

Portret w filmie, wideo i Internecie

Kilka aksjomatów, porównań i przykładów

GEORGE LELLIS

Zacznijmy od oczywistego stwierdzenia: pojawienie się fotografii w wieku XIX wprowadziło duże zmiany w naturę portretu (*portraiture*) w sztuce. Nie trzeba już było wysoce uzdolnionego artysty, żeby uzyskać przedstawienie zewnętrznego wyglądu drugiego człowieka. Wraz z nadejściem wieku XX, portret stał się powszechnie dostępny i nie był już zarezerwowany dla członków rodziny królewskiej czy klas wyższych. Nawet szczere i pozbawione aspiracji do sztuki amatorskie portrety fotograficzne, postrzegane we właściwym kontekście, mogły mieć niezwykle rezonans emocjonalny i siłę.

U progu XXI wieku uderzające może się wydawać, jak mało refleksji dotyczy natury portretu zarówno w obrębie modernistycznego świata filmu i telewizji, jak i postmodernistycznego świata w coraz większym stopniu rządzącego się techniką cyfrową. Niniejszy esej ma podwójny cel. Po pierwsze, będzie krytycznym przyjrzeniem się naturze portretu w filmie i wideo, dwu mediach, które zdominowały wiek XX. Po drugie, będzie próbą zastanowienia się nad tym, w jaki sposób media cyfrowe, a w szczególności Internet, mogą spowodować ponowne przemiany portretu, doprowadzając do radykalnej zmiany w przedstawianiu zewnętrжных cech jednostki.

Jak wie każdy, kto próbował wydrukować tabelki na drukarce komputerowej, słowa „portret” i „pejzaż” stały się synonimami pojęć „pionowy” i „poziomy”, gdy mamy określić format wydruku. Użycie określeń skierowanych na zawartość obrazów do określenia ich formatu – to fascynująca metonimia. Pierwsza część eseju będzie refleksją na temat tych dwóch określeń oraz tego, w jaki sposób odnoszą się one do obrazów ruchomych oraz wideo. Będzie ona poświęcona w szczególności problemowi portretu w filmie i telewizji – kwestii, którą najsensowniej rozważać w kontekście jego przeciwieństwa, tj. pejzażu.

Można by dowodzić, że większość filmów i programów telewizyjnych działa na przecięciu portretu i pejzażu: wzorce montażu w kinie klasycznym stosują je naprzemiennie i równoważnie. Filmy i sceny w ich obrębie często zaczynają się i kończą pejzażem. Zbliżenia, chociaż przypuszczalnie są częstsze, pojawiają się pomiędzy nimi. Rozważmy kwestię: czym jest portret w filmie? W następstwie pojawi się związana z tym kwestia: czym jest pejzaż w filmie? Jak zobaczymy, ekstremalne formy portretu i pejzażu wkraczają bardziej na obszar filmu ekspe-

rymentalnego niż do standardowej narracji. Zainteresowanie kieruje się tu zarówno w stronę zawartości, jak i formy (formatu): w jakim wymiarze formaty poziome i pionowe rządzą zawartością tego, co prezentują? W jakim wymiarze formaty wyrastają z potrzeby przedstawienia określonej treści? Po rozważeniu tych pytań przejdziemy do rozważań nad problemem, w jaki sposób zasady owe zostały zmodyfikowane w świecie interaktywności.

Sześć aksjomatów dotyczących portretu

Zanim jednak prześledzimy owe zagadnienia w odniesieniu do określonego medium, pozwolę sobie zaproponować sześć aksjomatów dotyczących portretu i pejzażu w sztuce w ogóle.

Aksjomat I: Portret i pejzaż są czymś odmiennym od narracji.

W malarstwie zarówno portret, jak i pejzaż są czymś odmiennym niż malarstwo narracyjne. Portret nie jest biografią, pejzaż nie jest akcją. Portrety i pejzaże chwytają obraz osoby lub inscenizacji w określonej chwili. Można dowodzić, że piękno portretu leży w powstrzymaniu informacji narracyjnych. Jest to taki gatunek, który kładzie nacisk na bezruch¹. Trzeba „czytać” twarz postaci, jej postawę i otoczenie, aby wydobyć znaczenie. Wprowadzenie elementów narracyjnych przesuwaa akcent i definicję. Opowieść, niemal na mocy definicji, wymaga zazwyczaj zarówno akcji, jak i dwu działających postaci – protagonisty i jego przeciwnika. Znaczenie narracyjne nieści się w mniejszym stopniu w obserwacyjnej naturze portretu, a bardziej w relacji, jaka zachodzi pomiędzy przynajmniej dwoma uczestnikami. Chociaż portrety dwuosobowe lub grupowe są znane, to jednak są one definiowane w równym stopniu przez brak akcji, jak przez co innego. Znaczenie w portrecie odnajduje się bardziej w wyglądzie portretowanych osób niż w ich działaniach. Znaczenie w pejzażu odnajduje się bardziej w samej inscenizacji niż w tym, co którakolwiek z postaci działających [agent] robi w owej inscenizacji.

