, s. 106–108.

18. Christiane Kruse, op. cit., s. 105.

19. Rosalind E. Krauss, *Perceptual Inventory*, Cambridge–London 2010, s. 19.

W wersji Cochrana Narcyz nie pojawia się więc w spokojnej scenerii lasu u źródła, lecz w samym sercu ulicznego pośpiechu. Jest wyspą spokoju w morzu ruchu, co tym intensywniej kieruje na niego uwagę odbiorcy wideo. Jego sytuacja dotyka problemu samotności w tłumie i zjawiska obojętności na drugiego człowieka: o ile w *Metamorfozach* to Narcyz był obojętny na miłość, którą obdarzyła go nimfa Echo, o tyle w wideo australijskiego artysty obojętni na jego wyobcowanie są przechodnie.

Pochylona i zastygła w jednej pozie sylwetka Cochrana-Narcyza tworzy wyizolowany mikroświat, funkcjonujący sam dla siebie. Trwa jednocześnie w czasie, jak i poza czasem, zawieszona pomiędzy współczesnością a sferą mitu. Obraz-odbicie, który powstaje w lustrze wody na trotuarze, musi być hipnotyzujący i uwodzicielski. Nie widzimy go, ale w naszej pamięci odżywa treść *Metamorfoz* i wizerunki Narcyza znane z historii sztuki. Medium jako pamięć transmedialnie gra z naszą pamięcią, stymulując pytania o status reprezentacji. W miejsce rzeczywistości wchodzi *simulacrum*, które może być bardziej przekonujące od tego, co realne.

Powstaje również pytanie, kto jest bardziej narcystyczny: sam artysta-Narcyz czy może zapatrzeni w siebie i zatopieni w sobie przechodnie, którzy obojętnie mijają zahipnotyzowaną postać? Moim zdaniem w swoim autoportrecie Cochran, odbijając się w kałuży wody, w swojej sylwetce — jak w lustrze — przewrotnie odbija kondycję współczesnego społeczeństwa, diagnozując jego narcyzm. Żyjemy w kulturze narcyzmu, zdaje się sugerować artysta, który w myśleniu tego rodzaju staje się bliski tezie Christophera Lascha, który skonstatował ten fakt już pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku[20]. Cochran-Narcyz jest znieruchomiały, podlega iluzji i zatapia się w osobliwej narkozie. Jak podkreśla Marshall McLuhan, imię Narcyz pochodzi od greckiego słowo *narcosis*, oznaczającego odrętwienie i zamknięcie się w samozwrotnej relacji z samym sobą:

> To przedłużenie siebie za pomocą lustra poraziło jego zdolność postrzegania do tego stopnia, że stał się serwomechanizmem swojego przedłużonego, czyli powtórzonego, wizerunku. [...] Przystosował się do przedłużenia siebie i stał się zamkniętym systemem. Puenta tego mitu sprowadza się do tego, że człowiek błyskawicznie poddaje się oczarowaniu wszystkimi przedłużeniami siebie w innej formie niż on sam[21].

Jak podkreśla Jean Baudrillard, *lustro nie posiada głębi, [...] jest jakby otchłanią powierzchni, która uwodzi i przyprawia o zawrót głowy tylko dlatego, że każdy gotów jest dać się pochłonąć*[22]. Chodzi więc także o uwodzenie i autouwodzenie, które z natury rzeczy jest narcystyczne.

W wideo Cochrana Narcyz pozostaje zatem w fazie iluzji, pozwalając się jej obezwładnić. Nie rozpoznaje medium, lecz tkwi bez ruchu oczarowany urodą oblicza w odbiciu. W tym wypadku nie wiadomo, czy bierze je za wizerunek innego, czy przedłużenie samego siebie. Jeśli wierzy, że widzi innego, metaforyzuje w ten sposób dzisiejsze zapatrzenie w różnego rodzaju idoli, jeśli zaś podziwia sam siebie, wówczas można jego postawę interpretować jako aluzję do narcyzmu naszej kultury i zachłystywania się pięknem własnego ciała. Monitor, na którym oglądamy wideo Cochrana, staje się zatem lustrem dla nas samych, a dzięki niemu uzmysławiamy sobie naszą kondycję. Kałuża z niewidocznym

20.
Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, New York 1978.

21.
Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 79.

22.
Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 68.

odbiciem wskazuje z kolei, że uwodzicielska moc iluzji nie tylko obecnie nie zniknęła, lecz być może nawet uległa spotęgowaniu.

> Narcyz pochylony nad źródłem zaspokaja pragnienie: jego obraz nie jest już „czyjś", to jego własna powierzchnia, która go wchłania, uwodzi, do której może się zbliżyć, ale nie może jej przekroczyć, gdyż żadnego poza już nie ma, tak jak nie ma dystansu odbicia między nim a jego obrazem. Zwierciadło wody nie jest powierzchnią odbijającą, lecz powierzchnią, która pochłania[23].

23. Ibidem.

Wideo Cochrana pokazuje lustro wody właśnie jako powierzchnię pochłaniającą, a nie odbijającą: artysta-Narcyz całkowicie się w niej zatraca. Paradoksalnie obraz, który jest dla nas niewidoczny, staje się ogniskiem uwagi i centrum sfilmowanej intrygi. Cyrkulacja spojrzeń ukazanych w wideo kieruje na niego nasze zainteresowanie, uzmysławiając nam — dzięki sytuacji Narcyza — że bardzo często ścigamy złudzenia i koncentrujemy się na zjawisku, które zostało nam wskazane dzięki temu, że zainteresował się nim ktoś inny. Niewidoczny, efemeryczny obraz, o którego wyglądzie możemy jedynie spekulować, może nas — współczesnych Narcyzów — totalnie pochłonąć.

Natomiast interaktywna instalacja wideo Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa z lat 1992–1993, zatytułowana *Liquid Views: The Virtual Mirror of Narcissus*, stawia odbiorcę w dwóch potencjalnych sytuacjach: dokładnie w pozycji Narcyza lub jako podglądacza jego intymnej relacji z własnym odzwierciedleniem. Nachylając się nad horyzontalnie zamontowanym monitorem, postrzegamy własne odbicie. Gdy z kolei dotykamy go, ostrość obrazu ulega zaburzeniu, a wizerunek zaciera się. Zjawisku temu towarzyszą dźwięki symulujące kontakt dłoni z wodą, czyli charakterystyczne pluskanie. Obraz-odbicie z monitora jest symultanicznie transmitowany również na ścianę, gdzie w znacznym powiększeniu prezentuje odbijającą się twarz danej osoby wchodzącej akurat w skórę Narcyza. Wektory napięć kierunkowych, generowane przez spojrzenia, powstają zatem pomiędzy odbiorcą, który/a w danej chwili gra rolę Narcyza, pochylając się nad monitorem-źródłem, a jego/jej odbiciem, a także pomiędzy wzrokiem każdego z Narcyzów a wzrokiem widzów, którzy spoglądają na projekcję na ścianie. Narcyz tkwi więc nie tylko w zamkniętym i samozwrotnym systemie spojrzeń, lecz jest obserwowany także z zewnątrz: widzimy bowiem jego/jej sylwetkę w momencie, gdy pochyla się nad źródłem, a także — dzięki przeskalowanej projekcji — mamy wzrokowy dostęp do tego, co kontempluje Narcyz w lustrze wody. Introwertyczne spojrzenia na samego/ą siebie zostaje przekierowane na innego. Jesteśmy więc również widziani, niejako przyłapani wzrokiem Narcyza na podglądaniu rytuału kontemplowania własnego odbicia. Wskutek zabiegów tego rodzaju intymność relacji Owidiuszowego protagonisty z samym sobą zostaje zakłócona obecnością obserwatorów zewnętrznych, którzy mogą „wślizgnąć się" pomiędzy odbijającego/ą się a odbijającą go/ją powierzchnię, a także obserwować jego wygięte w łuk ciało, schylone nad monitorem-lustrem. Ów wojeryzm nie odbywa się jednak w komfortowych warunkach: jesteśmy obserwowani, gdy obserwujemy, a więc nie dzierżymy władzy całkowitej. Możemy sami zostać Narcyzem, lecz możemy także patrzeć na paradę Narcyzów, którzy ulegają czarowi własnego odbicia. Działa mechanizm medialnego *mise en abîme*.

Praca Fleischmann i Straussa stawia nas więc w nietypowej sytuacji, dając nam wybór: stać się Narcyzem lub patrzeć na niego/nią z dystansu. Gdy pochylamy się nad monitorem, kontemplując własne odbicie, zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy widziani, co z kolei nie pozwala na totalne zachłyśnięcie się iluzją i zatopienie w sobie. Intymność relacji jest bowiem zaburzona i poddana inwigilacji, co można odczytywać jako metaforę współczesnych czasów, w których wciąż — niczym w wielkim panoptikonie — nieustannie jesteśmy śledzeni przez szklane oko kamer.

