


# 4



**O ideale  
obróconym  
w dowcip.  
Fotografia  
kompozytowa  
Francisa  
Galtona i jej  
oddźwięki**



**Leszek Brogowski**

Wychodząc ze spuszczoną głową z Bibliothèque Charcot, mieszczącej się w szpitalu La Salpêtrière, uświadomiłem sobie po kilku minutach, że straciłem orientację w przestrzeni. Przyłapałem się bowiem na tym, że zacząłem nucić jakąś melodię – bodajże *In the Mood* – i to uświadomienie wyrwało mnie z zamyślenia; dopiero co przestudiowałem książkę Francisa Galtona<sup>1</sup> *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), tę samą książkę, którą czytał Wittgenstein, ten sam egzemplarz, którego kartki przewracał Freud. A obaj, jak zobaczymy, przestudowali ją uważnie. Było więc nad czym się zastanawiać. Skąd jednak przyszła do mnie ta melodia, podczas gdy moje myśli zaprzęgnięte były Galtonem? Dopiero zadając sobie to pytanie zdałem sobie sprawę, że melodię tę niósł do mnie lekki wietrzyk od stacji metra Saint-Marcel, a grała ją orkiestra złożona z saksofonu i magnetofonu. Nie słyszałem jej jednak, zanim nie zacząłem jej śpiewać. Słyszałem jedynie oddźwięk tej melodii w sobie, a nie dźwięki dochodzące z zewnątrz.

Szcześliwy przypadek, taki, jakie zakłada poznawcza anarchia. Po tym doświadczeniu sformułowałem następującą hipotezę: ten model wewnętrznego oddźwięku o stymulacji podświadomej podsuwa pewien trop dla interpretacji – problematycznej – recepcji portretów kompozytowych Francisa Galtona na początku XX wieku. Galton szarpnął strunę, Freud, Wittgenstein, być może też inni, zaczęli śpiewać tę samą melodię. Melodia ta nosi miano ideału.

# SPECIMENS OF COMPOSITE PORTRAITURE

## PERSONAL AND FAMILY.



*Alexander the Great  
From 6 Different  
Medals.*



*Two Sisters.*



*From 6 Members  
of same Family  
Male & Female.*

## HEALTH.



*23 Cases.  
Royal Engineers,  
12 Officers,  
11 Privates*

## DISEASE.



*6  
Cases*



*9  
Cases*

*Tubercular Disease*

## CRIMINALITY.



*8  
Cases*



*4  
Cases*

*2 OF the many  
Criminal Types*

## CONSUMPTION AND OTHER MALADIES



*20  
Cases*



*36  
Cases*



*56 Cases*

*Co-composite of I & II*

*Consumptive Cases.*



*100  
Cases*



*50  
Cases*

*Not Consumptive.*



### Zapomniany fotograf

Jednym z wielkich paradoksów początków historii fotografii jest to, że wielu fotografów, którzy odcisnęli na niej swoje piętno, starało się zaspokoić ambicje bardziej naukowe niż artystyczne. W odróżnieniu jednak od dokonań takich ludzi, jak Muybridge, Marey czy Bertillon, fotografia kompozytowa Galtona<sup>2</sup>, jeszcze jedno rozszczenie naukowe o wydźwięku estetycznym, natychmiast popadła w zapomnienie, nie wywarłszy tak naprawdę wpływu na artystyczne imaginarium. Fotografia kompozytowa polega na nakładaniu jeden na drugi wielu portretów w poszukiwaniu jakiegoś idealnego typu grupy osobników, a jej autor wprzągnął tę metodę w służbę kryminologii. Galton wielokrotnie wystawiał swe fotografie, publikował artykuły na temat swoich portretów kompozytowych, między innymi w *Journal of Photographical Society of Great Britain* (1881); Étienne-Jules Marey często się na nie powoływał, a Arthur Batut przyswoił sobie jego kompozytową metodę, wpisując ją w pewien projekt estetyczno-antropologiczny. Mimo jednak, że Galton dał się poznać i że jego fotografie kompozytowe były nie mniej ekscytujące dla wyobraźni artystycznej niż zdjęcia fotografów wyżej wspomnianych, to zostały one zepchnięte w niepamięć.

Brak zainteresowania jego koncepcją fotografii kompozytowej ze strony sztuki, niezależnie od użytku, jaki sam zamierzał z niej robić, zaintrygował mnie tym bardziej, że – zupełnie niezależnie – wielu współczesnych artystów (Krzysztof Pruszkowski, Nancy Burson, Journiac, Orlan etc.) ponownie tę metodę odkryło, wykorzystując ją w swych, bardzo się między sobą różniących, pracach. Co więcej: nie tylko bibliografia dotycząca Galtona jest bardzo licha, ale również poszukiwania w internecie nie pozwoliły mi znaleźć choćby jednej jego fotografii, mimo że wiele stron o nim wspomina, a nawet jest mu poświęconych. W dzisiejszym imaginarium nie funkcjonuje on jako fotograf; w pamięci zbiorowej pozostał jako statystyk, a zwłaszcza twórca *eugeniki*, tej podejrzanej nauki, czy raczej ideologicznej dewiacji, stawiającej sobie za cel ulepszenie ludzkiej rasy, która – wraz z modyfikacjami genetycznymi i klonowaniem – uzyskała niedawno nowe oblicze.

### Przesłanki ideologiczne, czyli ideał na opak

Termin *eugenizm* (albo *eugenika*) pochodzi z greckiego [...] „*eugenes*”, *czyli wyposażony w pewien zasób dóbr lub wyposażony dziedzicznie w szlachetne cechy, objaśnia Galton. Słowo to, podobnie jak inne z tej samej rodziny, eugeneia etc., odnosi się w równym stopniu do ludzi, zwierząt i roślin. Bardzo zależało mi na słowie krótkim, by wyrazić naukę dążącą do ulepszenia owego zasobu [...] oraz ogólniejszym niż viriculture [uprawa męskości], którego odważyłem się używać dawniej<sup>5</sup>. Viriculture! Mogłoby się wydawać, że to lapsus lub żart. Jak inteligentny i trzeźwo myślący autor może wymyślić coś takiego?*

Spokrewniony z Karolem Darwinem, Galton jest żarliwym wyznawcą dziedzicznego determinizmu – typowym dla owej „wielkiej bzdury”, jaką był determinizm dziewiętnastowieczny – podczas gdy dzisiaj wiemy, że, w o wiele większym stopniu niż dziedziczność, o losach jednostek decyduje dziedziczony majątek. Galton sądził, że zbrodnia lub bieda przekazywane są przez geny, niczym choroba. Wspomina na przykład o amerykańskiej rodzinie Jukesów, określonej w indeksie *Inquiries...* jako „rodzina przestępcza”, której siedem pokoleń przebadał, *ni mniej ni więcej, tylko 540 osobników krwi Jukesów, z których przerażająco wielka liczba popadła w przestępczość, nędzę lub chorobę<sup>4</sup>*. Na następnych zaś stronach sporządza mało pochlebny obraz owej rodziny, skazanej na zniknięcie w efekcie autodestrukcji, i nie waha się mówić o „klasach przestępczych”.

Podczas gdy w portretach kompozytowych Galtona chodzi tylko o jeden cel, jak napisał Pierre Saurisse, a mianowicie o *definiowanie i rozpoznawanie marginalnych grup ludności<sup>5</sup>*, to socjologia i antropologia z początku XX stulecia (Franz Boas i jego uczniowie, szkoła chicagowska) uwydatniają *człowieka marginalnego jako typowego osobnika współczesnego* i odchodzą od biologicznego traktowania ras na rzecz badania wpływu, *jaki na społeczeństwo wywierają zbiorowe wyobrażenia różnic rasowych: chłop polski, imigrant, czarnoskóry etc.* Galton nie mógł nie wiedzieć, że jego koncepcja ulepszenia rasy ludzkiej – lub tylko angielskiej (*Inquiries...*, s. 14) – oznaczała eliminację, czy wręcz eksterminację całych kultur, szczególnie tych, które nie mogły niczego przeciwstawić broni palnej Anglików. Sam widział spustoszenie, jakie brytyjska kolonizacja siała w kulturach afrykańskich i, zafascynowany sztuką Buszmenów, pisał: *Dawniej te rysunki były liczne, zostały jednak w sposób ubolewania godny zniszczone przez postępującą kolonizację i niewiele spośród nich – niewielu*

*dzikich Buszmenów – przetrwało do dnia dzisiejszego (Inquiries..., s. 101).* Galton nie myślał jednak bynajmniej, że człowieczeństwo człowieka opiera się na jego skończoności, czyli na jego „ranliwości”, kruchości i niedoskonałości, i że właśnie ta konstytuująca człowieka słabość jest fundamentem jego godności, czyli fundamentalną zasadą etyki.

W 1931 roku Aldous Huxley bije na alarm w *Nowym wspaniałym świecie*, ale jest już za późno: nazizm wprowadza w czyn ohydłą aberrację, jaką eugenika zawiera w swoich przesłankach: ulepszanie rasy polega wówczas na eliminowaniu ludzi słabych i marginalnych, a i w najnowszej historii nie brak przykładów takich okropności. Podczas gdy III Rzesza podjęła się eksterminacji całych ludów, Austria eliminowała chorych psychicznie, w Stanach Zjednoczonych zaś, w latach 1907–1947, poddano sterylizacji 50 000 osób „gorszej kategorii”, a zakaz małżeństw pomiędzy „rasami” zniesiono dopiero w roku 1967.