Oczywiście, pionowy format portretu nadaje się idealnie do wyeliminowania narracji, ponieważ sprawia on, że w obraz postaci jest znacznie trudniej włączyć inne elementy.

Aksjomat II: Brak narracji w portrecie i pejzażu implikuje często tajemnicę, duchowość, transcendencję lub wartości humanistyczne.

W teoretycznym trójkącie, który tu rozwijamy, portret i pejzaż przeciwstawiają się sobie wzajemnie i razem przeciwstawiają się narracji. Ów brak narracji często równa się znaczeniu duchowemu – tajemnica Mony Lisy czy transcendentnych konotacji pejzażu rozkwita w środowisku, w którym narracja zostaje sprowadzona do minimum. Historyk sztuki Richard Brilliant napisał: jeśli *artysta wierzy, że [dusza] istnieje, wówczas powstały portret musi obejmować coś więcej niż wieczność wyglądu i banalność społecznej pozy*². Portret na wiele sposobów jest kracicowo ludzką formą ekspresji. To, kim ludzie są, staje się ważniejsze od tego, co robią, a jednostkowa tożsamość staje się ważniejsza od społecznych interakcji.

Na tym poziomie można postrzegać portret jako fundamentalnie konserwatywny sposób ekspresji: ceni on indywidualizm, pomniejsza społeczne powiązania i uprzywilejowuje osobę, która może sobie na ów portret pozwolić. Melissa

E. Feldman dowodzi ³, że we współczesnym świecie portret przemieścił się znacząco na obszar sztuki komercyjnej i reklamy – a opinię tę popiera, powołując się na takich artystów, jak Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Jeff Koons i Alex Katz – wszyscy oni wykorzystują pewne środki słownika wizualnego kultury popularnej w swoich pracach w dziedzinie sztuk pięknych. Marszand Ivan Karp komentując działalność [work] Andy'ego Warhola w latach osiemdziesiątych, kiedy to portret odgrywał centralne znaczenie, że artysta reprezentuje fundamentalnie prawicową wrażliwość, celebrując obrazy bogatych przemysłowców i ich rodzin ⁴.

Aksjomat III: Portret z definicji ma naturę dokumentalną; pejzaż może, lecz nie musi przedstawiać (*document*) prawdziwego krajobrazu.

Jednak z ową duchowością wiąże się dziwna niewspółmierność pomiędzy pojęciami portretu i pejzażu na poziomie realizmu. Nawet wyidealizowany portret, z definicji, można nazwać dokumentalnym sposobem ekspresji. Historyk sztuki Ernst Van Alphen stwierdził, że *żaden rodzaj obrazowania nie zależy w równie silnym stopniu od referencji mimetycznej, co jednostkowy portret* ⁵. Kiedy portret zostaje uogólniony, staje się obrazem postaci, aktem lub karykaturą. Nigdy nie nazwiemy „portretem” obrazu wymyślonego mężczyzny czy kobiety, podczas gdy zmyślony obraz gór lub pól nadal możemy nazywać pejzażem. Być może wynika to z faktu, że duchowe implikacje portretu zawsze wiążą się z indywidualizacją. Wendy Steiner ⁶ napisała o *indeksowej magii*, która pojawia się w związku z wykorzystaniem portretu, szczególnie bardzo wczesnego portretu ceremonialnego, który miał ewokować obecność kogoś, kto fizycznie był oddalony lub zmarły. Można tu przywołać argument, którego odnośnie do neorealizmu użył współczesny André Bazinowi ksiądz-filmoznawca Amédée Ayfre ⁷, że film ujawnia obecność (zakładając jednostkową duszę) sfotografowanej osoby.

Duchowe implikacje pejzażu, z drugiej strony, są zawsze uogólnione, powiązane z pojęciem transcendentnej boskości lub pewnego wzorca przyrody. Jest dużo bardziej prawdopodobne, że wysoce skonkretyzowane lub możliwe do zidentyfikowania dokumentalne obrazy pejzażu będą dotyczyć w większym stopniu problemów środowiskowych niż duchowych.

Henry M. Sayre ⁸ wykazał, w jaki sposób w sztuce XX wieku portret był postrzegany jako formalnie konserwatywny – szczególnie z uwagi na dokumentalną naturę wiążącą się z nim pracy twórczej, której znaczenie mieści się w mimetycznej relacji do znaczonego bardziej niż w elementach formalnych samej pracy.

Aksjomat IV: W portrecie kwestie postaci i tła mają znaczenie nadrzędne.