Czerpiąc z ustaleń ikonologii spojrzenia, można powiedzieć, że autorzy *Liquid Views: The Virtual Mirror of Narcissus* zastosowali takie strategie artystyczne, które czynią ze spojrzenia obiekt[24], stawiając je samo w sobie w centrum uwagi: *Okno i lustro są symbolicznymi miejscami, w których postrzegamy własne spojrzenie* [...][25]. Lustro odrzuca nasze spojrzenie z powrotem, odbijając je. Natomiast przez okno rzucamy nasze spojrzenie na świat. Malarstwo utwierdza spojrzenie przez okno, wideospojrzenie w lustro. Ikonologia spojrzenia podkreśla zatem korelację między wideo a lustrem, jednocześnie implikując aspekt metanarcystyczny.

Analizując dzieło Fleischmann i Straussa, nie mogę uchylić pytania o to, kim jest współczesny Narcyz, pochylający twarz nad monitorem-źródłem. W powyższym fragmencie mojego tekstu stosowałam końcówki męskie i żeńskie, zdając sobie sprawę z faktu, że do ekranu mogą podchodzić zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Narcyzem może być każdy. Artyści umożliwiają zatem pojawienie się rzeszy Narcyzów-kobiet, których obecność równouprawnia ich spojrzenia. Kobieta może obserwować nie tylko własne odzwierciedlenie, lecz również Narcyzów-mężczyzn, kontemplujących swoje oblicze na powierzchni ekranu-źródła, tym samym dekonstruując i naruszając fallokulocentryczny porządek.

Fleischmann i Strauss konfrontują nas — Narcyzów z wyboru — niezależnie od naszej płci z tą fazą mitu, w której postrzeganie własnego oblicza jako innego wywołuje haptyczną gorączkę i pragnienie nawiązania kontaktu z postacią na monitorze-źródle. W efekcie dotyku naruszamy ostrość wizerunku, czyli znajdujemy się w sytuacji, w której Narcyz uzmysłowił sobie obecność medium. Technika interaktywnego wideo daje nam możliwość przeżywania tego wydarzenia w realnym czasie: od odbicia do jego zmącenia dotykiem, od obrazu wyraźnego do niewyraźnego, od spokojnej powierzchni do falującej. Proces rozpoznania medium dzieje się z udziałem naszych narcystycznych ciał[26], które dzięki potencjałowi wideo wchodzą w sytuację przeżywaną przez Narcyza. Przed obrazem doznanie tego rodzaju byłoby niemożliwe. Wideoinstalacja Fleischmann i Straussa pozwala więc na uzmysłowienie odbiorcy takich aspektów mitu, które w malarstwie nie mogły zostać pokazane.

Zaburzenie ostrego odbicia wiąże się z jednej strony z utratą stabilnego, rozpoznawalnego obrazu, z drugiej zaś otwiera pole dla wyobraźni[27]. W Narcyzie budziło rozpacz, ponieważ uzmysłowiło mu, że nigdy nie obejmie obiektu swojej miłości. Owa niemożność została jednak skompensowana odkryciem potencjału iluzji i medium. Nieostre obrazy pokazują nam, jak teoria reprezentacji i teoria *mimesis* do nich nie przystają, przesuwając akcent na wyobraźnię widza[28]. Mit o Narcyzie i jego współczesna wersja czytelna w realizacji *Liquid Views: The Virtual Mirror of Narcissus* zawierają więc fundamentalną opowieść o dwóch rodzajach obrazu: ostrym i nieostrym, zgodnym z teorią *mimesis* oraz kalecząca

24.
Por. Hans Belting, *Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks* [w:] *Bild und Einbildungskraft*, von Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (red.), München 2006, s. 122.

25.
Ibidem, s. 123.

26.
Jak podkreśla N. Katherine Hayles, mimo że ciało pozostaje przed ekranem, nie jesteśmy pozbawieni ciała czy odcieleśnieni w trakcie aktu percepcji sztuki wideo. Zob. N. Katherine Hayles, *Embodied Virtuality: Or How to Put Bodies Back into the Picture* [w:] *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, Mary Ann Moser, Douglas MacLeod (red.), Massachusetts–London 1996, s. 1–28.

27.
Gottfried Boehm, *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes* [w:] *Bild und Einbildungskraft...*, s. 243–253.

28.
Bernd Hüppauf, *Zwischen Imitation und Simulation. Das unscharfe Bild* [w:] *Bild und Einbildungskraft...*, s. 256.

reguły imitacji, a przesuwającą akcent na wyobraźnię odbiorcy. Fleischmann i Strauss w swojej metanarcystycznej pracy konfrontują nas więc z dwoma rodzajami reprezentacji, kierując naszą uwagę na płynność obrazu oraz jego oscylowanie pomiędzy ostrością a nieostrością. O ile nasze oczy oczekują wyraźnego obrazu, o tyle wyobraźnia preferuje nieokreśloność jako aspekt zapraszający do interakcji. Wskutek użycia techniki wideo możliwe staje się zatem pokazanie procesualności obrazów i ich falowania w ramach konstelacji: obraz, ciało, medium, która pozostaje w ciągłym ruchu. Obraz nieostry, powstały w wyniku zaburzenia powierzchni, jest więc konieczny, by zrozumieć istotę obrazu ostrego: nie konotuje jedynie utraty, lecz również zysk. Stymuluje wyobraźnię i rani reprezentację, redefiniując koncepcję opartą na dokładnym odzwierciedleniu. Narcyz, a także my w jego roli, doświadczamy więc obu rodzajów obrazu.

Na granicy pomiędzy nimi sytuuje się dotyk. *Liquid Views: The Virtual Mirror of Narcissus*, wydobywając metaartystyczne wątki zarówno dzieła Owidiusza, jak i traktatu Albertiego, uzmysławia zaskakującą rolę dotyku w przechodzeniu od jednej fazy odzwierciedlenia do innej, od wyraźnej do niewyraźnej. Narcyz jako wynalazca malarstwa nieoczekiwanie kieruje więc naszą uwagę na potencjał tego deprecjonowanego zmysłu, stojącego w hierarchii od wieków o wiele niżej niż wzrok[29]. Sam w czasie swojej krótkiej egzystencji nie dotknął nikogo i nie został przez nikogo dotknięty. Zdaniem Hagiego Kenaana historia opowiedziana przez Owidiusza może być czytana jako bajka z morałem o unikaniu dotyku i konsekwencjach tego unikania[30]. W pierwszej części utworu Narcyz odmawia, wręcz broni się przed dotykiem innych, w drugiej zaś pragnie dotykać tego, którego widzi w odbiciu, ale jest to niemożliwe. Pozostaje głęboko ślepy na własną potrzebę bycia dotykanym, co w efekcie stanowi o jego osobistym dramacie.

Niemożność nawiązania dotykowego kontaktu z odbiciem i taktylne zaburzenie ostrości obrazu otwierają jednak drogę do dostrzeżenia potencjału medium. Natura interaktywnej realizacji Fleischmann i Straussa wyjątkowo intensywnie rozwija strategię eksponowania znaczenia dotyku w tym właśnie procesie: umożliwia nam bezpośrednie dotykanie odzwierciedlenia w ekranie-źródle i dzięki temu pozwala na transformowanie obrazu z jednej fazy w drugą. Powiedziałabym, że dotyk animuje płynność obrazów.

Subwersywne spełnienie marzeń Narcyza, czyli rozpoznanie w lustrze Innego, oferuje z kolei interaktywna instalacja wideo autorstwa Lynn Hershman-Leeson *Paranoid Mirror* z lat 1995–1996, prezentowana w Seattle Art Museum. Zwiedzający sale ekspozycyjne z daleka dostrzega na ścianie okrągłe lustro w złoconej, profilowanej ramie, a gdy zbliży się do niego — zamiast własnego oblicza — w odbijającej powierzchni widzi kogoś innego. Uruchomiwszy swoją obecnością sensor w podłodze, odbiorca inicjuje poruszenie wewnątrz lustra: obserwowana od tyłu głowa starszej pani uczesanej w kok zaczyna powoli odwracać się ku nam, by nagle rozmyć się i pozostawić nas z widokiem naszej twarzy; innym razem zjawia się młoda kobieta, która po francusku mówi o swoim pragnieniu zniknięcia, co w końcu realizuje. Wśród mieszkańców wnętrza lustra wyróżnia się także afroamerykański piosenkarz i mężczyzna w białym laboratoryjnym kitlu, który mówi z akcentem przypominającym Zygmunta Freuda[31]. Analogicznie działające lustro pojawia się w utworze literackim serbskiego pisarza Milorada Pavića:

29.
Por. Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, s. 73.

30.
Hagi Kenaan, *Touching Sculpture* [w:] *Sculpture and Touch*, Peter Dent (red.), Dorchester 2014, s. 47.

31.
Robin Updike, *Mirror, Mirror On The Wall. Exhibit's Reflections Are Thought-Provoking*, community. seattletimes.nwsource.com/archive/?date=19950817&slug=2136939 (dostęp: 23.03.2015). Zob. także: *Lynn Hershman: Paranoid Mirror*, Florian Rotzer, Lynn Hershman-Leeson (red.), tłum. D. Reneau, Seattle 1995.