*Cel świadomego, przemyślanego gospodarowania dziedzictwem genetycznym, pisze Albert Jacquard, nie ma [...] nic wspólnego z celem promotorów eugeniki: nie chodzi już o eliminowanie złych genów i faworyzowanie dobrych, lecz o zachowanie bogactwa genetycznego, jakie stanowi obecność rozmaitych genów. Odeszliśmy daleko od prostackiego stanowiska polegającego na proponowaniu różnorodnych sposobów (zakazywanie pewnych związków, sterylizacje...) po to, by sprzyjać ulepszaniu genetycznej jakości danej populacji przez pomnażanie „dobrych” genów<sup>6</sup>.* Na owych ideologicznych przesłankach eugeniki opiera się samo poszukiwanie typu w podejściu Galtona, nic więc dziwnego, że w latach osiemdziesiątych XIX wieku w kryminologii, odgrywającej rolę nieświadomości, której treść wypadałoby dziś wydobyć na jaw, toczyła się pewna stłumiona dyskusja estetyczna. Nie tylko fotografia kompozytowa wpisuje się w pewien ciąg przedsięwzięć, od Cesarego Lombroso do Alphonse’a Bertillona, stawiających sobie za cel zdefiniowanie typu kryminalisty (historię tę bada Christian Phéline w *L’image accusatrice*<sup>7</sup> [Obraz oskarżycielski]), lecz ponadto, jak przypomniał Pierre Saurisse<sup>8</sup>, Gabriel Tarde dąży do przeciwstawienia sylwetki przestępczej idealnemu typowi ludzkiej urody (*La Criminalité comparée* [Kryminologia porównawcza, 1886]).

Tymczasem to przypomnienie nie bierze pod uwagę zaangażowania francuskiego socjologa po stronie pewnego rodzaju filozofii człowieka, przeciwstawianej ideologii zbrodniczości dziedzicznej.

Jako swoisty *ideał na opak*, „typ kryminalny” jest według Tarde’a jedynie zwyczajnym elementem estetycznym, niewyrażającym żadnej prawdy dotyczącej jednostki ludzkiej. Tarde sugeruje w konsekwencji, że „sylwetki przestępczej” można by poszukiwać właśnie w obszarze sztuki, jako pewnego „antyideału”, i że jej wartość poznawcza byłaby co najwyżej natury intuicyjnej, oraz wyciąga wniosek: *twarz nie podlega ślepemu dziedzicznemu determinizmowi, gdyż na niej odciska się społeczny, a nie wyłącznie indywidualny rozwój człowieka*<sup>9</sup>. *Wobec takiej biologistycznej redukcji uprawianej przez pozytywistów włoskich, pisze Patrick Tort, pozytywistyczna szkoła francuska broni idei pewnego determinizmu o dominancie socjologicznej, wyjaśniającego zachowanie kryminalne patogennym wpływem środowiska społecznego. Stąd względne porzucenie przez szkołę francuską typologicznej obsesji związanej z medyczno-psychiatrycznym opisem chorób, a także odwoływanie się do prewencji społeczno-wychowawczej. Teoria tożsamości indywidualnej rozwijana przez Gabriela Tarde’a wpi-suje się w takie podejście*<sup>10</sup>.

#### **Fotografia kompozytowa: antyideał**

Nakładając na siebie na tej samej odbitce fotograficznej wiele twarzy należących do tej samej „klasy”, Galton stara się uwidocznic wciele-nie tego *typu*, jego idealne urzeczywistnienie wizualne: zbrodniarza w ogóle (a już nie jakiegoś zbrodniarza), suchotnika w ogóle (a już nie pojedynczego gruźlika), najlepszego ucznia w klasie. Opisując plan-szą umieszczoną na frontysepis jego książki, Galton pisze: *Portrety umieszczone pośrodku ilustrują zdrowie, chorobę, przestępczość. Jeśli cho-dzi o zdrowie, to nałożyłem jeden na drugi portrety dwunastu oficerów Inżynierii Królewskiej i niemal takiej samej liczby cywilów [...] W kontra-ście do kompozytowego obrazu Inżynierii Królewskiej użyłem kompozyto-wych fotografii dwóch typów gorszych i prostackich twarzy, jakie spotyka się w klasach przestępczych* (*Inquiries...*, s. 14–15).

Galton nigdy nie mówi wprost o *ideale*, lecz takie wyrażenia jak „idealna typowa forma” (s. 11) czy „idealna kompozycja” (s. 10) same mu się narzucają. Moja hipoteza jest bowiem następująca: fotografia kompozytowa Galtona nadaje zadziwiająco konkretny byt obrazowi realizowanemu zgodnie z istniejącym od niepamiętnych czasów modelem teoretycznym, usprawiedliwiającym jakoby pojęcie ideału, czego sobie jasno nie uświadamiano. I jest to zapewne jeden z po-wodów zapomnienia, w jakie te fotografie popadły. Gdyby te zdjęcia

miały – jak mi się wydaje – zdolność wywoływania w wyobraźni doświadczenia ideału, jeszcze dostatecznie silnego w XIX wieku, to demistyfikowałyby opartą na nim tradycję estetyczną, a to co najmniej z dwóch powodów: jako obraza sztuki przez dążenie czysto techniczne – *proces fotograficzny, o którym mówiłem*, pisze Galton, *pozwala nam uzyskiwać uogólniony obraz z mechaniczną precyzją* (*Inquiries...*, s. 340) – oraz jako pytanie o sam sens ideału, gdyby się okazało, że przesłanki jego własnego teoretycznego powołania, dotąd niedostrzegane, lecz które fotografia kompozytowa odsłania, podważają wartości, których on bronił, uczłowieczając piękno.

Spróbuję zatem wykazać, że pewien *instyktowny opór* mógł się przyczynić do wyparcia ze świadomości na długi czas zdjęć Galtona, gdyż mogłyby one być intuicyjnie postrzegane nie tylko jako śmiertelny cios zadany malarstwu przez jego nowoczesną „rywalkę”, fotografię, ale także jako czynnik, który mógł zburzyć całą tradycję estetyczną, dotykając ideału, jej serca.

Oddajmy głos Galtonowi. *Efekt portretowania kompozytowego*, pisze, *polega na uwidocznianiu wszystkich cech, które są między sobą zgodne, i pozostawianiu jedynie jakiegoś widmowego śladu osobliwości indywidualnych* (*Inquiries...*, s. 10). Chodzi więc o bardzo paradoksalne używanie fotografii, która zdaje się unaoczniać jakiś typ idealny zamiast odzwierciedlać indywidualność twarzy. O ile teoria ideału przyznawała gatunkowi pierwszeństwo w stosunku do poszczególnych indywidualności, o tyle Galton zastępuje ją ideą rasy. *To fundamentalne pojęcie rasy powinno być typową idealną formą, od której poszczególni osobnicy mogą zbaczać [sic!] we wszystkich kierunkach, lecz wokół której wielu z nich się skupia i wokół której ich potomkowie skupią się nadal. Najbardziej oczywistym kierunkiem, w którym można ulepszać rasę, jest ten, który prowadzi do owego centralnego typu, jako że nie wymaga to wymyślenia czegokolwiek nowego. Konieczne jest tylko zachęcanie, na ile to możliwe, do spółkowania tych, którzy najbardziej odpowiadają centralnemu typowi, oraz w miarę możliwości ograniczanie spółkowania tych, którzy zdecydowanie odchylają się od niego. Bardzo trudno byłoby zatem znaleźć właściwszą metodę od portretowania kompozytowego, aby odkryć centralny typ fizjonomiczny jakiegokolwiek rasy czy grupy* (*Inquiries...*, s. 14–15).

W ustępie tym pojawiają się dwa istotne wątki myślowe. Z jednej strony Galton wpisuje się w estetyczną ideologię ideału poprzez wątek typu pośredniego czy centralnego, z drugiej – zaszczepia na analizach



estetycznych konserwatywne poglądy, które współbrzmia z jawnym rasizmem: powrót do typu centralnego oznacza niezmiennianie niczego w dziedzictwie przekazanym przez przodków, lecz ulepszanie tego, co przekazują oni potomnym – rasy – przy czym owo ulepszanie polega na powrocie do formy pierwotnej (w podwójnym sensie źródła i istoty) ponad wszelkimi *zбочeniami*, które ją mogły skazić.

Zanalizujemy najpierw pierwszy wątek, a mianowicie relację między portretem kompozytowym a teorią ideału. Mówiąc o owym typie centralnym, wytwarzanym wizualnie jego metodą, Galton używa określenia „obraz uogólniony” lub „obraz gatunkowy” (*Inquiries...*, s. 350), czyli obraz fotograficzny, który nie przedstawia żadnego pojedynczego człowieka, lecz portretuje urojoną postać mającą przeciętne cechy charakterystyczne dla danej grupy osób. Te idealne twarze, pisze Galton, wydają się zaskakująco rzeczywiste. Rzucając na nie okiem po raz pierwszy, nikt nie wątpiłby w ich podobieństwo do jakiejś żywej osoby, a przecież nic takiego nie istnieje; chodzi tu o portret pewnego typu, a nie osobnika (*Inquiries...*, s. 340–341). Galtonowska idea obrazu gatunkowego stawia więc najpierw problem średniej w sensie liczbowym jako pośrednika między skrajnościami, a następnie statystyczną kwestię typowego przedstawienia jakiejś populacji, a wreszcie konfrontuje tak skonstruowane pojęcie z jego przedstawieniem wizualnym, zwłaszcza optycznym, wprowadzonym przez portrety kompozytowe. Słowo „gatunkowy”, pisze Galton, zakłada z góry jakiś genus, czyli zbiór indywiduów, które mają wiele wspólnego i u których przeciętne cechy charakterystyczne są o wiele częstsze niż te skrajne. Tę samą ideę wyraża niekiedy słowo „typowy”, często używane przez Queteleta, który jako pierwszy nadał mu ścisłą interpretację: idea typu legła u podstaw jego koncepcji statystycznych (*Inquiries...*, s. 350).

### **Poliklet i średnia**

To Poliklet definiuje jako pierwszy kanon w ramach problematyki środka, pośredniości, mezonu oraz refleksji nad *krasis*<sup>11</sup>. Analizując komentarz Galena na temat Polikleta i jego *Doryforosa*, Jackie Pigeaud rzeczywiście wykazuje, że w dziele tym, zarazem teoretycznym i artystycznym, dokonuje się zmiana samego znaczenia *symmetrii*, definiowanej odąd jednoznacznie jako średnia, oraz objaśnia pojęciowe i empiryczne wytwarzanie owej średniej. Wypracowuje się wzorcowy *symmetron* przyjmując jakiś mezon, środek, pomiędzy wrzącą wodą a śniegiem czy lodem. Toteż w umyśle wyznacza się *symmetron* w równej odległości od każdego

skrajnego punktu [...] Potem można wytworzyć w doświadczeniu, mieszając jakąś ilość lodu z taką samą ilością wrzątku, równą mieszaną. Trzeba dotknąć tej mieszanki i zapamiętać to doznanie, by się do niego odwoływać jako do pewnego kanonu (561). Obracć więc należy za punkt odniesienia (canon, κάνων) i normę (γνώμων) (565) jakiś typ pośredni, w stosunku do którego będzie się określać pozostałe, przez odchylenie (zboczenie), jako ciepłe, zimne, suche, mokre. Dotyczy to również, powiada Galen, zwierząt. I dochodzimy do zdania: *Toteż modelarze, rysownicy, rzeźbiarze oraz inni wytwórcy podobizn rysują i odtwarzają to, co w obrębie danego gatunku najpiękniejsze, na przykład najpiękniej ukształtowanego człowieka (άνθρωπον εύμορφώτατον), czy też konia, wołu lub lwa, badając w tym gatunku środek (τό μέσον ἐν ἐκείνω τῷ γένει σκοποῦντες). I chwali się posąg Polikleta zwany Kanonem, który zyskał to miano dlatego, że ma najtrafniej oddane proporcje (συμμετρία) wszystkich części w odniesieniu do pozostałych*<sup>12</sup>.