Kluczową kwestią związaną z portretem było zawsze pytanie o to, do jakiego stopnia ubiór i tło powinny być wykorzystane w celu określenia i dostarczenia informacji o osobie portretowanej. Jeden ze standardów portretu wiązał się z tym, że całe tło lub elementy desenu portretu winny ujawniać psychologię modela ⁹. Portretujący w różnym stopniu wykorzystują ubiór modela, rekwizyty i otaczającą dekorację w celu scharakteryzowania go – flirtując w ten sposób z potencjalnymi elementami narracyjnymi. Joanna Woodall omówiła ¹⁰, w jaki sposób w XVI-wiecznym malarstwie holenderskim ważnymi elementami w portretach niearystokratów były głowa i ręce (co implikowało akcent położony na myśl, duchowość i osobowość), podczas gdy w przypadku arystokratów, gdzie

większe znaczenie miała krew niż wewnętrzna duchowość, częściej przedstawiano całe postaci.

To właśnie tu najwyraźniej uwidaczniają się kwestie poziomu i pionu. Im mniej pionowy format portretu, tym więcej pojawia się możliwości, by przekazać zewnętrzne, niosące znaczenie informacje. Na przykład obraz Madame Récamier pędzla Jean-Louis Davida kładzie dużo większy nacisk na przypisane postaci ubiór i meble, niż mógłby to zrobić nawet pełnopostaciowy portret w pionie. W szczególności w fotografii portretowej do bardzo ważnych decyzji, które musi podjąć artysta, należą takie kwestie, jak odległość, z jakiej robi się zdjęcie, to, czy jest ono w formacie poziomym czy pionowym oraz to, w jakim stopniu zajmuje się otoczeniem postaci.

Aksjomat V: Pejzaż ma dalszy ciąg poza krawędziami kadru, portret zaś nie.

Naczelną sprawą w pojęciu pejzażu jest poczucie ciągłości. Pejzaż jest zawsze częścią jakiejś większej całości, podczas gdy portret sam jest całością. Pejzaż zakłada przestrzeń poza ramą. W portrecie przestrzeń poza ramą jest irrelevantna – jako że nie obejmuje już postaci, lub też obejmuje jej nieznaczące części. Duchowość portretu mieści się „wewnątrz”, podczas gdy pejzażu „poza” nim.

Aksjomat VI: Portret z istoty jest dialogiczny.

Ponieważ tradycja portretu rozwinęła się w społeczeństwie zachodnim, patrząc na portret, zawsze można mieć poczucie dialogu – portret traktuje zarówno „o” postaci, która została sportretowana, jak i „o” artystę, który portret wykonał. W przypadku wszystkich portretów, z wyjątkiem być może najbardziej prymitywnych, naiwnych fotek, mamy do czynienia z odczuciem, że obraz postaci został przefiltrowany przez wrażliwość artysty. Artysta tradycyjnie wykorzystuje portret w celu uchwycenia humanistycznego znaczenia fizycznych atrybutów postaci. Steiner mówi o z natury *wchodzących w konflikt sposobach percepcji* oglądających portret, którzy muszą pośredniczyć pomiędzy *samoreferencją a zamknięciem estetycznej organizacji dzieła i skierowanym na zewnątrz, odśrodkowym impulsem denotacji portretu* ¹¹.

Portret w filmie i wideo

W jaki sposób aksjomaty te odnoszą się do filmu i wideo? Pozwolę sobie na dwie uwagi, pierwsza z nich będzie dotyczyć eksperymentalnej natury ekstremalnych form portretów i pejzaży, druga – natury wywiadu jako formy (*format*) filmowej.

Nadrzędna zasada w portrecie, a do pewnego stopnia i w pejzażu, łączy się z tym, że z rozmyślnie wybranych ograniczeń artystycznych może się wywodzić to, co uderzające i piękne. Bogactwo portretu jako gatunku wyrasta z restrykcyjnej formy przez pominięcie przestrzeni narracyjnej i tej spoza ramy. Zyskuje się w ten sposób intensywność, która w żaden inny sposób nie da się uobecnić. Im bardziej film idzie w kierunku czystego portretu i pejzażu, tym bardziej wkracza w domenę sztuki eksperymentalnej lub awangardowej. Stephen Dwoskin zidentyfikował szereg filmów portretowych w latach sześćdziesiątych w awangardzie amerykańskiej ¹². Scott MacDonald ¹³ (1996) wyszczególnił zaś komplementarny zestaw eksperymentalnych filmów pejzażowych. W każdym przypadku zanie-

chanie antropocentrycznej narracji spowodowało zaklasyfikowanie filmu jako „eksperymentalnego”. W rzeczy samej, nawet w obrębie głównego nurtu kina, można zobaczyć, jak na przykład eksperymenty formalne w filmie artystycznym lat sześćdziesiątych eliminowały narracyjną płynność (*flow*) na rzecz *stasis* związanego z intensywnym zbliżeniem (jak w *Personie* Ingmara Bergmana czy filmach, które nastąpiły bezpośrednio potem), lub studiowały metaforyczny pejzaż (jak u Antonioniego).