> Rano chcesz się ogolić przed nowym lustrem. Namydliłeś twarz, przeciągnąłeś ostrzem po policzku, jak zwykle. Patrzysz, a w lustrze nikt się nie goli. Siedzi tam i czesze się jakaś ładna dziewczyna[32].

Jest to więc zwierciadło zamieszkałe, paranoidalne, w ramach którego zamiast własnych oczu napotykamy obecność i spojrzenia innych, którzy nawiązują z nami kontakt, po czym rozpływają się w powietrzu. Zanim nie oswoimy się z osobliwą sytuacją, w pierwszym momencie wpadamy w konfuzję i jesteśmy przerażeni tymi niestereotypowymi okolicznościami. Moim zdaniem lustro zostało więc przez Hershman przewrotnie użyte do zanegowania mimetyzmu, czego skutkiem stało się wskazanie potencjału medium jako pamięci. Mechanizm ten uruchamia się także na bazie transmedialności, ponieważ *Paranoid Mirror* zostało zainspirowane rolą i kształtem lustra w słynnym *Portrecie małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka, które poszerza przestrzeń wewnątrzobrazową o wizerunki postaci stojących naprzeciwko pary głównych bohaterów. Do dialogu przywołałabym jeszcze dzieło René Magritte'a *Reprodukcja zabroniona (Portret Edwarda Jamesa)* z 1937 roku, w którym zarówno przed zwierciadłem, jak i w samym zwierciadle widzimy tył sylwetki portretowanego mężczyzny. Gdy stajemy przed *Paranoid Mirror*, w pierwszej chwili widzimy tył głowy starszej pani, automatycznie konfrontując ów widok z pytaniem o nieobecność swojego odbicia. Hershman, pracując w sferze nowych mediów i tworząc instalację interaktywną, przechwytuje więc wybrany aspekt strategii belgijskiego surrealisty, by ją transmedialnie rozbudować o wątki związane z kondycją medium i Narcyzem jako wynalazcą malarstwa.

Marcel Paquet, interpretator twórczości Magritte'a, zauważa, że szczególnie ważny jest sam moment paniki, a nie jego wyjaśnienie[33]. W realizacji Hershman istotna staje się jednak również analiza owego momentu paniki, związanej z dysonansem poznawczym zachodzącym w percepcji. Jak sugerują Kathy Cleland[34] i Seppo Kuivakari[35], mamy do czynienia z niesamowitością, z Freudowskim *das Unheimliche*, ponieważ w ramach procesu postrzegania doznajemy uczucia niepokoju, wywołanego przez coś, co jednocześnie posiada cechy czegoś tajemniczego i obcego, jak i jawi się jako zjawisko dobrze znane.

Ów niepokój prowadzi z kolei ku pytaniom o status reprezentacji i podaje w wątpliwość *mimesis* jako fundament sztuki[36]. Lustro-źródło-medium, ku któremu podchodzi odbiorca-Narcyz, nie pozwala mu/jej wszak na zastygnięcie w kontemplowaniu własnego oblicza, lecz wystawia na spojrzenia innych i konfrontację z nimi. Być może Owidiuszowy Narcyz byłby zachwycony, że postrzega innego, bo wówczas jego miłość miałaby jakiekolwiek szanse realizacji, lecz w kontekście współczesnych czasów moment paniki, który wiąże się z notorycznym poczuciem bycia obserwowanym/ą, uzmysławia nam, że *Paranoid Mirror* stanowi także rodzaj kwintesencji obecnej sytuacji: permanentnego *surveillance*. Realizacja Hershman z daleka łudzi możliwością stworzenia narcystycznego układu zamkniętego z własnym odbiciem, by nieoczekiwanie uzmysłowić nam, że jesteśmy przedmiotem czyjegoś spojrzenia — i to w chwili, gdy liczymy na moment narcystycznej intymności. Artystka tematyzuje więc spojrzenie jako obiekt sam w sobie, a zarazem kwestionuje mimetyczny paradygmat lustra, (re)prezentując medium jako

32. Milorad Pavić, *Siedem grzechów głównych*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 2007, s. 121. Za zwrócenie uwagi na tę analogię dziękuję prof. dr. hab. Wojciechowi Bałusowi.

33. Marcel Paquet, *René Magritte 1898–1967: widzialna myśl*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2003, s. 5.

34. Kathy Cleland, *Image Avatars: Self-Other Encounters in a Mediated World*, Sydney 2008, s. 81.

35. Seppo Kuivakari, *Fertile Eye*, www.inter-disciplinary.net/ci/cyber%20hub/cybercultures/c3/Kuivakari%20paper.pdf (dostęp: 23.03.2015).

36. Seppo Kuivakari analizuje *Paranoid Mirror* Lynn Hershman-Leeson w kontekście dekonstruowania *mimesis* jako logiki bazującej na wizualnej reprodukcji. Ibidem.

pamięć i transmedialny splot konwencji. Narcyz napotyka Innego, by — jak u Owidiusza — wskazać implikacje estetyczne i teoretyczno-artystyczne, ale tym razem już te adekwatne do epoki postmedialnej, a nie w kontekście definiowania malarstwa.

Pośród prac wideo, w których dochodzi do refleksyjnych redakcji mitu Narcyza jako wynalazcy malarstwa, nowy problem stawia również czarno-biała realizacja *Waterpiece* Johna Sturgeona z 1974 roku (7:11 min)[37]. Amerykański artysta bada zarówno relacje między czasem realnym a czasem wideo, jak i potencjał monitora jako swego rodzaju lustra[38]. Najpierw w głębi kadru widzimy śnieżący ekran, po chwili zaś ukazuje się na nim osobliwy autoportret Sturgeona, który, zanurzywszy twarz pod wodą, wstrzymuje oddech, a widoczny w prawym dolnym rogu ujęcia elektroniczny zegar odlicza upływające sekundy. Artysta naprzemiennie zatrzymuje i włącza głośno pracującą kamerę, by w efekcie finalnym zmontować wideo w konwencji *mise en abîme* i manifestować strategię refilmowania. Gdy kadr pokazujący oblicze pod wodą zastyga po wciśnięciu pauzy, spoza niego pojawiają się dłonie z cyrklem, które mierzą rozpiętość bąbli powietrza. Absurdalny rytuał powtarza się wielokrotnie, tym dobitniej uzmysławiając nam, że mamy do czynienia z filmem w filmie. Cyrkiel obejmuje zatem jedynie obraz bąbla, a nie jego realny wolumen, co można postrzegać w kontekście egzaminowania iluzji. W kolejnych sekwencjach nie zawsze jesteśmy w stanie stwierdzić, czy Sturgeon-Narcyz znajduje się pod wodą, czy odbija się w jej lustrze. A może to kamera jest pod wodą i śledzi oblicze pochylone na jej powierzchnią? Sturgeon kreuje podwójny medialny dystans w relacji do widza, który Henri de Riedmatten w analizach dzieł Billa Violi określił jako *bimediality*[39]. Woda jako medium naturalne spotyka medium technologiczne: jedno lustro odbija drugie, a odbicie odbija odbicie. Artysta gra ze stopniem realności, jaki obraz może odsłaniać i ujawniać przed widzem, a „prawda" obrazu jest nam ujawniana jedynie przez zakłócone lustro wody[40].

Artysta, według swoich deklaracji, koncentrując się na śniącym i podświadomym Ja, mimochodem egzaminuje również obraz-źródło-medium jako nośnik iluzji: dotyka powierzchni wody dłonią (przy czym nie ma pewności, która ręka jest odbita, która realna, a która porusza się pod wodą), puszcza na nią plastikowe nietonące sześciany, zaburza jej spokój bąbelkami powietrza wypuszczanymi z ust, leje z góry strumień wody czy wreszcie podnosi się do pozycji siedzącej i gwałtownym ruchem górnej części ciała przerywa granicę między obydwiema sferami: nadwodną i podwodną. Można zadawać sobie pytanie, co jest powierzchnią wody, a co płaszczyzną monitora. Kolejny aspekt wnosi prezentacja obrazu odwróconego do góry nogami, w ramach którego twarz twórcy sytuuje się w pozycji podobnej do tej, w jakiej w obrazie Caravaggia Narcyz zjawia się w odbiciu. W *Waterpiece* widzimy jednak tylko samo odwrócone odbicie, a potencjalna postać, która mogłaby je wywoływać, pozostaje poza kadrem. Znowu nie ma pewności, czy obserwujemy postać pod wodą, czy jej odbity wizerunek.