Na te rozważania Polikleta (V wiek przed Chrystusem) będzie się nakładać w historii ideału teoria doświadczenia, wymyślona przez Arystotelesa w IV wieku przed Chrystusem, aby wyjaśnić funkcjonowanie przedstawięń umysłowych (percepcja, poznanie, rozpoznanie), a nie przedstawięń artystycznych ideału. *Gdy się więc owe zatrzymywane wrażenia często powtarzają, pojawia się dalsza różnica, mianowicie z tych, co się odznaczają trwałością wyobrażeń, powstają pojęcia, z innych nie. Tak więc z percepcji zmysłowych powstaje to, co nazywamy pamięcią, a z wielokrotnej pamięci odnoszącej się do tego samego przedmiotu rodzi się doświadczenie...*<sup>13</sup>. A francuski tłumacz dodaje w przypisie, że „pojęcie” odsyła do tego, co uniwersalne, lub raczej do zwykłego „obrazu gatunkowego”<sup>14</sup>.

Dziewiętnastowieczna antropologia kryminalna przeformułowała tradycję estetyczną za pomocą nowego słownictwa (statystyka, fotografia, dziedziczność etc.), które zniekształca jej sens, utrzymując, że nadaje *kanonowi*, utożsamianemu odtąd z „obrazem gatunkowym”, naukowy walor prawdy. Pomyślono teorię artystycznego przedstawiania ideału z teorią przedstawiania umysłowego. To nawiązanie wydaje się jednak nieświadome i nie uwzględnia innego aspektu refleksji nad *kanonem* i pięknem, który Pigeaud dostrzega już u Polikleta, a my odnajdujemy później u Kanta, a mianowicie jej wymiaru jakościowego, który uzupełnia jej konstrukcję liczbową. Istotnie, z jedynych dwóch fragmentów, które ocalały z traktatu Polikleta, konkluduje Pigeaud, pierwszy wprowadza kryteria ilościowe: *kanon* jako średnia uzyskiwana

drogą obliczeń, a drugi jakościowe: piękno nie jest prostym wynikiem obliczeń, gdyż związane jest z czymś niepowtarzalnym, niesprowadzalnym do „wielu liczb”, z czymś, co wydaje się przynależać do innego porządku, porządku *kairos*, jako intuicyjne dopełnienie opierające się na czymś drobnym a nieuchwytnym<sup>15</sup>. Stąd zaproponowany przez Pigeaud przekład owego drugiego fragmentu: *Urzeczywistnienie (tego) jest wtedy najtrudniejsze, gdy glina jest w paznokciu*<sup>16</sup>.

Kiedy rzeźbiarz dochodzi do skraju formy, kiedy określa jej wykończenie, wówczas konieczny jest jakiś intuicyjny gest, zdolny skorygować obliczenie średniej, które nie bierze pod uwagę jakości estetycznych, które wyznaczyć może jedynie ogląd formy. Realizacja obrazu gatunkowego u Galtona pomija właśnie ową korektę, dzięki której teoria *kanonu* dystansowała się od zwykłej operacji liczbowej, którą uznawała wprawdzie za moment nieodzowny, lecz sam w sobie niewystarczający, by wytworzyć idealną formę gatunku. A dokładniej: Galton uważa, że fotografia pozwala, by tak rzec, wyeliminować problem „gliny w paznokciu”, co miało nadawać jego kompozytowej metodzie precyzję porównywalną z poznaniem naukowym. Widzieliśmy to. Widzieliśmy też, że Gabriel Tarde sytuował ten problem w „wiedzy jakościowej” artystów, która nie jest dostępna nauce. Czy zatem trzeba dać wiarę argumentom Galtona i uznać, że fotografia zasadniczo zmieniła sytuację?

### **Kant: fotografia kompozytowa w roku 1790**

Kiedy czytamy ponownie, poświęcony ideałowi, paragraf *Krytyki władzy sądzenia* Kanta – w którym interpretacja *kanonu* jest skądinąd bardzo bliska tej, jaką proponuje Jackie Pigeaud – nie sposób oprzeć się zdumieniu, że znajdujemy w nim opis metody optycznej, na której opiera się fotografia kompozytowa Galtona, metody, którą Kant przedstawia w trybie metaforycznym („by tak rzec”, „jeśli wolno mi odwołać się do pewnej analogii”), nie mogąc wpisać jej w technikę fotografii, wypracowaną w ciągu dziesięcioleci, które nastąpiły po opublikowaniu trzeciej *Krytyki*.

Jednak Kant nie myli rozpoznawania form w percepcji i wytwarzania ideału. [...] *jeśli umysł skłonny jest do porównań – pisze – umie ona [wyobraźnia] też według wszelkiego prawdopodobieństwa rzeczywistości, choć w sposób niewystarczający dla świadomości, sprawić, że obrazy nakładają się nieustannie jako jeden na drugi, oraz wydobyć, dzięki kongruencji wielu obrazów tego samego gatunku, obraz pośredni, który*

służy wszystkim za wspólny „miernik”. Ktoś np. widział tysiąc dorosłych mężczyzn. Jeśli zechce on teraz wydać sąd o ich normalnej wielkości, której oceny należy dokonać w sposób porównawczy, to (wedle mego mniemania) wyobraźnia sprawi, że duża ilość obrazów (może nawet cały ten tysiąc) nakłada się jeden na drugi, a jeśli wolno zastosować przy tym analogię do optycznego sposobu przedstawiania, to w przestrzeni, w której największa ilość pokryje się ze sobą, i w granicach, w obrębie których powierzchnia okaże się iluminowaną najgęściej na nią nałożonym kolorem, uwidoczni się wielkość pośrednia, która zarówno co do wysokości, jak i szerokości będzie równie oddalona od skrajnej granicy postaci największych, jak i najmniejszych. I to właśnie jest postać odpowiadająca pięknemu mężczyźnie<sup>17</sup>. I wywodzi dalej: To samo dałoby się uzyskać w sposób mechaniczny, tzn. przez zmierzenie wszystkich tysiąca [postaci] etc.<sup>18</sup>.

Kant wprowadza zatem optyczny model ideału jako równoważny modelowi liczbowemu, dbając wszakże o to, by nie utożsamiać owego modelu optycznego z teorią percepcji, co nadawałoby ideałowi walor przedstawienia naukowego. Na tym będzie właśnie polegał błąd Galtona. Cóż zatem wytwarza owa metoda, optyczna bądź liczbowa? Jest to *idea normy*, odpowiada Kant, która *nie jest w żadnym razie pełnym pierwowzorem piękna w obrębie danego rodzaju, lecz tylko formą stanowiącą nieodzowny warunek wszelkiego piękna, a przeto tylko poprawnością w przedstawianiu gatunku*<sup>19</sup>, bynajmniej zaś nie ideałem.

Co to oznacza, jeśli nie to, że to Kant, a nie Galton, zastępuje model liczbowy modelem optycznym, uznając je oba za równoważne dla urzeczywistnienia *kanonu*? I nawet jeśli Kant nie dysponował technicznymi środkami, by przekształcić go w fotografię kompozytową, to ta ostatnia jest niejako obecna w jego dziele z roku 1790, obecna z znaczeniu pojęciowym i wyobraźniowym; metoda zaś Galtona nie dodaje do niej niczego prócz wcielenia idei Kanta w pewną, teraz już dostępną, technikę fotograficzną. W genialnej antycypacji Kant dosłownie opisuje *avant la lettre*, w 1790 roku, fotografię kompozytową. Tymczasem Galton dowodzi zasadności swoich „portretowych melanżów” (*blended portraits*) mieszaniną spostrzeżeń utrwalonych w pamięci (*our general impressions are founded upon blended memories – Inquiries...*, s. 350), dokładnie tak samo jak Kant, z jednym wszakże wyjątkiem: zapomina mianowicie, że chodzi tu o pewną *analogię*, a nie o identyczność przedstawień umysłowych z jednej, a przedstawień wytwarzanych przez artystę z drugiej strony, podczas gdy Kant podkreślał tu, że odwołuje się do analogii, unikając tym samym pomieszania – które okaże się



**Krzysztof Pruszkowski**

*Fotosynteza 60 pasażerów II kl. metra  
w Paryżu (Linia Clignancourt – Orleans)*

katastrofalne w skutkach – między estetycznością i naukowością. Rozważmy zatem drugi, wyżej zapowiedziany wątek poglądów, związany z pojęciem rasy czy gatunku oraz jego relacji do ideału.

### **Kant: od typu do „pewnego typu”**

Kant żyje w przejściowej epoce między dwiema wielkimi ekspansjami człowieka Zachodu, który przekracza swoje granice najpierw w przestrzeni, a potem w czasie: wiek XVII i XVIII to stulecia kolonialnych imperiów, wiek XIX to stulecie historii. Żyjąc niejako pomiędzy nimi, Kant świadomy jest problemów, jakie podnosi kwestia takiego ideału, jaki *Doryforos* ucieleśnia, a kultura zachodnia utrwała: czy jego pretensja do uniwersalności nie jest zniewagą, a nawet opresją w stosunku do innych kultur? W swojej przenikliwości Kant odczuwa zatem konieczność ponownego przemyślenia kwestii ideału, właśnie w konfrontacji z ową wielością kultur, której XVIII stulecie nie może już dłużej ignorować, a w konsekwencji problematyzuje powiązania między *ideał normy* a *ideał gatunku*, czego akurat brakuje w analizach Galtona.