Można także dowodzić, że portret w filmie i wideo znalazł najściślejszy wyraz w wywiadzie, włączając w to relację pomiędzy postacią (*subject*) a twórcą czy autorem zdjęć, która jest bezpośrednia, a nawet konfrontacyjna. Wywiad nie jest dramatem, a można go nawet, z uwagi na jego naturę, traktować jako anty-dramat. Przynajmniej pod względem wizualnym każdy wywiad jest portretem (i każdy portret rodzajem wywiadu), w którym podmiot „zasiada i pozuje”, aby z nim zrobiono wywiad, zaś twórca zapisuje to, co widzi. Prowadzenie wywiadu doprowadza dialogiczny aspekt portretu do logicznej konkluzji.

Aby zegzemplifikować te aksjomaty i dwie wynikające stąd uwagi, niech mi będzie wolno zacząć od omówienia filmu *Eat* Andy Warhola, jednego z najbardziej uderzających portretów filmowych, które artysta sporządził w latach sześćdziesiątych, trzydziestominutowego filmu o tym, jak jego kompan, popowy artysta Robert Indiana, zjada grzyb. Film ten został w zabawny sposób wskrzeszony w formacie wideo jako programowy film baru w Museum of Modern Art. Film Warhola można by nazwać czystym filmowym portretowaniem, w tym znaczeniu, że film jest spokojnym doświadczeniem, w którym młody Indiana został uchwycony, jak się wydaje na trwałe, jak siedzi na krześle skąpany w słońcu w jakieś przypadkowe popołudnie. Jak wykazał David Bourdon¹⁴, nawet „narracyjność” spożywania grzyba została odwrócona – dziewięć rolek taśmy, które posłużyły do sporządzenia filmu, pokazane zostały w kolejności niechronologicznej, tak więc grzyb jest spożywany i pojawia się ponownie w różnych miejscach filmu. Film *Eat* można oczywiście postrzegać jako fragment zainteresowań Warhola portretem wykonanym przy użyciu różnych mediów. W rzeczy samej Fred Camper, pisząc współcześnie o znanym filmie pop-artysty *Sleep* (1963), również traktuje to dzieło jako bardzo świadomy portret poety Johna Giorno¹⁵.

Pragnienie Warhola, aby sprowadzić kino do najbardziej podstawowych składników, miało wpłynąć na innych artystów tworzących filmy, a później prace w technice wideo. Do jego spadkobierców można zaliczyć *Portrait of Jason* Shirley Clarke, pełnometrażowy wywiad „gadających głów”. Można by również skomentować fakt, że dwóch głównych postwarholowskich artystów, eksperymentujących w technice wideo i multimediami, miało zaczynać swoje kariery, tworząc wideo, które można zakwalifikować jako autoportrety. *Tape I* Billa Viola (1972) obejmuje sześciominutową pracę, w której artysta uporczywie patrzy w kamerę i dopiero na samym końcu (w leciutkim tchnieniu narracyjności) wydobywa z siebie ryk¹⁶.

Podobnie niektóre z wczesnych szkiców performance’ów Mirosława Rogali ukazują artystę patrzącego w kamerę przy jednoczesnym manipulowaniu przysłoną kamery wideo, co prowadziło do tego, że przez obiektyw wpadało więcej lub mniej światła, zmieniając zdjęcia głowy od ciemnej do jasnej, wyobcowując zwykły obraz i nadając mu intensywność, jakby był duchem.