Sturgeon jest zatem Narcyzem niezwykle aktywnym — powiedziałabym, że takim, który ma już za sobą wszystkie trzy fazy opisane przez Owidiusza, a nie umarłszy z bólu, próbuje teraz poddać metateoretycznemu badaniu samo medium jako nośnik iluzji i obrazu. Wyzyskując możliwości filmu, w pewnym sensie ożywia odbicie Narcyza, każąc

37.
Wideo znajduje się pod linkiem: www.johnsturgeon.net/archivedproject/waterpiece/ (dostęp: 23.03.2015).

38.
Irene Schubiger, op. cit., s. 85.

39.
Henri de Riedmatten, *Narcissus in Troubled Waters*, tłum. A. Anderson, Roma 2014, s. 182.

40.
Ibidem, s. 167, 168.

mu oddychać pod wodą i nagle się podnieść, by przekroczyć granicę między światami. Gdy odbiorca patrzy na jego wizerunek, sam/a na chwilę zostaje postawiony/a w sytuacji Narcyza. Spojrzenia jego/jej i artysty napotykają się wzajemnie, czyniąc w danym momencie z każdego z nich *alter ego* twórcy. Wynurzenie Sturgeona spod wody i zdekonstruowanie potencjału powierzchni wody jako lustra-medium dobitnie i definitywnie rozbija iluzję. Nagie i mokre ciało twórcy pojawia się przed nami niczym Lacanowskie Realne: szokuje niemożnością usytuowania go w symbolicznym porządku mitu o Narcyzie. Sytuację tę określiłabym zatem jako subwersywną wobec zabiegu „przełamywania bariery lica" obrazu, który od 1639 roku efektownie stosował Rembrandt w celu spotęgowania iluzji i zintensyfikowania gry z widzem[41]. Sturgeon intensyfikuje grę z odbiorcą, lecz programowo demontuje iluzję, która była tak istotna dla holenderskiego mistrza.

41.
Por. Antoni Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 176.

Ponadto w *Waterpiece* artysta gra także z nami jako Narcyzami w taki sposób, że raz utożsamia powierzchnię wody z monitorem, by za moment pokazać, że jest ona obserwowana z dystansu, a w kadr wchodzą jeszcze dodatkowe elementy (np. zegar, dłonie). Obraz-źródło nie zawsze pozwala się więc objąć, nieustannie uchylając się możliwości ustanowienia stabilnego widoku. Jest płynny, zakłócony, procesualny i nieustannie zmienny. Wciąż na nowo poddaje się samokrytycznej analizie, inicjując pracę medium i natychmiast podając w wątpliwość ideę *mimesis* jako wizualnej repetycji rzeczywistości. Tworzy iluzje, lecz dalekie od tej związanej z perspektywą i mimetyczną konwencją malarstwa. Na koniec Sturgeon wynurza się spod wody i głęboko oddycha, co interpretowałabym jako manifestowanie odczucia ulgi, że medium za każdym razem można wynajdywać na nowo.

42.
Irene Schubiger, op. cit., s. 183.

Aspekt czasowych i przestrzennych uwarunkowań odbicia bada także w metanarcystycznym wideo *Migration (For Jack Nelson)* z 1976 roku (7:00 min) Bill Viola[42]. W początkowych sekundach artysta pokazuje nam widok wnętrza przez żaluzję. Stopniowo staje się on coraz bardziej wyraźny, aż w końcu jakaś osoba znajdująca się w środku podnosi zasłonę i umożliwia nam pełen wgląd do pomieszczenia. Kolejne kadry koncentrują naszą uwagę na martwej naturze ulokowanej na blacie stołu oraz na odwróconym odbiciu twarzy widocznym w lustrze wody wypełniającej miskę. Z czasem odbicie tej samej twarzy — także odwrócone, lecz silniej zniekształcone — pojawia się w kroplach kapiących rytmicznie z kranu. W żadnym z ujęć nie dostrzegamy fizjonomii mężczyzny, która jest źródłem odbitych obrazów: sposób kadrowania konsekwentnie wycina ją z pola widzenia. Podobnie jak w obrazie Jana van Eycka (*Portret małżonków Arnolfinich*) odbicie służy poszerzeniu przestrzeni wewnątrzobrazowej i umożliwia postrzeganie tego, co znalazło się poza ramą.

Narcyz-Viola, ponieważ jak i w pracy Sturgeona znowu mamy do czynienia z autoportretem, inicjuje więc powstawanie obrazów i odbić o bardzo efemerycznym statusie oraz na różnych nośnikach. Wizerunek w kroplach jest silnie zdeformowany, anamorficzny[43], ruchliwy i nieustannie zmienny. Jego płynność koreluje z płynnością kapiącej wody. Odbicie w misce jest dużo bardziej stabilne, ale również niestałe i zależne od pozycji Narcyza. Okrągłe naczynie tworzy rodzaj ramy, co z jednej strony czytałabym jako nawiązanie do kształtu luster konweksyjnych i (auto)portretów w formatach tonda takich jak na przykład słynny młodzieńczy *Autoportret w wypukłym zwierciadle* Parmigianina namalowany w 1524 roku;

43.
Zob. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.

z drugiej zaś jako wizualne echo szklanych kul i czasz szklanych kielichów, w których malarze niderlandzcy i holenderscy ukazywali odbite wnętrza z postaciami (zjawisko to jest szczególnie charakterystyczne dla twórczości Simona Luttichuysa). Jak celnie zauważa Irene Schubiger, Viola odnosi się w tym wideo do tradycji miniaturowego autoportretu w niderlandzkich martwych naturach[44], wchodząc w dialogi z tradycją malarstwa.

Tytułowa migracja może być więc odczytywana w kilku kontekstach: jako aluzja do transmedialnej migracji obrazów, które w nowych mediach pamiętają i uruchamiają strategie znane z mediów tradycyjnych, jako pokreślenie transformacji odbić obserwowanych w różnych skalach czy wreszcie jako eksponowanie migracji obrazów pomiędzy różnymi ich nośnikami. Migracje tego rodzaju wymagają od odbiorcy dużego skupienia, by nie przeoczyć detali i dostrzec jak najwięcej niuansów (nie)uchwytnych obrazów. Narcyz-Viola egzaminuje więc status reprezentacji i — grając z anamorfozą — unaocznia, że odbicie nie zawsze wiernie oddaje wizerunek tego, co je generuje. *Mimesis* nie jest zatem oczywistością, a co więcej, odbicie może obraz odwracać i wprawiać w ruch. Krople kapiące z kranu kojarzą mi się również ze łzami Narcyza, które spadając na powierzchnię wody, musiały nie tylko zaburzać wizerunek pięknego młodzieńca, lecz również na mgnienie oka chwytać obraz jego pochylonej postaci, odwracać go i deformować zgodnie z zakrzywieniami poszczególnych kropel. *Migration* jest więc moim zdaniem wideotraktatem o kondycji obrazu w czasach postmedialnych, w którym (nie)oczywiste nawiązania do mitu o Narcyzie (wynalazcy malarstwa) pozwalają w szczególnie wieloaspektowy sposób na rozwijanie samokrytycznej i samoróżnicującej się metarefleksji.

Kwestię zaniku obrazu-odbicia analizują natomiast Oscar Muñoz oraz Sophia Pompéry. O ile jednak w wypadku wideo Kolumbijczyka obraz znika, ponieważ wycieka woda, która jest jego nośnikiem, o tyle w wideo niemieckiej artystki to ona sama wypija tę wodę i tym samym pozbawia obraz medium, jakie go gości[45] i czyni widzialnym.

Czarno-biała i pozbawiona dźwięku realizacja Muñoza nosi tytuł *Linea del destino* i została nakręcona w 2006 roku (1:54 min). W ciasnym kadrze mieści się wnętrze dłoni z lustrem wody, w którym odbija się męska twarz — prawdopodobnie mamy do czynienia z autoportretem. Wizerunek drga, rozpływa się, faluje, podlega ustawicznym odkształceniom i zakłóceniom. Jest tak ciekły i płynny jak jego nośnik; natura nośnika udziela się obrazowi. Stopniowo woda wysącza się z zagłębienia i obraz staje się coraz mniejszy. W końcu — wraz z wypłynięciem ostatnich kropel — znika całkowicie, konfrontując nas z widokiem linii papilarnych, z tytułową linią przeznaczenia.