*Jeśli w podobny sposób poszukamy dla tego pośredniego (mittlern) mężczyzny pośredniej głowy, a dla niej pośredniego nosa itd., to postać ta będzie leżeć u podstawy idei normy pięknego mężczyzny w kraju, w którym przeprowadzono takie porównanie; dlatego Murzyn musi mieć z konieczności w tych empirycznych warunkach inną ideę normy pięknej postaci niż człowiek biały, a Chińczyk inną niż Europejczyk. Tak samo miałyby się rzecz, gdyby szło o wzór pięknego konia lub psa (pewnej rasy). Ta idea normy nie została wyprowadzona z zaczerpniętych z doświadczenia proporcji jako określonych prawideł, lecz [przeciwnie] dopiero na jej podstawie stają się możliwe prawidła oceny. Jest ona obrazem całego gatunku unoszącym się między wszystkimi poszczególnymi, w rozmaity sposób od siebie różniącymi się naocznymi przedstawieniami indywiduów, [obrazem], który przyroda położyła jako pierwowzór u podstawy swych tworów tego samego rodzaju, ale, jak się zdaje, nie potrafiła osiągnąć go w żadnym z poszczególnych [indywiduów]<sup>20</sup>.*

Oprócz tego, że ten znakomity ustęp jest potwierdzeniem modelu optycznego, w który wytwarzanie ideału jest odtąd wpisane (*obraz, który unosi się między naocznymi przedstawieniami indywiduów*), to jest również *kluczowym dokumentem historii filozofii*, w którym, pod wpływem otwarcia się świata zachodniego na wielość kultur, *widać, jak na doktrynie ideału powstaje nieusuwalna rysa*. Nie ma niczego

dziwnego w tym, że mniej więcej w tym samym czasie i za pomocą jednego ze środków klasycznych („piękno połączenia”), David tworzy monstra, starając się wytworzyć ideał, którego to faktu artystycznego Jean-Claude Lebensztejn nie omieszkiał powiązać ze stworzonym podobnym sposobem Frankensteinem (Mary Shelley, 1818)<sup>21</sup>.

Istotnie, wraz z Kantem ideał traci nieodwołalnie fundament swych uniwersalistycznych uroszczeń, odrywając się definitywnie od pojęcia gatunku rozumianego w sensie biologicznym (człowiek w ogóle), żeby odnosić się tylko do *kraju, w którym to porównanie występuje* i dla którego kulturowa różnorodność, można by rzec w języku Kantowskim, daje możliwość ustanowienia *idei normy*. Istniałaby zarazem idea normy odnosząca się do krain leżących na brzegach Loary lub dla Bushmenlandu, *zgodna z ich empirycznymi warunkami*, istniałby typ Korsykanina czy Arleżjanki, na pewno typ mieszkańca Chinatown w Los Angeles, ale być może również Bronksu, a dłaczego nie XVI Dzielnicy Paryża lub Dzielnicy Łacińskiej?<sup>22</sup>. Kant nie proponuje więc połączenia człowieka białego, czarnego, żółtego i czerwonego w tej samej idei normy; być może dlatego, że nie dane mu było poznać takich miejsc, jak Soho w Londynie czy Manhattan w Nowym Jorku, gdzie wspólnie zamieszkują kobiety i mężczyźni z całego świata. I cóż z tego! Skoro takie są empiryczne warunki owych miejsc. Później Pruszkowski podejmie się tego w swych fotografiach kompozytowych z 1985 roku, zatytułowanych na przykład *60 pasażerów drugiej klasy metra. Linia: Clignancourt – Orléans. Paryż. 8 czerwca 1985 roku. Między 9 a 11*. Jeszcze do nich wrócimy. Czy ten rozpad ideału u Kanta, lub raczej rozmnożenie się idei normy pod wpływem kulturowej różnorodności, nie upoważnia nas do przyjęcia argumentacji Galtona usprawiedliwiającej poszukiwanie ludzkich typów: przestępcy, zabójcy lub złodzieja działającego z użyciem przemocy (*Inquiries...*, s. 343)?

Odpowiedź, jakiej dostarcza uważna lektura przytocznego ustępu Kanta, jest niedwuznaczna i nieodwołalna, i można jedynie podziwiać finezję i ścisłość myślenia filozofa. Oto bowiem pod postacią „określonych prawideł” i „prawideł oceny” Kant przypomina swoje fundamentalne rozróżnienie epistemologiczne między sądem determinującym z jednej strony, jedynym, który wytwarza wiedzę, w którym pojęcie dane jest *a priori*, by wyznaczyć dane doświadczenia, oraz sądem refleksyjnym z drugiej, w którym dana jest tylko zmysłowa różnorodność, dla której, w trakcie interpretacji, poszukuje się

tego, co uniwersalne (reguły, pojęcia lub sensu). O ile zatem uprawnione byłoby według Kanta wytyczenie pewnego obszaru doświadczenia, aby szukać idei normy w danych warunkach empirycznych (kraj, dzielnica, metro – a dlaczego nie populacja więzienna czy szpitalna?), o tyle nic nie usprawiedliwia roszczenia do wytwarzania wiedzy za pomocą takich reguł oceny.

Te ostatnie *nie upoważniają nas do niczego* poza tym, co czynimy zawsze, gdy staramy się przeniknąć intencje naszego rozmówcy, próbując zrozumieć, kim jest, jak może zareagować i co myśli o nas. Innymi słowy, fundament takich pojęć, jak rasa czarna czy biała *w ogóle*, zbrodniarz lub suchotnik *w ogóle*, używanych w antropologii kryminalnej XIX wieku, wali się, odsłaniając tym samym pułapkę empiryzmu. Pojęcia te nie wypływają z doświadczenia, lecz zostały ukute *a priori*, jako wyraz pewnej ideologii, na mocy arbitralnego doboru osobników składających się na zakres pojęcia, i – zamiast wskazywać cokolwiek w naturze rzeczy – deformują doświadczenie, narzucając mu je. To właśnie stanie się pod koniec XIX wieku głównym przedmiotem studiów podjętych przez wyżej wspomnianą socjologiczną szkołę chicagowską: wyobrażenia zbiorowe – kryminalisty, imigranta, muzułmanina, Amerykanina czy Francuza – nie są jedynie „portretami do oglądania”, lecz sprawczymi instrumentami działania, które – ubrane w szaty nauki czy polityki, programu edukacyjnego lub obyczajów – powodują realne skutki w społeczeństwie. Sens jakiegoś wyobrażenia zbiorowego nie daje się oddzielić od jego zdolności wywierania wpływu na rzeczywistość społeczną. Podany przez Galtona przykład rzekomej skłonności Buszmenów do „mocnych trunków” (*Inquiries...*, s. 101) jest tego równie smutną, co groteskową ilustracją.

Podważając uniwersalistyczne uroszczenie ideału, Kant wykazuje tym samym, że jakiegokolwiek przyszłe usiłowanie jego „naukowego” wytworzenia lub uczynienia zeń jakiegoś użytku poznawczego, będzie skazane na swe wewnętrzne sprzeczności; i analiza ta pozostaje w mocy zarówno, gdy chodzi o ideał, jak i o antyideał kryminologii.

Kant uratował ideał od dwuznaczności, która pozwalałaby go wpiąć w jakąś konserwatywno-rasistowską ideologię, a jednocześnie ogłosił jego bliski koniec. Odmawiając mu bowiem *absolutnej uniwersalności*, Kant nadał mu sens *typowej indywidualności*, będącej przedmiotem interpretacyjnej oceny. Uznając, że ideał można definiować rozmaicie w odniesieniu do każdego poszczególnego kraju (zakątka



świata) i że nie ma zatem jednego jedyne go ideału, lecz ideały należy uznawać w ich wielości, otworzył wrota dla wszystkich innych uszczegółowień ideału, posuwając się aż do pojmowania ideału nie jako determinującego i normatywnego prawidła, lecz jako esencji jednostki. Galton też pozwala nam zrozumieć ten proces, kiedy – w artykule zatytułowanym *Kronika fotograficzna od dzieciństwa do starości*<sup>23</sup> – proponuje stworzenie prawdziwej instytucji *Family Chronicles*, w której *robiono by od czasu do czasu, w ujednolicony sposób* zdjęcia rozmaitych członków rodzin, aby tworzyć z nich portrety kompozytowe, składające się z tyłuż historii indywidualnych<sup>24</sup>. Jeżeli prawdą jest, że osobowość człowieka wyraża się w przebiegu jego życia, to owe portrety wyrażałyby istotę każdego z nas. Będący naukową błagą, ten piękny projekt artystyczny zostanie zrealizowany również przez Pruszkowskiego, na przykład w *Hołdzie dla pięciu ostatnich lat życia „modelowego modela” Jacoba Israela Avedona, 1969–1973*, pracy z 1986 roku.

W takim jednak razie ideał staje się zwykłym *typem*. A czym jest typ, jeśli każdy z nas jest jakimś typem nas samych, podobnie jak potoczny język pozwala nazywać tym słowem pierwszego lepszego osobnika, a nie tylko jakieś abstrakcyjne wyobrażenie? Już u Kanta ideał staje się mnogi, typowy dla każdego kraju, każdej wioski... Posunięty do swej logicznej granicy, typ staje się jakimś „typem”: jednostką, której wiele twarzy fotografia kompozytowa stapia w jedną. W tym to zresztą sensie Philippe de Champaigne uważał maskę pośmiertną za wyraz istoty jednostki, jako że kumulują się w niej wszystkie oblicza, jakie jednostka nosiła podczas całego życia, lecz które śmierć pozbawiła poszczególnych cech ekspresji ulotnych. W konsekwencji fotografie kompozytowe czaszek, praktykowane pod koniec XIX wieku w Stanach Zjednoczonych przez antropologów Arthura Thomsona i Washingtona Matthews, są niejako kompozytami kompozytów, ponieważ można uznać, że czaszka stanowi matrycę portretu kompozytowego tej samej osoby, a kompozyt tych kompozytów<sup>25</sup> próbuje je jeszcze połączyć z typem jakiegoś gatunku czy grupy osobników. Nie potrzebujemy jednak nawet nakładać na siebie portretów, aby móc wyczytać z twarzy bliźniego jego historię, a sens z jego spojrzenia, bo każda twarz jest rekapitulacją wielu twarzy „przeżytych”.