O ile Warhol kładzie nacisk na antynarracyjne elementy portretu, prowokując, anarchistycznie rozciągając materiał poza długość zwyczajowo przypisywaną filmom przez filmowców, o tyle inni filmowcy działają w obrębie krótkiego metrażu, aby uzyskać portret. Jeden z najbardziej uderzających współczesnych przykładów portretu filmowego pojawił się w serii Alaina Cavalliera nazwanej *Portraits*, wyprodukowanej przez francuską telewizję. Cavalier, filmowiec znany ze swojego oszczędnego stylu, często przypominającego Bressona, stworzył serię krótkich filmów, z których każdy ma dokładnie trzynaście minut i portretuje pracujące kobiety z Paryża w okolicach roku 1990. (Wybór siedmiu z nich wydano na taśmie video pod tytułem *Portraits de femmes*). Zawody, których reprezentantki trafiły do filmów – by podać te, które znalazły się na amerykańskiej wersji video (kobieta wypychająca materace, sprzątaczką toalet, pomoc kuchenna, prądka, kobieta wypłatająca wieńce, bukieciarka, kobieta łatająca obuwie) przywodzi na myśl dzieło będące miejską, feministyczną wersją Roberta Flaherty'ego. Cavalier zarejestrował stare kobiety, z którymi rozmawiał przed śmiercią, a których zawody zanikają, jako że brak im następców. Uderzające jest to, jak doskonale restrykcje wybranego przez Cavalliera ograniczonego formatu pasują do materiału. Wybierając kobiety dobiegające kresu życia, Cavalier odwraca narrację i stan niepewności – kobiety mogą patrzeć już tylko w przeszłość i omdlać przeszłość. Ograniczając każdy z portretów do trzynastu minut, daje odbiorcy satysfakcję wynikającą z oszczędności wyrazu, dzięki której życie każdej z kobiet podlega krystalizacji w ograniczonym czasie. Robiąc z każdego filmu interakcję pomiędzy jedną kobietą i filmowcem w miejscu jej pracy, filmowiec wykorzystuje rekwizyty i otoczenie do wsparcia zapisu, choć zawsze mamy poczucie, że przed kamerą znajduje się jedno ciało i jedna dusza. Cavalier nie unika duchowych implikacji tego doświadczenia. W każdym z portretów wyczuwamy zapis dla potomnych dwojakiego rodzaju wartości – kobiecości i pracy.

Z innym rodzajem portretu mamy do czynienia w *Annie* Nikity Michalkowa (1993). W projekcie tym, który rozpoczął się w roku 1980, Michalkow planował filmować swoją sześcioletnią wówczas córkę co roku, zadając jej ten sam zestaw pięciu pytań (np. Czego się najbardziej obawiasz? Co najbardziej kochasz? itd.). Choć Michalkow użył tego jako zwykłego pretekstu do rozprawy (w dużej mierze zmontowanej z materiału filmowego) na temat współczesnej historii i kultury rosyjskiej, to jednak uderza powstały w wyniku tego zabiegu portret sekwencyjny. Michalkow rozgrywa portretowanie swojej córki z narracji historycznej na temat ojczyzny i otoczenia. Prawie nic nie dowiadujemy się na temat jej samej, szczególnie w kategoriach narracji dotyczącej jej życia, z wyjątkiem tego, czego możemy się domyślić z jej odpowiedzi, które zmieniają się po części, odpowiadając duchowi czasów – widzimy przenikanie zimnej wojny w pieregostrojkę, a następnie rozpad Związku Radzieckiego. Coroczne „zdjęcia” robione córce przez Michalkowa chwytają osobę ujętą zarówno w szczególnych czasach, jak i miejscach, osobę, która wyrasta na złożoną indywidualność. W antyradzieckiej polityce filmu indywidualność staje się znacznie ważniejsza niż kolektyw.

Przykłady te implikują doświadczenia z portretem. Eksperymentowanie z formatem portretu pojawiło się także w *Thursday Afternoon* Christine Alicino – tak zwanym wideoalbumie, na który składa się siedem „malarzskich obrazów wideo”, którym towarzyszy zestaw delikatnych, kojących minimalistycznych kompozycji

Briana Eno. Są one zrobione dla telewizji „w formacie pionowym” i artysta instruuje widza, aby ustawił monitor wideo na prawym boku. Zawartość tego zapisu wideo jest również minimalistyczna: widzimy postać kobiety całkowicie lub częściowo rozebranej, która siedzi spokojnie, czesząc włosy lub paląc papierosa, lub też oddaje się rozkoszy kąpieli. Każdy z „obrazów malarskich” jest poddany jakiemuś rodzajowi zniekształcenia lub manipulacji, która dotyczy postaci, koloru lub ramy dodanej w obrębie ramy monitora telewizyjnego. Referencją artystyczną jest tu nie tyle tradycja portretu, ile raczej ta dotycząca aktu, a w szczególności dziewiętnastowieczna francuska tradycja obrazów przedstawiających kąpiące się kobiety.

Thursday Afternoon ilustruje sposób, w jaki działa format portretu. Zostaje on wykorzystany do tematu, który przywodzi na myśl raczej brak działania niż ruch i który diametralnie przeciwstawia się wszelkiemu stanowi niepewności, zachęcając do patrzenia bez oczekiwań. Można sobie wyobrazić, że zwykła sytuacja oglądania nie była przeznaczona dla widowni, lecz że monitor wideo był na stałe włączony w pokój, niezależnie od tego, czy ktoś ogląda to, czy nie – byłby to rodzaj wideotapety. Niniejszy tekst sugeruje, że możemy patrzeć na portret jako rodzaj filmu czy wideo, który rozszerza tradycję mającą początek w malarstwie i fotografii. Możemy zatem zdefiniować portrety filmowe i wideo jako antynarracje, gatunek dokumentalny, niosący często implikacje duchowe, w którym umiejscowienie kamery i kadrowanie, jako mediacje portretującego, zmierzają do objęcia osobowości lub duszy postaci. Inherentne antynarracyjne ograniczenia gatunku mają tendencję do umieszczania go poza głównym nurtem. Poszerzone portrety filmowe często w większym stopniu zakładają wywiad niż akcję.