Muñoz gra z nietrwałością obrazu-odbicia, wystawiając na próbę percepcję odbiorcy-Narcyza, który/a mentalnie usiłuje zatrzymać proces wyciekania wody jako nośnika-medium i zachować w pamięci zacierające się rysy twarzy. Owidiuszowego Narcyza zgubiło długotrwałe zapatrzenie we własne odbicie, w wersji kolumbijskiego twórcy zaś do rozpaczy może doprowadzać nas finalny brak obrazu i niemożność zatrzymania procesu jego zanikania. Odbicie procesualnie uchyla się widzialności, manifestując tym samym, jak istotny jest związek obrazu i nośnika, który obraz do owej widzialności przywodzi. Obraz musi się zatem przenieść w mentalną sferę pamięci, gdzie z czasem ulegnie zniekształceniom i przeobrażeniom, aż do zatarcia się związanego z zapominaniem.

44.
Irene Schubiger, op. cit., s. 158.

45.
Uwaga o goszczeniu obrazu przez nośnik jest parafrazą rozważań Hansa Beltinga o medium i mediach: *W historii sztuki media ujmuje się jako gatunki i materiały, w których wyrażają się artyści, zatem jako media sztuki. Ja rozumiem media jeszcze inaczej: jako media-nośniki lub media-gospodarze, których obrazy potrzebują, aby stać się widzialnymi, zatem jako media obrazów.* Zob. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 35.

Paradoksalnie w wersji Muñoza Narcyz nie tęskni więc za sobą samym, lecz za stałością obrazu. W *Linea del destino* jego płynność jest wszak doprowadzona do skrajności: rozpłynięcia się i wycieczenia. Kluczową rolę gra czas, który nieubłaganie sekunduje zanikaniu odbicia. Może aspekt ten można interpretować także jako sugestię, że zjawisko szybkiego przepływu obrazów w dzisiejszym świecie jest nie-do-zatrzymania i nie-do-zapamiętania?

Gdy zajmujemy miejsce artysty i stajemy się jego *alter ego* — jak to się dzieje wobec każdego autoportretu kreowanego przy użyciu lustra — intensywnie udzielają się nam emocje twórcy, który usilnie wpatruje się w nas i obarcza nas swoim spojrzeniem. Jak(o) Narcyz zaczynamy tworzyć zamknięty i samozwrotny system, w ramach którego uzmysławiamy sobie sytuacyjną, procesualną, zmienną i płynną kondycję obrazu transmedialnego. Mimetyzm i repetycja rzeczywistości są nietrwałe i *de facto* nieuchwytne, a odbiorca nie może pozostać jedynie przy biernej kontemplacji: musi współkreować obraz i uruchamiać mechanizmy pamięci. W tle pracuje również rekursywne medium jako pamięć i splot konwencji, co powoduje, że odbicie w mentalnym lustrze ma naturę hybrydalną i samoróżnicującą się. Myślę zatem, że Muñoz pokazuje przeznaczenie raczej nie Narcyza, którego mapę dłoni niczym chiromanci studiujemy w ostatnim ujęciu, lecz obrazów samych.

Z kolei wideoinstalacja *Miralamentira* z 2009 roku (4:33min) autorstwa Sophii Pompéry zaczyna się od prezentacji owalnego talerza wypełnionego wodą. W pewnym momencie w kadrze, spoza jego dolnej krawędzi, wsuwa się głowa artystki, która pochyla się nad lustrem wody i odbija się w niej. Widzimy zarówno głowę, jak i odzwierciedlone oblicze, a więc stoimy za plecami Narcyza i obserwujemy go/ją z góry. Kobiecy Narcyz-Pompéry przez chwilę kontempluje swoją twarz. Po chwili zaczyna jednak wypijać wodę, a wraz z nią pochłaniać własny wizerunek. Dokonuje więc osobliwego aktu kanibalistycznego i ikonoklastycznego, w wyniku którego konstelacja obraz–ciało–medium kumuluje się w ciele. To ono staje się medium i nośnikiem obrazu, a Narcyz w ten przewrotny sposób ratuje siebie przed wiecznym zapatrzeniem we własne odbicie. Lustro nie staje się śmiertelną i fascynującą pułapką, jak ujałby to Jacques Derrida[46]. Ikonoklazm jest więc w tym wypadku, moim zdaniem, swego rodzaju uwewnętrznieniem obrazu, związanym z dokonanym — w sensie dosłownym i w przenośni — skonsumowaniem relacji między Narcyzem a jego odbiciem. Obraz zostaje zinterioryzowany, inkorporowany i pochłonięty, pulsując w osobistym muzeum wyobraźni. Parafrazując Hansa Beltinga, podkreśliłabym, że okupuje ciało i nie krąży bezcieleśnie[47].

Ponadto *Miralamentira*, analogicznie jak *Linea del destino* Muñozy, dobitnie pokazuje, że medium czyni obraz widzialnym i przywodzi go do widzialności. Obraz jest efemerycznym gościem, który czasowo zagnieżdża się na jakimś nośniku, by móc się wydobyć z ciała i potem do niego powrócić. Pompéry tematyzuje czasowość i niestałość obrazów, a także ich cyrkulację, uzależnienie od medium oraz związki z ciałem jako mieszkaniem dla ich mentalnych wersji. W końcowych ujęciach widzimy lustro ślepe, pokazujące puste miejsce po obrazie rozumianym jako odzwierciedlenie rzeczywistości, i samode(kon)struujące siebie jako ikonę *mimesis*.

W nurt metanarcyzmu wpisują się również interaktywne wideoinstalacje Nicolasa Baginsky'ego, który w latach 1993–2004 rozwijał projekty zatytułowane *Narcissism*

46. Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, s. 28.

47. Hans Belting, *Antropologia obrazu*..., s. 11.

Enterprise oraz *Public Narcissism*. W obu wypadkach odbiorcy wchodzili do zaciemnionych pomieszczeń, dostępnych naraz jedynie niewielkiej liczbie ludzi, po czym byli obserwowani przez dwie kamery: jedną nieruchomą i drugą umieszczoną na mobilnym wysięgniku śledzącą ruchy danej osoby. Każdy był wielokrotnie fotografowany, a materiał zdjęciowy gromadził się w bazie danych, by później na monitorach wygenerować twarze, które dynamicznie powstały jako kolaże czy hybrydy, złożone z fragmentów fizjonomii wielu osób. Narcyz nie odbijał się więc w lustrze, lecz jego oblicze było filmowane i fotografowane: przeglądał się w lustrach kamer i był poddawany wszechobecnej *surveillance*, by w końcu nie rozpoznać siebie w wygenerowanych komputerowo wizerunkach.

Zarówno więc *Narcissism Enterprise*, jak i *Public Narcissism* postrzegam jako przewrotną grę z Lacanowską fazą lustra, która pozwala nam ustanowić własną tożsamość i w wyniku autoidentyfikacji widzieć siebie jako odrębną istotę[48]. Baginsky odbija nasze oblicza, ale w metaforycznym krzywym zwierciadle, grając fragmentami naszych twarzy, składa z nich nowe całości. O ile u Jacques'a Lacana faza lustra jest samorozpoznaniem i scaleniem części ciała postrzeganych wcześniej jako rozproszone i przynależące do organizmu matki, o tyle w wideoinstalacjach Baginsky'ego odbicie prowadzi do ponownej fragmentaryzacji i powstawania nowych całości, w których nie możemy siebie rozpoznać. Elementy arbitralnie wybrane z naszych twarzy wtapiają się bowiem w kreowane wirtualnie fizjonomie i umykają naszej percepcji. Stajemy się drobną częścią sztucznie wygenerowanych postaci, których tożsamość współtworzymy niczym trybik w machinie, jakby ukarani za narcystyczne pragnienie zobaczenia tylko siebie. Nieoczekiwanie okazuje się, że Ja to ktoś Inny.

Narcissism Enterprise i *Public Narcissism*, jak większość metanarcystycznych wideoinstalacji, demontuje *mimesis*. Mimo że konkretna twarz odbija się w lustrze kamery, w finalnym obrazie próżno jej szukać. Proces generowania obrazu jest zatem pokazany jako różnicowanie, a nie odzwierciedlanie czy repetycja widzialności.