Stawka doktryny ideału związana jest z człowieczeństwem człowieka, które ideał stara się określić jako gatunek poprzez piękne pozory, potwierdzając je w sposób konkretny – namacalny i widzialny. Prawomocność tego postępowania w świecie greckim może być

oparta na Arystotelesowskim rozróżnieniu między *prima ousia* i *deutera ousia*, dwojakiej substancji jednostki – z jednej strony tej, która sprawia, że Sokrates jest Sokratesem, a z drugiej strony tej, która sprawia, że jest człowiekiem (Arystoteles, *O kategoriach* 2a 11–4b 19). Ideał jest zatem afirmacją *specyficznego* istoty człowieka jako *species*, gatunku. Dzisiaj odczuwamy jednak bardziej niż kiedykolwiek zarazem konieczność afirmacji człowieczeństwa człowieka oraz niedostatek takiej afirmacji, jaka wpisana jest w ideał. Istotnie, eugenika, która znów wyłania się na tle wolnej gry sił głoszonej przez liberalizm, grozi niedostrzeganiem przyrodzonej człowiekowi kruchości.

Paradoks ten wynika z faktu, że samo pojęcie jednostki jako substancji okazywało się stopniowo niewystarczającym. W tradycji arystotelesowsko-tomistycznej substancja pierwsza czyli indywidualna istota – to, co sprawia, że Sokrates jest Sokratesem – została utożsamiona z materią jako zasadą indywiduacji. Pomiędzy *skłonność do*, która może być wrodzona, a urzeczywistnienie, możliwe, lecz nigdy nie konieczne, między prawdę egzystencji a prawdę esencji, by nawiązać do słownictwa metafizycznego, wślizguje się społeczeństwo jako czynnik rozstrzygający o powiązaniu między tożsamością jednostki i jej człowieczeństwem. Zrozumiał to i objaśnił w swej teorii naśladownictwa właśnie Gabriel Tarde<sup>26</sup>. Nawet jeśli nie wyciągnął z niej wszystkich konsekwencji, to jego koncepcja osobowości indywidualnej, spójna z ideą „postępu uniwersalizmu etycznego, *cywilizacji*”<sup>27</sup> stawała się stopniowo niemożliwa do pogodzenia z dominującą wówczas antropologią kryminalną i dlatego stanowiła pewien *moment krytyczny* w dziejach dyskusji estetycznej, przez pewien czas stłumionej w kryminologii, moment krytyczny, który – *a contrario* – ujawnił jednocześnie jej sens etyczny i doniosłe znaczenie w historii idei.

Doktryna ideału mogła się zatem rozwijać jedynie w pewnym kontekście intelektualnym, który nie postawił jeszcze filozoficznego fundamentu indywidualnej tożsamości jako powiązanej ze społeczeństwem oraz z kulturą, której są one miejscem. O ile miała ona swą prawomocność w świecie greckim, o tyle staje się coraz bardziej wewnętrznie sprzeczna w świecie nowoczesnym, aż wreszcie chrońni się w kryminologii, gdzie w końcu rozpadnie się w ostatnim podrygu: próbie uczynienia z niej podwaliny pewnej teorii naukowej, która – wyposażona w wymyślny instrument, jakim była fotografia kompozytowa – doprowadziła ją do kresu sprzeczności. Doktryna ideału zrodziła inne monstrum: fotografię ideału-przestępcy.

### Wittgenstein: zdesubstancjalizować monstrum

Zamiast o *dążeniu do ogólności* – pisze Wittgenstein, wspomniawszy chwilę wcześniej *Galtonowską fotografię złożoną*, tzn. kompozytowa<sup>28</sup> – mógłbym równie dobrze mówić o *pogardliwym stosunku do konkretnych przypadków*<sup>29</sup>.

Kiedy znalazłem nazwisko Galtona w *Blue Book* Wittgensteina, pomyślałem, że to jakieś przygodne odniesienie oraz że on i Freud musieli natknąć się na jego ślad w Wiedniu. Kiedy jednak z *Wynalezienia hysterii* Georges'a Didi-Hubermana dowiedziałem się o obecności *Inquiries...* Galtona w La Salpêtrière<sup>30</sup> i kiedy je przeczytałem, zdałem sobie sprawę, że Wittgenstein mógł znaleźć w tej książce coś więcej, niż można się domyślać z owego na pozór marginalnego odwołania do Galtona w *Niebieskim zeszycie*. Mógł tam nawet znaleźć wyrażenie *family likenesses* (*Inquiries...*, s. 12) – podobieństwa rodzinne (które bardzo interesują naszego eugenistę), termin użyty w *Blue Book* tuż przed odwołaniem do Galtona, a któremu Wittgenstein przypisywał jak wiadomo szczególny sens i kapitalne znaczenie w swojej „drugiej filozofii”, do której *Blue Book* jest przygotowaniem. Mogłem więc porzucić trop wiedeński; Wittgenstein musiał uważnie przeczytać przynajmniej niektóre części *Inquiries...* w Wiedniu czy w Cambridge, mało ważne.

Potworem jest dlań przede wszystkim metafizyka, której problemy wyłaniają się, gdy język odrywa się od rzeczywistości, z którą jest ściśle spleciony w swoim funkcjonowaniu. Od razu widzimy, że Galton stanowi przypadek osobny: zdecydowany empirysta i sławny uczony, pada on ofiarą tych samych skłonności, z których wyłaniają się fałszywe problemy, jakie czyhają na metafizykę. Jedną z tych skłonności polega na pośpiesznych i nieuprawnionych uogólnieniach, prowadzących między innymi do doszukiwania się substancji tam, gdzie jest tylko sens jakiegoś słowa, albo do *szuka[nia] czegoś wspólnego wszystkim bytom, które podciągamy razem pod jeden termin ogólny*<sup>31</sup>, co stanowi przedmiot analiz w tej części *Niebieskiego zeszycu*. Podnoszony przez Wittgensteina problem jest następujący: jeśli przypisujemy odrębny byt temu, co chce uchodzić za uniwersalne, to popadamy w logiczną sprzeczność. Stąd konieczność desubstancjalizacji tego, co uniwersalne: ani abstrakcji, ani sensu nie można zobaczyć. Przywołany wprost w punkcie b) tej krytyki „dążenia do ogólności”, Galton stanowi domyślne odniesienie całego ustępu sięgającego od punktu a) do punktu d), kończącego się takimi oto podsumowującymi uwagami: *Nasze dą-*

zenie do ogólności ma jeszcze jedno ważne źródło: nasze zauroczenie metodą naukową. Mam tu na myśli – uściśla Wittgenstein – metodę polegającą na redukcji wyjaśnień zjawisk przyrodniczych do najmniejszej możliwej liczby podstawowych praw przyrody; a w matematyce – na ujednoceniu sposobów podejścia do różnych tematów przez generalizację [...] Skłonność ta jest prawdziwym źródłem metafizyki i prowadzi filozofa w całkowitą ciemność [...] [podczas gdy] filozofia naprawdę jest „czysto opisowa”<sup>32</sup>. To tak, jakby powiedzieć, że Galton kumuluje w swej nauce wszystkie błędy metafizyki. Toteż warto starannie prześledzić krytyczne uwagi Wittgensteina, by zastanowić się, w jakim stopniu odnoszą się one również do doktryny ideału.

Krytyka Wittgensteina zmierza w tym samym kierunku, co u Kanta, lecz posuwa się dalej, zwłaszcza dzięki [b]adaniu gier językowych, to [jest] badani[u] prymitywnych form języka, czyli prymitywnych języków<sup>33</sup>. Wittgenstein wykłada tę koncepcję w taki sposób, że ma się doprawdy wrażenie, iż formułuje te wszystkie analizy patrząc na fotografie kompozytowe Galtona. Skłonni jesteśmy sądzić, że musi istnieć coś wspólnego, powiedzmy, wszystkim grom, i że ta wspólna cecha uzasadnia stosowanie ogólnego terminu „gra” w odniesieniu do różnych gier; tymczasem gry tworzą rodzinę, której członków cechują podobieństwa rodzinne. Niektórzy z nich mają takie same nosy, inni takie same brwi, a jeszcze inni taki sam sposób chodzenia; i podobieństwa te zazębiają się<sup>34</sup>. Krótko mówiąc, nakładając jeden na drugi portrety członków tej samej rodziny, zamiast wytworzyć jakiś „typ rodzinny”, Galton – przeciwnie – umniejsza złożoność relacji, a tym samym zaciera podobieństwa. Relacja podobieństwa implikuje zarazem analogie i różnice.

Jako uważny i wymagający czytelnik dzieł Williama Jamesa i Wolfganga Köhlera na temat percepcji, Wittgenstein krytykuje następnie wprost Galtonowską koncepcję obrazów gatunkowych. [...] skłonni jesteśmy sądzić, że ogólna idea liścia jest czymś w rodzaju wizualnego przedstawienia, które zawiera tylko to, co wspólne wszystkim liściom (Galtonowska fotografia złożona [kompozytowa])<sup>35</sup>. Krytyka ta jest celna, mimo że nie dotyczy bezpośrednio kwestii rozpoznawania form, o jakiej była mowa u Arystotelesa czy Kanta. Z jednej bowiem strony fakt, że w fotografii kompozytowej, jak pisze Galton, wszystko, co wspólne, pozostaje, a wszystko, co indywidualne, zanika (*Inquiries...*, s. 350), nie dowodzi bynajmniej, że obraz staje się naprawdę gatunkowy i nabiera wartości uniwersalnej czy poznawczej. Z drugiej jednak strony Galton próbuje sam zmierzyć się ze swymi trudnościami.