Portret i Internet

Rozważmy obecnie Internet w szczególności jako nośnik portretu. Weźmy na przykład pod uwagę osobistą stronę WWW jako mechanizm służący autoportretowaniu. Tak rozumiany autoportret nie jest już obrazem, lecz mozaiką różnych elementów. Może on łączyć obrazy nieruchome i ruchome, słowa pisane i mówione, muzykę i efekty dźwiękowe, wszystko w celu wykreowania struktury, która będzie reprezentować fizyczne i psychiczne atrybuty poszczególnego człowieka. Postrzegany w świetle wymienionych powyżej aksjomatów Internet daje podobnie nienarracyjne doświadczenie, takie jednak, jakie oddala od poczucia transcendentnej, duchowej „obecności”, z istoty swej dokumentalnej, dostarczając również elementów tego, co można by nazwać „cyber-prawdą”, taką, w której postać i tło są nie tyle połączone, ile zestawione, oraz taką, w której dialogiczna natura portretowania może zostać jeszcze bardziej wzbogacona dzięki interaktywności.

Internet to medium, które działa dzięki czemuś innemu niż tradycyjna narracja. Za sprawą sekwencyjnego uporządkowania doświadczenia użytkownika, raczej przez wybrane linki niż narzucony odgórnie tryb rozwoju, Internet przechodzi ponad narracją, trafiając na inny poziom zaangażowania widza. Co ciekawe, wraz z pojawieniem się Internetu jako głównego źródła informacji w XXI wieku wprowadzono także szerokoekranową telewizję. Telewizja szerokoekranowa jest czymś odmiennym od kina szerokoekranowego, gdzie użycie formatu szerokoek-

ranowego wiąże się z redukcją widzenia peryferycznego pozafilmowych informacji, co wzmacnia iluzję doświadczenia kinowego. W przypadku telewizji, nim ekran telewizyjny powiększy się do rozmiarów ściany (co może nie jest już odległą przyszłością), z szerokiego ekranu nie płynie jasna, estetyczna korzyść, poza, oczywiście, możliwością oglądania filmów szerokoekranowych w ich oryginalnym formacie.

Można by dowodzić, że telewizja szerokoekranowa wzmacnia wykorzystanie telewizji do informacji narracyjnych, właśnie w tym czasie, kiedy telewizja zaczyna spełniać mniej narracyjne funkcje, takie jak dostarczanie wiadomości i informacji na temat pogody, zaś dyskurs na temat spraw bieżących w coraz większym stopniu jest czerpany z Internetu. Robert Stam dowodził, że oglądanie informacji telewizyjnych było uprzednio doświadczeniem w dużym stopniu przypominającym mozaikę, z powtarzającymi się przerwami, komentarzami i opiniami składającymi się na pokawałkową całość¹⁷. Tak jak wideokasety i DVD sprawiły, że oglądanie telewizji stało się zarówno bliższe kinu, jak i zorientowane na narrację, tak też mozaikowe doświadczenie telewizji połowy XX wieku przesunęło się w pewien sposób w stronę Internetu. Poza tym Internet jest daleko bardziej pionowo sformatowany niż wszelkie media, które go poprzedzały. Czynność zwijania i brak ograniczników strony jest rodzajem braku ograniczenia w pionie.

Osobista strona WWW zazwyczaj nie jest narracją, lecz nie jest też portretem w tradycyjnym sensie, jaki przypisuje się temu gatunkowi wizualnemu. Tradycyjny portret, jak to wcześniej zostało powiedziane, często opiera się na selekcji typowego wyrazu twarzy, typowej pozy, typowego stroju i otoczenia, a wszystko to ma ujawniać coś z psychologicznej i duchowej natury modela. Osobista strona WWW rozwija się odmiennie, często na bazie gromadzenia danych, a nie ich selekcję. W sieci można wymienić wszystkie wydarzenia z własnego życia, przedstawić galerię własnych fotografii z różnych okresów życia, wymienić ulubione książki i filmy. Ponieważ sieć może pogodzić i zorganizować wielką liczbę danych, portret przemieszcza się z obszaru wysoce wyselekcjonowanego rodzaju ekspresji w zwykłe nagromadzenie informacji. Strona WWW rzadko kiedy jest skończona, zwyczajowo regularnie dodaje się do niej jakieś informacje.