Realizacje Baginsky'ego — w kontekście uruchamiania tradycyjnych strategii artystycznych w nowych mediach — kojarzą mi się również z opowiedzianą przez Cycerona w *De inventione* i Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej* anegdotą o Zeuksisie i dziewicach z Krotonu[49]. Artysta dla ozdoby świątyni Junony miał namalować kobiece piękno ucieleśnione w Helenie, ażeby jednak tego dokonać, potrzebował wielu modelek. Naśladował bowiem doskonałość najbardziej udanych detali ciał każdej z dziewic, z których budował całościowy ideał. Anegdota ta dotyczy więc kwestii idealizacji i naśladownictwa, a także — używając współczesnej terminologii — kreowania obrazu-hybrydy czy obrazu-montażu. Za pomocą wirtualnych narzędzi i nowoczesnych technologii zasada ta pod wieloma względami realizuje się w *Narcissism Enterprise* i *Public Narcissism*: powstają fizjonomie idealne, nieegzystujące w rzeczywistości, których spojrzenia krzyżują się z naszymi, uzmysławiając nam nadejście ery posthumanizmu. Tym razem Narcyz, schwytany w pułapkę publicznego zachwycania się samym sobą w epoce narcyzmu, przegląda się w zwierciadle, które dynamicznie transformuje obrazy niezależnie od ich pierwotnego wyglądu w rzeczywistości. Paradoksalnie relacje z owymi obrazami przetworzonymi mogą być tak samo niepokojące jak zapatrzenie Narcyza we własne odbicie, ponieważ w jednym i w drugim wypadku w centrum uwagi stoją kwestie tożsamości i samookreślenia.

48.
Porównaj z uwagami Victora I. Stoichity zamieszczonymi we wstępie do następującej książki: Henri de Riedmatten, op. cit., s. 11, 12. Stoichita, a także Riedmatten, piszą o dekonstruowaniu Lacanowskiej fazy lustra w rozmaitych redakcjach mitu o Narcyzie. Według Stoichity konkluzje autora książki podnoszą fakt, że Freudowski narcyzm w połączeniu z Lacanowską fazą lustra pozostają zdystansowane od samego mitu. Narcyz w ujęciu Riedmattena nigdy całkowicie nie wpisywał się bowiem w doświadczenie narcyzmu.

49.
Hermann Ulrich Asemissen, Günter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, s. 14–19.

Wideoinstalacja *Wieża Narcyzów*[50] z 2014 roku autorstwa Andrzeja Bednarczyka unaocznia nam natomiast potencjał mitu opisanego przez Owidiusza z jeszcze nieco odmiennej perspektywy. Osiem pełnoplastycznych postaci Narcyza pochyla się nad monitorami w pozach identycznych jak ta z obrazu Caravaggia. Na horyzontalnie rozmieszczonych ekranach, które zastąpiły leśne źródło, prezentowane są rozmaite projekcje. Narcyzowie tworzą krąg, zwróceni do siebie wzajemnie plecami i niedostrzegający obecności innych. Mamy przed oczami tajemniczy rytuał, w ramach którego każdy z uczestników pozostaje uderzająco samotny. Powyżej cytowana już teza Jeana Baudrillarda, że lustro nie posiada głębi i jawi się jako otchłań powierzchni, która uwodzi i przyprawia o zawrót głowy tylko dlatego, że każdy gotów jest dać się pochłonąć, moim zdaniem znajduje swoje potwierdzenie również w *Wieży Narcyzów*. Co kluczowe, owo lustro-źródło przeistoczyło się w monitor i kontynuuje jego funkcję w sposób technicznie wzmocniony. Współczesnym lustrem, które uwodzi Narcyza, jest bowiem ekran i jego hipnotyzująca siła. Żyjąc w kulturze narcyzmu, to w mediach mamy nadzieję dostrzec nasz wyidealizowany obraz i przejrzeć się w nim, w wyniku czego pozwalamy nieustannie sączącemu się strumieniowi obrazów zawładnąć naszą wyobraźnią.

Każda z figur jest nieco inna, lecz, uogólniając, powiedziałabym, że łączy je aspekt zmedializowania ich ciał. Stają się one nośnikami rozmaitych obrazów: kolaży zbudowanych z fotosów wyciętych z oryginalnych magazynów filmowych z lat sześćdziesiątych czy fragmentów współczesnych folderów reklamowych dystrybuowanych przez supermarkety, powiększonych napisów o charakterze gazetowej czcionki, map Ziemi i Kosmosu. W wielu miejscach na ciałach wyróżniają się oczy, które intensywnie oddają nasze spojrzenia i nie pozwalają nam komfortowo przyglądać się Narcyzom zamkniętym w samozwrotnych układach. Jesteśmy przyłapywani na wojeryzmie, co szczególnie mocno zarysowuje się wobec postaci, na której plecach w wyniku obdarcia białej powłoki ukazują się liczne, wręcz optycznie rojące się czarno-białe przedstawienia wyrazistych oczu, wycięte z jakiejś prasy. Skóra innego z Narcyzów jest w całości pokryta tym motywem, co powoduje, że postać ta stanowi ucieleśnienie patrzenia we wszystkich kierunkach jednocześnie. Paradoksalnie jednak owo rozbieganie spojrzeń na wszystkie strony odbywa się jedynie na powierzchni ciała i kieruje się na zewnątrz, nie będąc w stanie zakłócić wewnętrznego pochłonięcia i skupienia, z jakim ów Narcyz kontempluje projekcję wyświetlaną na monitorze przed nim. Ponadto z jego ciała, niczym u jeżozwierza, w regularnych odstępach wyrastają czerwone ostre kolce, które zdają się zarazem go ranić, jak i chronić przed światem zewnętrznym i spojrzeniami odbiorców, potęgując efekt jego wyizolowania.

Zastygnięcie i zahipnotyzowanie Narcyzów dodatkowo potęgują projekcje na poszczególnych monitorach. Jedna z nich ukazuje czarno-białą spiralę, której centrum podkreśla zwieszone z góry wahadło-pion. Obraz, nieustannie wirując, wciąga i obezwładnia, przykuwając postać do siebie niczym otchłań (powierzchni). Na dwóch innych ekranach rozpoznajemy brak sygnału: jeden z nich śnieży i szumi niczym dawny odbiornik telewizyjny, drugi zaś bez przerwy emituje niebieski kolor, co jest znamienne dla projekcji z rzutników multimedialnych, do których nie podłączono źródła obrazu. Brak obrazu zawsze jednak paradoksalnie staje się obrazem[51], gdy głębia błękitu zaczyna

50.
Informacje o projekcje zatytułowanym „Pole Narcyzów", którego odsłonę stanowiła *Wieża Narcyzów*, pod adresem: www.fieldofnarcissi.com (dostęp: 25.03.2015). W niniejszym tekście interpretuję premierową odsłonę projektu w Galerii Sztuki Wieża Ciśnień w Koninie.

51.
Zob. Marta Smolińska, *Brak obrazu jako obraz: pamięć medium i gry z toposem pustego płótna w wideomalarstwie* [w:] *Wideo w sztukach wizualnych*, Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Załuski (red.), Łódź–Lublin 2015, w druku.

się nam kojarzyć z monochromami Yves'a Kleina. Ponadto niebieski jako barwa chłodna generuje wrażenie optycznej głębi, jakby wodnej toni lub nieba, wywołując konotacje związane z transcendencją. Obrazy powstające na bazie braku obrazu, analogicznie jak spirala, mają zatem potencjał hipnotyzowania i przykuwania spojrzenia. Podobnie działa widok Ziemi, ujętej z góry i przypominającej zielony dywan. Narcyz może mieć upajające wrażenie, że szybuje nad koronami drzew, ulicami, jeziorami czy miastami. Jego ciało pokrywa mapa, a pióra wbite w ramiona sygnalizują uskrzydlenie. Podróż odbywa się jednak tylko wirtualnie, jest symulacją niezwiązaną z rzeczywistą zmianą miejsca – rozgrywa się jedynie przed ekranem z włączoną aplikacją Google Maps. Narcyz nie doświadcza realności, lecz jej symulakrów.

Na drugim biegunie sytuują się zaś projekcje, które operują dynamicznym montażem i atakują strumieniem nieustannie zmiennych danych. W jednej z nich widzimy fragmenty czarno-białych filmów z lat sześćdziesiątych, w innej wycinki teledysków, newsy z wiadomości, wstawki z programów kulinarnych, talk-show, filmów przyrodniczych... Każdej sekwencji towarzyszy inny język, co tym bardziej podkreśla poszatkowanie tego wideo i niemożność złożenia go w całość. Powstaje efekt szalonego skakania po kanałach telewizyjnych, gdy żaden z programów nie jest w stanie na dłużej przykuć naszej uwagi. Nie dość, że film jest znacznie bogatszy w informacje niż obraz nieruchomy, ponieważ zachodzą w nim ciągłe transformacje struktury optycznej[52], to dodatkowo Narcyz jest epatowany tempem pojawiania się kolejnych sekwencji. Gottfried Wilhelm Leibniz opisał nieostrość audytywną w czasie słuchania szumu morza, gdy nie można odróżnić dźwięków poszczególnych fal, a mimo to szum ten zyskuje niezwykłą siłę[53]. Parafrazując Leibniza, w wypadku *Pola Narcyzów* można z kolei mówić o nieostrości wizualnej, która — mimo niemożności odróżnienia poszczególnych obrazów — także działa z wyjątkową intensywnością. W kolejnej projekcji obrazy pojawiają się bowiem tak szybko, wypierając te poprzednie, że nasza percepcja totalnie za ich zmiennością nie nadąża. Nie da się ich zapamiętać, wyizolować, zatrzymać — można jedynie kąpać się w ich wodospadzie i dawać się uwieść energicznemu pulsowaniu. Paradoksalnie mogą one hipnotyzować i obezwładniać tak samo jak spirala, widok Ziemi z góry czy obrazy wynikające z braku sygnału. Wszystkie mają wszak potencjał wprowadzania w trans i stan bliski narkozie, co z kolei przypomina o greckiej etymologii imienia Narcyz.