Wątpię jednak – pisze – czy „idea abstrakcyjna” jest poprawnym wyrażeniem w wielu przypadkach, w których jest stosowana, oraz czy „idea kumulatywna” nie byłaby określeniem właściwszym. Wydaje się [mimo wszystko], że idealne twarze uzyskiwane metodą portretu kompozytowego mają mniej rzeczy wspólnych, niż dzielą ich z tym, co zwie się ideami abstrakcyjnymi (*Inquiries...*, p. 183). Wystarczyło, by Wittgenstein powtórzył i potwierdził samokrytyczne oceny znalezione u Galtona. Ale semantyczny retusz wprowadzony przez Galtona nie jest w stanie rozwiązać pojęciowej trudności, którą on sam zdaje się odczuwać. Jedną z obiekcji wobec moich poglądów – ciągnie swą samokrytykę – była taka, że to, co nazywamy uogólnieniami, to zazwyczaj nic więcej jak reprezentatywne przypadki (*Inquiries...*, s. 185). By jednak pokonać tę nową trudność, proponuje jedynie retusz obrazu: lekką nieostrość w zbyt wyraźnych rysach jego portretów kompozytowych.

W oczach Wittgensteina Galton jest zatem prawdziwym metafizykiem, samą esencją metafizyki, można by rzec, tyle że troską Wittgensteina jest akurat desubstancjalizacja owych monstrów. Jeżeli stara się sprowadzić myślenie do operacji na znakach i ich sensach, to po to, by uniknąć hipostaz. Bo też relacja semantyczna nie opiera się ani na podobieństwie, ani na przyczynowości, ani na reprezentatywności, i jeżeli pozory nie są reprezentatywne dla sensu, to wówczas uniwersalność definitywnie się od pozorów uwalnia. Tego, co uniwersalne, nie widać. Nawet jeśli wyrażenie „typ przestępcy” może mieć jakiś sens, czyli poprawne użycia językowe, to nie jest ono bynajmniej wizualnie rzeczywiste i nie odpowiada mu żaden pojedynczy byt. Toteż monstra stworzone przez metafizykę Galtonowską karleją, definitywnie rozbrojone, i tracą swoją substancję. W ten sposób wyłania się jedna z dróg krytyki przedstawiania: prawda już nie przebija poprzez pozory, które ono wytwarza. Mimo że wciąż można je uznawać za formy idealne, fotografie kompozytowe niczego w ogóle nie przedstawiają... a może przedstawiają coś zupełnie innego, starannie skrywanego pod pozorami. Podejrzliwość psychoanalityczna pozwoliłaby w takim razie doprowadzić do końca krytykę owych dwuczłonowych przedstawień.

### **Freud: od marzenia sennego do dowcipu**

Dzisiaj jest to sprawa dobrze znana: w *Objaśnianiu marzeń sennych*, a potem w *O marzeniu sennym*, Freud odwołuje się do fotografii kompozytowej Galtona, by lepiej objaśnić pracę snu, która nakłada wy-

obrażenia jedno na drugie techniką, którą twórca psychoanalizy nazywa *kondensacją*. Zaprzeczając zasadom *percepcji*, niezdolnej przypisać danemu przedstawieniu, nawet kiczowatym obrazkom, więcej niż jednego sensu *naraz*, marzenie senne rozpoznaje w tym samym obrazie dwie (a nawet więcej) tożsamości jednocześnie: *Twarz, którą widzę we śnie, to równocześnie twarz mego przyjaciela R. i mego wujka. To tak, jak na fotografii kolażowej [kompozytowej] Galtona...*<sup>36</sup>. We śnie, który miał Freud, Irma nakłada się na wiele postaci, którymi się w owym czasie zajmował. Uogólniając, Freud mówi nawet o „formacjach mieszanych [kompozytowych]”<sup>37</sup>. W następnym zaś roku uściśla: *Praca senna postępuje wówczas jak Francis Galton przy zestawianiu fotografii rodzinnych*<sup>38</sup>. Freud zapoznał się zapewne z fotografią kompozytową podczas pobytu w La Salpêtrière i, mimo że wcale nie interesował się szczególnie tą fotograficzną metodą, można się domyślać, że uważnie przeczytał *Inquiries into Human Faculties...* oraz że i on czerpał inspirację z niektórych innych poglądów Galtona<sup>39</sup>. Jeżeli pomyślimy jednak o konsekwencjach jego metaforycznego odwołania się do Galtona, którego metoda, jak widzieliśmy, jest taka sama jak ta, którą Kant brał pod uwagę dla wytwarzania ideału, to musielibyśmy powiedzieć, że w świetle tego odwołania *ideał (w jego wielorakich postaciach) nie jest już nawet nieświadomą ankietą statystyczną, lecz myślą optatyczną wytwarzaną przez stłumione pożądanie: kompensacyjnym marzeniem sennym*.

Ale chodzi też o coś więcej. Drugie otwarte odwołanie do Galtona w *Objaśnianiu marzeń sennych* jest bardziej doniosłe. Nie chodzi już o dwie twarze, które się ze sobą stopiły, lecz o nakładanie się dwóch sytuacji abstrakcyjnych: *fantazji o uwięzieniu i fantazji o ożenku*<sup>40</sup>. Cóż to znaczy, jeśli nie to, że Freud wykpiwa rzekomo naukową ścisłość metody Galtona, uznając ją za operację *paradygmatyczną*, pozwalającą swobodnie *przemieszczać* obrazy<sup>41</sup>, które – nie tracąc pozorów rzeczywistości, wytwarzają wrażenia nierealne, jakie tylko marzenie senne wytwarzać potrafi? Dlaczego bowiem, w poszukiwaniu ideału, nie wtopić jedna w drugą postaci ludzkiej ujętej od przodu i od tyłu? Pruszkowski, znowu on, zrobi to na fotografii zatytułowanej *Doloreze recto-verso* (1984); wróć jeszcze do niej. To jest zabawne i śmieszne. To już nie jest ideał, ani nawet marzenie senne, to jest *Witz*, dowcip. Rzeczywiście, *kondensacja jest także podstawową operacją w technice dowcipu*.

Odwołanie do Galtona można zatem rozszerzyć na tryskanie dowcipu, nawet jeśli sam Freud go w ten sposób nie rozszerza, ponieważ

w pracy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, nie wspominając o Galtonie, Freud odsyła z kolei do *Objaśniania marzeń sennych*, aby ukazać technikę kondensacji<sup>42</sup> jako kategorię nadrzędną dla *Wortwitze* (dowcipów opartych na słowach). To, co śmieszy w dowcipie, to właśnie niesłychane spotkanie dwóch przedstawień, które nigdy nie spotykają się w rzeczywistości, takich jak „famiłarny” i „milioner” w słynnym słowie *familionernie* wymyślonym przez Heinricha Heinego. Nałożenie na siebie fantazji o uwięzieniu i fantazji o ożenku nie jest od tego tak bardzo odległe. Sen Freuda zrobił mu dowcip. Otóż taka interpretacja odwołań do Galtona każe nam logicznie uznać wywrotową, przynajmniej potencjalnie, moc tego Freudowskiego odniesienia w stosunku do estetycznej tradycji ideału, opierającej się na tej samej metodzie. U Freuda bowiem dowcip opiera się na zasadzie ekonomii i prostoty<sup>43</sup>, pozbawiając w ten sposób klasycyzm jego założycielskiej zasady. Kondensacja, której metaforą lub wręcz modelem jest Galtonowska fotografia kompozytowa, rozsądzi zatem tradycję, odkąd służyć ma za nośnik seksualnej tendencji, która prowadzi do wybuchu śmiechu<sup>44</sup>. Pseudonaukowa metoda Galtona, polegająca na chęci wizualizacji typu przestępcy, przeradza się w końcu w dowcip, jeśli nie w coś monstrualnego. Wychodzi jednak na jedno: monstrum śmieszy, gdy tylko przestaje budzić strach.

Pocieszająca jest skądinąd myśl, że awangardy pierwszej połowy XX wieku, te same awangardy, które wytyka się niekiedy palcem za to, że marzyły o „fabrykach nowego człowieka”, idei flirtującej niebezpiecznie z nie zawsze świadomym swych totalitarnych zagrożeń scjentyzmem, nigdy nie uległy pokusie fotografii antropologicznej w stylu Galtona. A parę fotograficznych portretów polegających na nałożeniu wielu zdjęć, z których *Multiple Portrait* Laszła Moholy-Nagy’a, z roku 1927, jest prawdopodobnie najbliższy fotografii kompozytowej, używa tej operacji jako nowego narzędzia ekspresji. I nic poza tym. Ekspresja estetyczna pozwala w ten sposób odzyskać wolność i godność jednostki. Jak już powiedzieliśmy, podczas gdy zdjęcia Mareya czy Muybridge’a wywarły przemożny wpływ na malarstwo, to fotografie Galtona zapadły w głęboką niepamięć. Dopiero znacznie później fotografia kompozytowa powróci właśnie – czyż to nie dziwne? – w postaci ironicznego dowcipu.

**Pruszkowski: 14 libańskich terrorystów poszukiwanych przez policję**  
Od połowy lat siedemdziesiątych Pruszkowski<sup>45</sup> przyswaja sobie technikę fotografii kompozytowej, którą nazywa „fotosyntezą”, lecz

przyswaja ją w duchu sarkazmu, ośmieszania, a nawet wywrotowości. Czyni z niej karykaturę ścisłej nauki, której pragnął Galton. „Fotosynteza” staje się w jego zastosowaniach narzędziem krytycznym, odcinając radośnie podejrzane odrośle rozległego obszaru sztuki, obrazu i społeczeństwa. W roku 1996 dziennik „Le Monde” zamawia u niego fotosyntezę Mitterranda i Chiraca, lecz potem odrzuca wykonane przez artystę zdjęcie: zbyt podobne do Mitterranda. Pewny swego, Pruszkowski protestuje, lecz nic nie osiąga, a kompetencja artysty zostaje podważona. *Artykuł, który moje zdjęcie miało ilustrować – mówił mi z niezłomnym przekonaniem – opowiadał historię przejścia przez Chiraca doradcy Mitterranda do spraw komunikacji społecznej, Jacques’a Pilhana!* Czyż nie słusznie uczynił z niego narzędzie subwersji, skoro nawet dziennikarze „Le Monde” zdają się nadal wierzyć w prawdziwość obrazu wytworzonego jako dowcip?