Zamiast uchwyconej chwili strona WWW przedstawia raczej konstelację. W miejsce ograniczonej zwięzłości dobrze zaplanowanego portretu otrzymujemy możliwość logorei, bezkształtnej ekspansji, wyczerpania. Takie podejście niemal zawsze ze swej natury jest antyduchowe. Tam gdzie tradycyjny portret poszukiwał istoty osoby ujętej w charakterystycznej chwili, aby przekazać duchową lub humanistyczną deklarację, portret sieciowy częściej jest zainteresowany dostarczaniem elektronicznej linki bezpośrednio ze sportretowaną osobą.

Jeśli w stronie WWW jest jakiś artyzm, to wypływa on raczej ze struktury, z możliwości kategoryzacji i zaszeregowania zawartych informacji w twórczy i przenikliwy sposób. To, co tworzy postać i tło w tradycyjnym portrecie, często zostaje oddzielone dzięki linkom w portrecie sieciowym. Ludzie w sieci mogą zaoferować obrazy i teksty na temat własnych domów czy miejsc pracy. Mogą zaproponować połączenie linkami do stron WWW swoich rodzinnych miast czy też korporacji, w których są zatrudnieni. Mogą włączyć on-line portfolio swojej pracy. W tradycyjnym portrecie wszystko prowadzi do tajemniczego i często



Eat, Andy Warhol (1966)

niewidocznego środka modela. Portret sieciowy, dla odmiany, jest odśrodkowy. Prawda o kimś łączy się z możliwością zaprezentowania wielu możliwości (danych) na zewnątrz. Jest to portretowanie właściwe dla świata postmodernistycznego. Jeśli w psychologii postlaccanowskiej ego jest konstruowane przez język, a świat zewnętrzny uznaje czyjąś obecność jako osoby dzięki językowi, wówczas ta estetyka akumulacji ma całkowicie sens. Podmiot istnieje jedynie w relacji do innych podmiotów.

Jeśli w tradycyjnym portrecie istnieje dialog między artystą i jego modelem, dialog w portrecie na stronie WWW rozgrywa się między artystą-modelem (*artist/subject*) a oglądającym. Portret sieciowy jest zazwyczaj tak skonstruowany, by odpowiadać na sprzężenie zwrotne, dopuszczać przejrzenie. W tym znaczeniu jest on nie tyle dokumentem, ile raczej reklamą, środkiem sprzedaży siebie zewnętrznemu światu, aby zyskać uznanie lub pieniądze, albo też i jednym i drugim jednocześnie. Jako taki może on zatem mieć tendencję, aby poświęcić dokumentalną ścisłość dla retorycznej skuteczności. I podobnie jak w przypadku większości reklam ucieleśnione wartości są często natury materialnej lub erotycznej. Rezultat jest często związany z estetyką „więcej to więcej”, w której całościowa, wyczerpująca, stale zmieniająca się strona WWW odpowiada na sprzężenie zwrotne i sprawia, że sama staje się nie tyle dokładniejsza czy prawdziwsza, ile bardziej pociągająca.

Czy większość portretów, jakie można znaleźć na osobistych stronach WWW to sztuka? Oczywiście, że nie. Ale jeśli o to idzie, to również większość portretów fotograficznych nie ma wartości artystycznych. O ile wynalezienie fotografii

sprawilo, że każdy mógł pozwolić się sportretować, o tyle rozrost Internetu sprawia, że możliwe się staje, iż wkrótce każdy będzie mógł się przerodzić w portretującego – oferując siebie do publicznego wglądu.

Kompresja – wspólny mianownik

Najważniejszą sprawą dla obrazowości cyfrowej jest pojęcie kompresji. Jest to możliwość przechowywania i reprodukowania obrazów przy wykorzystaniu mniejszej liczby informacji, niż jest ich w oryginale. Być może pojęcie kompresji może dostarczyć użytecznej metafory ogólnej dla całego procesu portretowania.

W pewnym sensie każdy portret jest rodzajem kompresji, redukcją do ograniczonej liczby znaków (*markings*) lub obrazów i (lub) słów związanych z doświadczeniem życiowym danej osoby, osobowości, psyche czy duszy. Tam gdzie owa kompresja była rękodziełem, została zmechanizowana w następstwie wynalezienia aparatu fotograficznego i kamery, by w końcu ulec dematerializacji wraz z przejściem do technologii cyfrowej. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z uchwyceniem osoby, która istnieje w szerokim kontinuum przestrzenno-czasowym i zostaje sportretowana w ograniczonym czasie i przestrzeni.