Wieża Narcyzów uwypukla więc zaskakujące zjawisko, polegające na tym, że obrazy prawie nieruchomy i szaleńczo dynamiczny mniej różnią się od siebie, niż mogłoby się pierwotnie wydawać. Zarówno wobec jednych, jak i drugich ukąszeni przez *narcosis* Narcyzowie zatracają siebie, popadając w izolację od otoczenia i wtapiając się w wirtualny świat. Wideoprojekcja jako stechnicyzowany następca lustra kreuje Narcyza epoki mass mediów, w której transmisja obrazów nigdy nie ustaje i ustawicznie poraża percepcję. Według Henri de Riedmattena Narcyz w wielu współczesnych redakcjach mitu tkwi dokładnie w tym samym stadium iluzji, które jest porównywalne z tym, w jakim znajduje się dzisiejszy widz telewizji, próbujący przeniknąć ekran telewizyjny i przekroczyć go, by wziąć udział w tym, co dzieje się na ekranie[54]. Nie jest wszak w stanie postrzegać cezury między światem realnym a wirtualnym, którą ustanawia medium.

52.
James J. Gibson, *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*, tłum. E. Kohler, M. Groner, Bern 1973, s. 290.

53.
Gottfried Boehm, op. cit., s. 250.

54.
Henri de Riedmatten, *Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Photographen Jeff Wall* [w:] *Automedialität, Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, von Jörg Dünne, Christian Moser (red.), München 2008, s. 196, 197.

Zestaw opisanych powyżej projekcji uzupełnia wideoautoportret Andrzej Bednarczyka, w który wpatruje się Narcyz o ciele definiowanym przez czarne napisy na białym tle. Można na nim odczytać jedynie pojedyncze wyrazy, które nie generują sensu; są jak futurystyczne słowa na wolności — pozbawione logiki i wyrwane z kontekstu spójnych zdań. Z efektem tym koreluje osobliwa artykulacja niezrozumiałych sylab, której głośno dokonuje Narcyz-Bednarczyk. Artysta sprawia wrażenie, jakby chciał coś istotnego oznajmić, lecz mimo wysiłków, układania ust, nadymania policzków czy wysuwania języka nie potrafi powiedzieć niczego zrozumiałego. Nawiązuje kontakt wzrokowy z pochyloną postacią Narcyza oraz z nami, zaglądającymi zza pleców pochylonej nad monitorem postaci, ale komunikacja nie następuje. Słowa, podobnie jak obrazy, nie tworzą spójnego przekazu, są sfragmentaryzowane, jawią się jako puste dźwięki, za którymi nie stoi konkretna informacja.

Wieża Narcyzów wprowadza nas zatem w problematykę relacji współczesnego człowieka z wszechobecnymi obrazami i słowami. Narcyzowie Bednarczyka, niczym papierki lakmusowe, diagnozują kondycję konsumentów medialnej i internetowej pulpy, uzmysławiając nam, że mimo niezmienności budowy oka sama percepcja jest historyczna. Kiedyś staliśmy przed obrazem, obecnie jesteśmy wewnątrz tego, co nazywamy wizualnym[55]. Zmieni(ł)a się ona wraz z pojawieniem się filmu, telewizji, Internetu, montażu..., które — pochłaniane bez umiaru — czynią z odbiorcy wyizolowany z realności samozwrotny układ zamknięty, doznający świata jedynie w sposób zapośredniczony. Z punktu widzenia fizjologii człowiek korzystający z techniki jest przez nią nieustannie modyfikowany[56]. Narcyz jako miłośnik gadżetów[57] szuka siebie w strumieniu obrazów: w filmowych bohaterach, doskonałych ciałach modelek, aktorów i aktorek, w ramach serwowanych przez telewizje seriali, na szlakach wirtualnych podróży. Wyrzeka się rzeczywistości właśnie poprzez nadmiar pozorów rzeczywistości[58], które oferują hipnotyzujące i uwodzicielskie obrazy. Jego zmysły są na totalnym rauszu[59]. Tkwi w fazie iluzji, lecz jest to iluzja kompletnie odmienna od tej znanej z malarstwa bazującego na *mimesis* i definiującej lustro jako zwierciadło natury. Ekran, kontynuujący funkcję lustra w sposób technicznie wzmocniony, pozwolił na zaistnienie obrazów ruchomych i płynnych, które Owidiuszowy Narcyz powoływał do życia na powierzchni obrazu-źródła powodowany haptyczną gorączką i pragnieniem dotknięcia postaci widzianej w odbiciu. Obecnie, jak pokazuje wideoinstalacja *Wieża Narcyzów*, medium stało się infrastrukturą mobilności (*infrastructure of mobility*)[60], co — moim zdaniem — anachronicznie można odczytać już w pierwotnej wersji mitu o Narcyzie.

Podsumowując, jako wspólną ramę, łączącą wideoinstalacje i wideo, zaliczone do wyróżnionego przeze mnie nurtu metanarcyzmu, wskazałabym przede wszystkim de(kon)struowanie konwencji *mimesis* definiowanej jako „wizualna repetycja rzeczywistości". Zdaniem Arne Melberga już u swego zarania *mimesis* zawiera też inny wymiar, gdyż rysuje się tu również różnica, którą zapowiadają już pisma Platona i Arystotelesa jako fundatorów estetyki podobieństwa[61]. Relacja sztuki do rzeczywistości pozostaje zatem w dużym stopniu dysjunktywna i negatywna[62], a nie jedynie naśladowcza. Owe dyferencje i mimetyczne napięcia doskonale ujawniają dzieła, w których można dostrzec nawiązania do mitu o Narcyzie. To właśnie w nich samokrytyczna praca medium, jak i aspekt

55. Régis Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, tłum. von A.H.Hoog, E. Thaler, T. Weber, Berlin 2007, s. 260.

56. Marshall McLuhan, op. cit., s. 86.

57. Ibidem, s. 79–87.

58. Jean Baudrillard, *O uwodzeniu...*, s. 64.

59. Markus Brüderlin określenia tego używa, opisując siłę oddziaływania elektronicznych mediów. Zob. Markus Brüderlin, *Von der analytischen Malerei bis zum digitalen Impressionismus* [w:] *Claude Monet... bis zum digitalen Impressionismus*, Basel 2002, s. 191.

60. Rosalind E. Krauss, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October" 2006, nr 116, s. 55–62.

61. Arne Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 62.

62. Ibidem, s. 220.

transmedialności, w powiązaniu z figurą Narcyza jako wynalazcy malarstwa, w szczególnie pogłębiony sposób problematyzują status reprezentacji. Nurt metanarcyzmu pokazuje, że sztuka rodzi się ze sztuki i demontuje mimetyczną iluzję, zwracając uwagę na zapośredniczenie, zakłócenie i samoróżnicowanie się obrazów. Tak więc ani psychoanalityczna instrumentalizacja mitu[63], ani sprowadzenie sztuki wideo do estetyki narcyzmu, jakiego dokonała Rosalind E. Krauss, nie tylko nie wyczerpują tego zagadnienia, lecz zdecydowanie je zawężają. Moim celem, sformułowanym polemicznie wobec wyżej wskazanych postaw badawczych, pozostawało więc usytuowanie dzieł metanarcystycznych w kontekście tradycji obrazowania i historii sztuki oraz zapytywanie, w jaki sposób współczesne wcielenia Narcyza w nowych mediach tematyzują kondycję medium jako infrastruktury mobilności, wciąż zatrudniając do tego strategie znamienne dla tzw. starych mediów. Medium jako struktura rekursywna i przywodząca do widzialności, która musi być zawsze od nowa wynajdowana, jest zarówno fizycznym nośnikiem obrazu, jak i splotem konwencji. Jego poprawne rozpoznanie, jak uczy doświadczenie Narcyza, rozbija iluzję, w zamian kreując obraz niestabilny i zmienny, oscylujący pomiędzy ostrością a nieostrością.