Z konsekwencją wzmocnioną własnymi intuicjami Pruszkowski dekonstruuje metodycznie to, co mogło się jeszcze z tej wiary ostać: z reliktywów ideału. W swych kolejnych projektach coraz ściślej osacza nieujawnianą prawdę estetycznego gmachu ideału, to, czego mówienia starannie unikano (z wyjątkiem Zeuksisa, który przyznał, że wybrał po prostu najładniejszą dziewczętą z Agrygentu, żeby odtworzyć to, co każda z nich miała w swym młodym ciele najpiękniejszego, Pliniusz XXXV, 64), a mianowicie, *jak doбира się jednostki czy aspekty wizualne, na podstawie których wytwarza się idealne wyobrażenie danego gatunku*. Było w tym bowiem coś umownego, arbitralnego i w sumie niedającego się usprawiedliwić. A gdyby tak reguły kanonu, miast służyć wytwarzaniu idealnej formy, były w sumie jedynie ideologicznym parawanem, który, strojąc się w piórka wiedzy arytmetycznej, miałyby tylko usprawiedliwiać wybory o charakterze erotycznym? W pracy *Obłąd i sny* w Gradivie *Wilhelma Jensena* Freud pisze o Norbercie Hanoldzie, bohaterze noweli Jensena: *Można by stwierdzić, że motywacja naukowa służy nieświadomej motywacji erotycznej jako pretekst, nauka zaś oddała się bez reszty na służbę obłądu*<sup>46</sup>. Doktryna ideału skrywała wybory, których nośnikiem były skłonności seksualne. Powracając do swego instrumentarium – fotografia kompozytowa, przemianowana przez Pruszkowskiego na „fotosyntezę”, stała się prawdziwym narzędziem krytycznym.

Galton poszukiwał idealnego typu przestępcy; Pruszkowski poszedł w jego ślady, nakładając na siebie 27 członków *Politbiura Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego* (1981),



gdzie silny efekt nakładających się na siebie rastrów podkreśla rzetelność pracy archiwistycznej. Galton środkował portrety za pomocą dwóch szpilek (*Inquiries...*, s. 341); nadawało to jego kompozytowym portretom żywość spojrzenia i pozór rzeczywistości. Pruszkowski wykonuje zaś fotografię kompozytową 10 *Afrodyt z Muzeum Grecko-Rzymskiego w Aleksandrii* (1989/1993), środkując dziesięć obrazów własną techniką, tak aby wyraźnie było widać jedynie wzgórek łonowy bogini. Batut wymyślił kompozytowy portret księżąt andegaweńskich na podstawie posagów z katedry w Angers; Pruszkowski przetworzył ten pomysł, syntetyzując 12 *książąt andegaweńskich* (1984), z których ostała się jedynie majestatyczna forma falliczna.

Wydaje się, że Pruszkowski całkowicie uwolnił się od teoretycznych kompleksów i posuwa subwersję do skrajności: kiedy znika przymus ideologiczny, działanie właściwe ideałowi, połączone z technicznymi środkami fotografii kompozytovej, pozwala nakładać wszystko na wszystko, zawsze w poszukiwaniu jakiegoś *mezonu*, złotego środka. Pokazał, że można równie dobrze nakładać na siebie różne widoki Kairu, ogrodu w Giverny, krzeseł rozmaitych kształtów, czy też rozmaitych zdjęć z nowojorskiego metra. To, co u Freuda było tylko teoretycznym przecuciem, Pruszkowski urzeczywistnił: ideał jest maszyną do wytwarzania dowcipów. Całość jego pracy jest niejako *rozregulowanym stanem przedustawnej harmonii ideału*. Zestaw środków jest zawsze taki sam, lecz tam, gdzie zamiast rzekomej ścisłości działała jedynie intuicja dostosowująca się do oczekiwanego (a nawet z góry zakładanego) rezultatu, swobodna intuicja, zarazem poetycka i zjadliwa, zabrała się odtąd do pracy. Pokazała ona, że wartość metody, przejętej od Galtona i pozbawionej jego celów „antropologiczno-kryminologicznych”, nie tkwi już w zawartej w obrazie prawdzie, lecz raczej w naturze wyboru jej motywów, wyboru, który staje się środkiem innej poezji, tak jak na fotografii *Cień 60 samochodów opuszczających parking w Chamonix w cieniu świerków na Mont-Blanc* (1985).

W tym samym geście Pruszkowski ośmiesza doktrynę ideału i „naukowe” przesłanki Galtona, lecz użytek, jaki czyni z mechanizmu fotografii kompozytovej, składa się na działanie krytyczne, prowadzone w sposób zarazem intuicyjny i metodyczny. Będąc po prostu narzędziem krytycznym, jego „fotosynteza” prowadzi go swobodnie poprzez kwestie aktualne i tradycyjne, polityczne i społeczne. 14 *libańskich terrorystów poszukiwanych przez policję niemiec-*

ką przedstawia czarną kartkę, a czerń ta jest głęboka i intensywna. Ośmieszanie wszystkich ideałów piękna, ale jednocześnie niezgoda na chęć rozpoznania *typu terrorysty*. Jednak ten, kto chce i umie patrzeć poprzez pozory, nawet tak czarne, rozpozna w tym już nie typ terrorysty, ale ludzkie rysy na dnie otchłani. W *60 pasażerach pierwszej klasy metra. Linia: Vincennes-Neuilly, Paryż, 9 czerwca 1985 roku. Między godz. 9 i 11*, pracy już wcześniej wspomnianej, gdzie pośród migających świateł zarysowuje się jedynie mglisty owal twarzy, choć można się domyślać mieszaniny różnych wieków, ras, kultur i płci, Pruszkowski otwarcie i trzeźwo wszczyna dyskusję z przesłankami Galtonowskiej antropologii. Uprawiane przez niego ośmieszanie jest narzędziem krytycznym, którego szczególna, niepoślednia wartość tkwi w fakcie, że jest ono osadzone w starym mechanizmie estetycznym, wymyślonym w celu wytwarzania form idealnych, co pozwala mu operować, by tak rzec, z samego wnętrza doświadczenia sztuki. To jest właśnie figura krytyki, którą romantycy nazywali *ironią*.

#### **Orlan: klonowanie ideału**

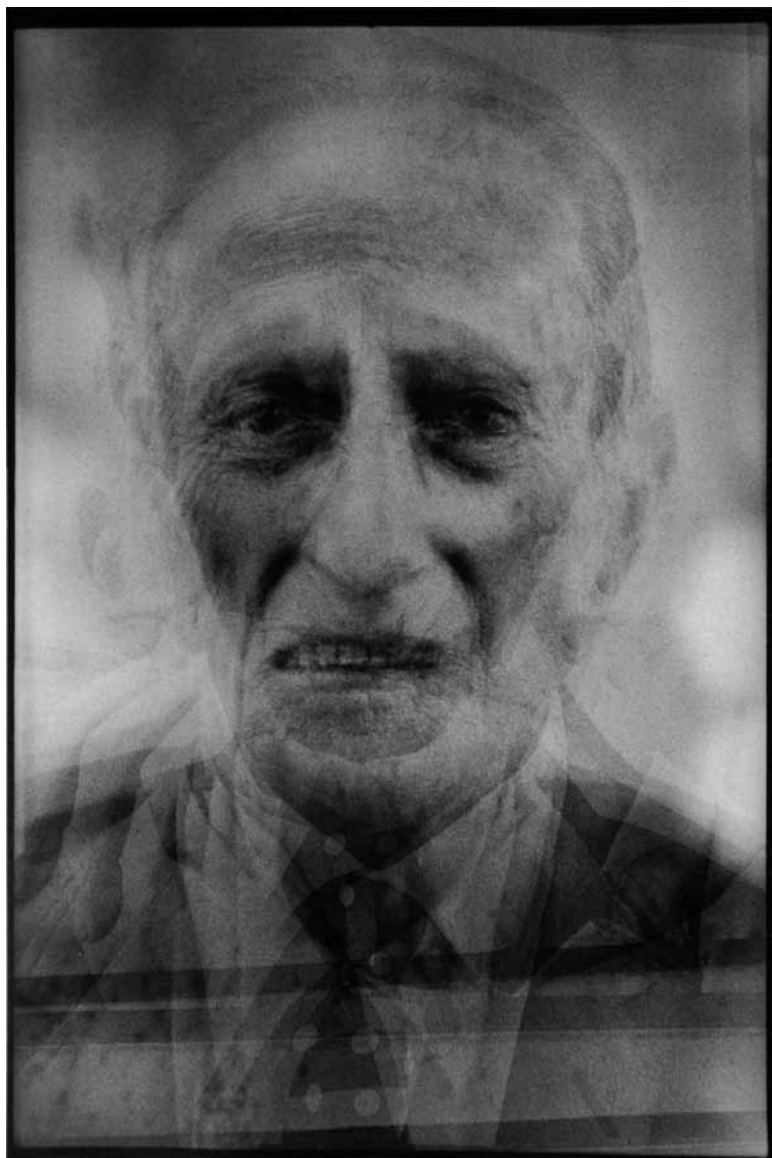
Postępowanie ORLAN jest niemal przeciwstawne. Jeśli można uznać, że wobec zjawisk tak nieprzyzwoitych, jak antropologia kryminalna Galtona, krytyka polegająca na karykaturowaniu jej przesłanek, metod i uroszczeń jest równie usprawiedliwiona jak ta, która ukazuje jej niebezpieczeństwa, to ORLAN wpisuje się bez reszty w tę drugą opcję. Zamiast rozśmieszać, jej praca przeraża i zatrważa. Pojawia się zatem kwestia, w jakiej mierze tkwi ona jeszcze wewnątrz mechanizmu galtonowskiego, by rozmontowywać jego tryby.