Wraz z przemieszczeniem się portretu z obszaru rysunku i malarstwa w stronę fotografii widzimy, jak kompresja nieodłącznie związana z wyborem przez artystę określonych kolorów, konturów i odcieni zmienia się w kompresję opartą na wyborze przez fotografa określonej chwili, która w najlepszy sposób przedstawia przedmiot fotografii, kadrując go w sposób, który podkreśla najbardziej znaczące elementy. Wraz z przemieszczeniem się portretu na obszar filmu i wideo musiał on zmagać się z kulturową tendencją do redukcji znaczenia na rzecz narracji. Obraz rozszerza się, stając się ruchomy, nawet wówczas, gdy proces selekcji i montażu ujęć musi skompresować całość w krótszy odcinek czasu. Wraz z pojawieniem się mediów interaktywnych widzowie stają się, po części, postaciami kompresującymi, wybierając spośród możliwych obrazów i materiałów, te, które są dla nich najbardziej interesujące, kształtując całość spośród części, które wybiorą.

Wraz z tą kompresją pojawia się intensyfikacja. Intensyfikacja może pojawić się z pewnej dekompresji w doświadczeniu oglądania. Można na przykład stać tak długo przed obrazem *Mony Lizy*, że jej „tajemnice” staną się widoczne. Można wielokrotnie oglądać dany film, aż jego mechanizmy i struktura staną się zrozumiałe. Można klikać i wracać na stronę sieciową tak wiele razy, jak ktoś sobie życzy, przeglądając strony i procesy, aż się pozna je na wylot.

Tekst ten jest propozycją spojrzenia na portret jako gatunek na obszarze filmu, wideo i Internetu i rozszerzenia tym samym tradycji, która ma początek w malarstwie i fotografii. Na początku zdefiniowaliśmy portret filmowy i wideo jako antynarracyjny gatunek dokumentalny, mający często implikacje duchowe, w którym punkt widzenia i kadrowanie kamery, jako mediacje osoby portretującej, zmierzają do uchwycenia osobowości lub ducha modelu. Nieodłączne antynarracyjne ograniczenia tego gatunku zmierzają do umieszczenia go na zewnątrz głównego nurtu; poszerzone portrety filmowe często wiążą się z wywiadem, a nie z akcją.

Pojawienie się Internetu wiedzie nas w większym stopniu w stronę autoportretu, w którym osobista strona WWW, często przybierająca postać promocji samego siebie, prezentuje daną osobę. Strona WWW stanowi kompromis – rozszerzając zakres potencjalnych informacji, jednocześnie demistyfikuje jednostkowość przez nagromadzenie danych. Jednostki stają się w efekcie sumą swoich linków.

Czy jest to coś innego niż rzeczywisty portret? Czy humanistyczno-duchowy sposób myślenia, który reprezentował tradycyjny portret, przetrwał w wieku cyfrowym? Czy wraz z przejściem do wieku inżynierii genetycznej, w którym rysy twarzy, typ ciała i kolor jednostki już mogą nie być oddane przypadkowi, portret będzie miał to samo znaczenie, czy też raczej stanie się ekstensją ubioru czy mody?

Innymi słowy, co w XXI wieku zewnętrżność może powiedzieć o wnętrzu? Musimy jeszcze poczekać, żeby to zobaczyć.

GEORGE LELLIS

Tłum. SŁAWOMIR SIKORA

¹ R. Brilliant, *Portraiture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1991, s. 10.

² Tamże, s. 12-13.

³ M. E. Feldman (red.), *Face-Off: The Portrait in Recent Art*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1994, s. 53-69.

⁴ Film *Andy Warhol*, reż. K. Evans, London Weekend Television, 1987.

⁵ E. Van Alphen, *The portrait's dispersal; concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture*, w: J. Woodall (red.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester UP, Manchester 1997, s. 239-258.

⁶ W. Steiner, *The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting*, „Semiotica” 21/1977, s. 113.

⁷ A. Ayfre, *Neo-réalisme et phénoménologie*, „Cahiers du cinéma”, Nov. 1952, s. 6-18.

⁸ H. M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, Chicago 1989.

⁹ W. Steiner, dz. cyt. s. 115.

¹⁰ J. Woodall, *Introduction*, w: J. Woodall (red.), *Portraiture*, dz. cyt., s. 4.

¹¹ W. Steiner, dz. cyt., s. 111.

¹² S. Dwoskin, *Film Is: The International Free Cinema*, Overlook Press, Woodstock, N.Y. 1975, s. 161-2.

¹³ S. MacDonald, *Film Criticism*, workshop given at the 8th Southeastern Media Institute, Columbia, S.C., June 22-23, 1996.

¹⁴ D. Bourdon, *Warhol*, Harry N. Abrams, New York 1989, s. 172.

¹⁵ F. Camper *The Lover's Gaze*, „Chicago Reader”, April 28, 2000.