Zwierciadło-źródło, w którym odbija się Owidiuszowy bohater, jest więc instrumentem postrzegania, problematyzującym teorię reprezentacji na danym etapie dziejowym. W ramach współczesnego metanarcyzmu szczególnie eksponuje ono obraz płynny, definiowany przez Georges'a Didi-Hubermana za Walterem Benjaminem jako niestabilny i niepewny zarówno w odniesieniu do tworzonych znaczeń, jak i podejmowanych interpretacji[64]. W kontekście toposu związanego z Narcyzem-wynalazcą malarstwa zwróciłabym jednak uwagę także na swego rodzaju dosłowność płynności obrazu, który powstał jako odbicie w tafli wody, by w efekcie zostać zakłóconym dotykiem dłoni i kapiącymi łzami. Już dla Jana Jakuba Rousseau lustro wody było obrazem zmienności, które zainspirowało jego filozofię ruchu i dało impuls do sformułowania tez o nieustannie zmiennym charakterze rzeczywistości[65]. Francuski myśliciel w pewnym sensie skorzystał więc z doświadczenia Narcyza, podkreślając tym samym potencjał rozmytego obrazu jako demaskującego jakiś fenomen, który w wypadku obrazu ostrego i wyraźnego pozostaje nieuchwytny. Nieostre i płynne obrazy pokazują nam, jak teoria reprezentacji i założenia *mimesis* do nich nie pasują, ewokując prawdziwsze wrażenie rzeczywistości niż jej idealne, ostre odzwierciedlenie[66].

Jako istotny wskazałabym również fakt, że wiele spośród artystek i artystów, których realizacje wpisałam w nurt metanarcystyczny, pracuje z własnym wizerunkiem. Jak zauważa Gottfried Boehm, w renesansie relacja między optycznym odbiciem a skierowanym na siebie, autorefleksyjnym spojrzeniem doprowadziły do wykształcenia się autoportretu jako samodzielnego gatunku[67]. Aspekt ten jest więc kontynuowany w wideo, które jawi się jako technicznie wzmocniona funkcja lustra. Kwestia kondycji zwierciadła szczególnie intensywnie problematyzuje się w dziełach metanarcystycznych, które korelują z tezą Michela Foucaulta, sytuującego lustro pomiędzy utopią a heterotopią:

> Sądzę, że pomiędzy utopiami a tymi całkiem odmiennymi miejscami, heterotopiami, może istnieć rodzaj mieszanego, pośredniego doświadczenia, jakim byłoby zwierciadło. Zwierciadło ostatecznie jest utopią, ponieważ stanowi miejsce bez miejsca (*lieu sans lieu*). W zwierciadle

63. Henri de Riedmatten, *Narciss in troüben Wassern*, s. 92.

64. Zob. Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 148.

65. Arne Melberg, op. cit., s. 153, 154.

66. Bernd Hüppauf, op. cit., s. 256, 266, 267.

67. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

> widzę siebie tam, gdzie mnie nie ma, w nierealnej, wirtualnej przestrzeni, która otwiera się za jego powierzchnią; jestem tam – tam, gdzie mnie nie ma, rodzaj cienia, który daje mnie samemu moją widzialność, który pozwala mi oglądać siebie tam, gdzie jestem nieobecny — oto jest utopia zwierciadła. Ale jest to również heterotopia w tej mierze, w jakiej zwierciadło istnieje w rzeczywistości i wytwarza rodzaj efektu zwrotnego w stosunku do miejsca, które zajmuję — wychodząc od zwierciadła, odkrywam moją nieobecność w miejscu, w którym jestem, ponieważ widzę siebie tam. Zaczynając od spojrzenia, które skierowane jest na mnie, z głębi tej wirtualnej przestrzeni, która znajduje się po drugiej stronie lustra, wracam do siebie, kieruję moje oczy ku sobie i ponownie ustanawiam siebie tu, gdzie jestem. Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuję w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązanym w całą otaczającą mnie przestrzenią, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby było postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam[68].

68.
Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, 6, s. 120, 121.

Teoria Foucaulta może być odnoszona także do roli lustra w procesie problematyzowania statusu reprezentacji w kontekście mitu Narcyza jako wynalazcy malarstwa i wyjątkowo dociekliwego egzaminatora *mimesis*.

Co moim zdaniem bardzo istotne, a dotąd w historii sztuki nieanalizowane, transmedialne migracje Narcyza odbywają się jednak nie tylko pomiędzy malarstwem, wideo(instalacją), pełnoplastycznymi figurami (z jakimi mamy do czynienia w *Polu Narcyzów*) i naszymi ciałami, lecz wykazują związki także z tzw. prefotografią czy fotografią efemeryczną[69]. Terminy te zaproponował Jan Berdyszak, by określić najbardziej pierwotne odwzorowywanie się rzeczywistości możliwe dzięki odbijającym powierzchniom występującym w naturze. Jak podkreśla ów artysta i teoretyk sztuki,

69.
Za: *Jak mgnienie. Jerzy Olek rozmawia z Janem Berdyszakiem*, „Fragile" 2014, 2; www.fragile.net.pl/home/jak-mgnienie-jerzy-olek-rozmawia-z-janem-berdyszakiem/ (dostęp: 25.03.2015).

> [...] lustrzane odbicia rzeczywistości na wodzie i w wodzie to prefotografie pojawiające się efemerycznie, które dzieją się teraz właśnie jako chwile spojrzeń i oglądów. [...] Fotografie efemeryczne powstające dzięki wodzie są zawsze odbiciami-obrazami transponowanymi przez naturę oraz jej uwarunkowania[70].

70.
Ibidem.

Uwarunkowania te z kolei powodują, że powstający obraz jest zmienny, nietrwały, niestabilny, często pofalowany i nie zawsze wyraźny. Powiedziałabym więc, że Narcyz, pochylając się nad leśnym źródłem, wywołuje prefotografię w formie efemerycznej odbitki, istniejącą tylko dla niego w czasie bezpośredniego oglądu. Aspekt ten dodatkowo problematyzuje status reprezentacji, wprowadzając w dyskurs metanarcystyczny także fotografię: ogniwo sytuujące się pomiędzy malarstwem a sztuką wideo, między starymi a nowymi mediami. Odwołanie do propozycji teoretycznych Berdyszaka dodatkowo wzmacnia zatem pozycję Narcyza jako figury, której kolejne wcielenia umożliwiają de(kon)struowanie statusu reprezentacji.

Dzieła metanarcystyczne skłaniają mnie również do postawienia tezy, że figura Narcyza jako taka staje się metaforycznym zwierciadłem, w którym odbijają się odbiorcy wideo(instalacji), zapytujący o swoją tożsamość. Jak zakłada ikonologia spojrzenia, są one już w obrazie, zanim napotkają obraz — tylko dlatego możliwe jest pisanie historii postrzegania, która zajmuje się nie tylko historycznymi przemianami, lecz również indywidualną i społeczną rozmaitością spojrzeń w lustrze obrazów[71]. Narcyzowie, i ich transmedialne

71.
Hans Belting, *Der Blick im Bild*..., s. 121.

Nachleben od mitu do współczesności, działają zatem niczym lustra, które obok testowania statusu reprezentacji odzwierciedlają naszą kondycję. Mogą uzmysławiać nam wszechobecność *surveillance*, krytycznie odnosząc się do współczesnych technik inwigilacji. W dobie przemian hierarchii zmysłów przypominają także o wadze dotyku, dzięki któremu Narcyz zakłócił ostrość odbicia i rozpoznał potencjał medium. Jak z kolei zauważa Hagi Kenaan, Owidiuszowy protagonista jest figurą wizualności, wskazującą na naszą relację z podłożem, z gruntem, na którym stoimy[72]. Postawa jego ciała nad horyzontalnym lustrem wody pozwala spojrzeniu pamiętać o ciężarze naszego ciała, rytmie pulsu i pragnieniu dotyku, a tym samym podnosi wagę sensomotorycznej i cielesnej percepcji, powiązanej ze znamiennym dla współczesności płynnym obrazem: *Ciało posiada na powierzchni lustra bezcielesny obraz, który percypujemy jednak cieleśnie*[73]. Jak pokazują prace metanarcystyczne, Narcyzem może być również kobieta, w czego następstwie de(kon)strukcji podlega porządek fallokulocentryczny. Historia kultury medialnej jawi się więc jako paralelna do historii ciała, a konstelacja obraz–ciało–medium pozostaje w ciągłym ruchu[74]. Przy wszystkich wewnętrznych przesunięciach nigdy nie dochodzi do wygaszenia jednego z trzech składników: obraz nie pozostaje ani w ciele, ani w artefakcie, lecz działa płynnie i swobodnie w polu pomiędzy nimi, za każdym razem na nowo w samoróżnicujący się sposób (re)produkując efekt Narcyza.

72. Hagi Kenaan, op. cit., s. 52.

73. Hans Belting, *Antropologia obrazu*..., s. 32.

74. Idem, *Der Blick im Bild*..., s. 122.