Jej metoda wytwarzania ideału polega na komputerowej syntezie. Sytuuje się ona zatem w pół drogi pomiędzy arytmetycznym modelem Polikleta a optycznym modelem Kanta i Galtona, lub raczej, wsparta nowymi technologiami, oznacza ona powrót do obliczeń, ale w obrębie optyki, w poszukiwaniu pewnej elastyczności w operowaniu efektami syntezy, pozwalającej odtąd regulować procentowo udział każdego elementu składającego się na efekt końcowy<sup>47</sup>. Uzbrojona w te nowe możliwości manipulowania obrazem, dobiera sobie galerię portretów, które są wszystkie ideałami, jakie naznaczyły historię sztuki zachodniej – Dianę ze Szkoły z Fontainebleau, Giocondę Leonarda, Psyche Gérarda, Wenus Botticellego oraz Europę Moreau – i stapia je w doskonałą formę, uzyskaną z serii doskonałych form, rzecz

by można: ideał do potęgi drugiej, co oznacza również *średnią ze średnich*. Kant wyraził się bardzo trafnie, zauważając, że *twarze doskonałe regularne, jakich malarz chętnie poszukuje jako modeli, zazwyczaj nic nie mówią [...] owe zupełnie regularne twarze zapowiadają zazwyczaj człowieka także i wewnętrznie przeciętnego; przypuszczalnie (o ile wolno przyjąć, że przyroda w stronie zewnętrznej wyraża proporcję strony wewnętrznej dlatego, że jeśli żadna z dysproporcji umysłu nie wybija się ponad proporcję, potrzebną do stworzenia człowieka tylko wolnego od wad, to nie można tam oczekiwać nic z tego, co nazywa się genialnością, w której przyroda zdaje się odbiegać od swych zwyczajnych proporcji między władzami umysłu na korzyść jednej z nich*<sup>48</sup>.

To spostrzeżenie Kanta w zaskakujący sposób implikuje pytanie o kulturę: jeśli nie chcemy dzielić ludzkiego istnienia na duszę i ciało, to czy musimy przyjąć, że *kultura ciała* może nadawać cielesności istnienia wartość duchową? czy też, że *kultura ciała* jest tożsama z *kulturą po prostu*? Odpowiedź na to pytanie powinna uwzględniać warunki historyczne. Człowiek postępuje w ten sposób nie tylko z zewnętrznymi przedmiotami – pisze Hegel – ale także z samym sobą, ze swą własną naturalną postacią, której nie pozostawia taką jaką jest, lecz poddaje ją z rozmysłem rozmaitym zmianom. W tym też tkwi źródło wszelkich strojów i ozdób, nie wyłączając na wskroś barbarzyńskich, odrażających i całkowicie zniekształcających, a nawet wręcz szkodliwych zwyczajów, np. takich jak deformowanie nóg u Chinek albo przekłuwanie uszu i warg. Albowiem tylko u ludzi oświeconych przekształcenie własnej postaci, sposobu zachowania się oraz wszelkiego rodzaju uzewnętrzniania jest produktem ich duchowej kultury<sup>49</sup>. U zarania ludzkiej kultury człowiek postępował w ten sposób, aby kultywując swe ciało stać się człowiekiem kulturalnym. Ale człowiek kulturalny już w taki sposób nie postępuje.

Jeżeli skonfrontujemy tę refleksję z zaleceniem eugeniki Galtonowskiej, zgodnie z którym *najbardziej oczywisty kierunek, w którym można ulepszać rasę, to ten, który prowadzi w stronę owego centralnego typu (Inquiries..., s. 14)*, czyli ideału gatunku, to uprawnione staje się pytanie, czy *kultura ciała* zgodna z *prawidłami ideałów piękna artystycznego* nie jest w sumie opresją, jakiej poddawane jest ciało, mrocznym obliczem sztuki, procesem autodestrukcyjnym w łonie samej kultury. Pytanie skądinąd aktualne. Czyniąc ze swego ciała miejsce stawiania takich pytań (jak wiemy, seria chirurgicznych operacji estetycznych ma upodobnić ciało ORLAN do owego modelu



**Krzysztof Pruszkowski**

*In memoriam pięciu ostatnich lat życia  
„modelowego modela” – Jacoba Izraela A...*

zbudowanego przez komputer), artystka odpowiada na nie twierdząco, uwydatniając, by tak rzec, represyjne treści kultury. Przedstawienie jest bowiem obrazem sprawczym; widzieliśmy to. A przecież jej praca budzi trojaki obiekcje:

1. Jej wizja ideału jest cokolwiek ahistoryczna. Myśl Hegla pozwala zresztą lepiej określić warunki wyłaniania się ideału i jego ewolucji: represjonowanie ciała staje się dzisiaj ponownie poważnym zagrożeniem, na które składają się, oparte na wspólnych przesłankach, rozmaite formy rasizmu, przemysł kosmetyczny i manipulacje genetyczne.

2. Refleksja ORLAN nad opresją ciała pomija socjologiczny wymiar sprawczej mocy przedstawiania. W odróżnieniu na przykład od Valie Export czy Cindy Sherman, ORLAN nie interesuje się mechanizmami, którymi owa opresja się posługuje. Poddaje się jej w sposób niemal masochistyczny, dobrowolnie, aż w końcu staje się jej współniczką. Kiedy oświadcza, że jest gotowa posłużyć się biotechnologiami i składa zmierzającą do tego ofertę laboratoriom przemysłu kosmetycznego<sup>50</sup>, to nic w tym projekcie nie wskazuje na zamiar zdemaskowania celów, jakie przyświecają działaniom tych instytucji. Prawdą jest jednak, że to współnictwo pozwala jej bez wątplenia lepiej ukazywać efekty tej opresji na własnym ciele, skoro sama nad tym panuje.

3. Jak na projekt krytyczny, za jaki chce uchodzić, w twórczości Orlan brak, rzecz dziwna, jakiegoś wymiaru wyzwającego. W ofiaricznym geście artystka bierze na siebie ciężar opresji, zaprzeczając jego wymiarowi krytycznemu: po co krytyka, jeśli wzmacnia ona jedynie opresję? Podczas gdy analiza krytyczna i najlepsze tezy feminizmu stanowią jedno, feminizm deklarowany wcale nie jest gwarancją ducha krytycznego.

### **Konkluzja: obraz krytyczny**

Fotografia kompozytowa, w swych rozmaitych postaciach, ujawniła nieoczywiste przesłanki doktryny ideału, lecz dokonało to się w trakcie złożonego i nieciągłego procesu, trudno poddającego się interpretacji. Istotnie, portrety kompozytowe Galtona nadały, jak się wydaje, owym przesłankom rozgłos, ale w przestrzeni intelektualnej, która tak głęboko i brutalnie zniekształciła kwestię ideału – podobnie jak humanistycznego ideału owego ideału – że rezonans ów został natychmiast stłumiony. Aby możliwe stało się uświadomienie wartości krytycznej tego doświadczenia, musiał nastąpić powrót tegoż

obrazu fotograficznego, który stał się teraz obrazem krytycznym; ta sama metoda i ten sam mechanizm zostały użyte w służbie innych wartości i innych zamysłów. Zauważamy, że sam obraz nie wyznacza ani nie ogarnia dostatecznie własnego sensu i własnego przeznaczenia, czyli użytku, jaki się zeń czyni. Odnosi się to w równym stopniu do wizualnego słownika wyrazów twarzy u Le Bruna i do fotografii kompozytywnej Galtona, co do ideału, jaki stopniowo konstruowała, a potem dekonstruowała, estetyczna tradycja Zachodu. Zamiast jednak mówić, jak często ma się ochotę, że historię fotografii napisało już malarstwo (pułapka, która w dużej mierze hamowała rozumienie zjawiska fotografii), rozważania te zdają się raczej dowodzić, że fotografia powołana jest do tego, by stać się filozoficznym objaśnieniem malarstwa, co przeczuł już w roku 1855, cytowany przez Benjamina, „gburowaty malarz wizjoner Antoine Wiertz”<sup>51</sup>, ale to jest temat na inne studium. To uświadomienie, wirtualne u Galtona, zostało wyparte, pozostawiając wolne pole dla przeprowadzenia później, w epoce fotografii, „psychoanalitycznej” kuracji ideału.

Przełożył Tomasz Stróżyński

1. Dziękuję Nathalie Boulouch za pomoc w ustaleniu pierwszej bibliografii na temat Galtona oraz Pierre-Henry Frangne'owi za cenne uwagi, które przekazał mi po lekturze tego artykułu.
2. Kariera sir Francisza Galtona (1822–1911) zaczyna się od książek, które opowiadają o jego podróżach do nieznanych wówczas regionów Afryki Południowo-Zachodniej. Odbywszy dość powierzchowne studia, zwłaszcza medyczne i matematyczne, nie będzie on zajmował żadnego stanowiska akademickiego. Jego zainteresowania naukowe tworzą jednak niebanalny krąg tematów „mglistych”, takich jak meteorologia (jako pierwszy opisał i zanalizował zjawisko wylotu barycznego), dziedziczność czy studia nad przedstawieniami umysłowymi. Jako wynalazca *eugenizmu* utożsamiał poznanie naukowe i władzę klas społecznie uprzywilejowanych: proponował na przykład nałożenie restrykcji na zawieranie małżeństw, co miało sprzyjać ulepszeniu rasy angielskiej (*Restrictions en mariage*:

*étude en eugénisme national* [Restrykcje w dziedzinie małżeństw: studium z zakresu eugenizmu narodowego], „Sociological Papers”, 1905, czy *Probabilité d'un fils non moins doué que son père très doué* [Prawdopodobieństwo syna nie mniej zdolnego niż jego bardzo zdolny ojciec], „Nature”, 1901). *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Macmillan and Co., London 1885 (odtąd nazywane *Inquiries...*) przynoszą syntezę jego prac z tej dziedziny. Przy okazji Międzynarodowej Wystawy Zdrowia w Londynie, w latach 1884–1885, Galton zakłada laboratorium antropometryczne, które – po zamknięciu wystawy – będzie działać na University College w Londynie, gdzie dziś znajduje się jego zbiór fotografii kompozytowych. Pod koniec życia pracuje on nad klasyfikacją odcisków palców – które mają przed sobą, jak wiadomo, świetlaną przyszłość – jako łatwy i niezawodny sposób identyfikacji pojedynczej osoby; jego pierwsza publikacja na ten temat pochodzi z roku 1891. Uszlachcony

- w 1909 roku, pozostawił pokaźną liczbę opublikowanych prac – 16 książek i około 200 artykułów. W 1908 roku spisał *Memories of My Life*, które należy czytać z dużym krytycznym dystansem, podobnie jak czterotomową biografię, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, wydaną w Londynie w latach 1914–1930, napisaną przez Karla Pearsona, pierwszego szefa katedry eugeniki, utworzonej z inspiracji Galtona na University College w Londynie.
- 3** *Inquiries...*, s. 24–25, przypis 1.
- 4** *Inquiries...*, s. 63.
- 5** *Portraits composites: la photographie des types physiologiques à la fin du XIXe siècle*, „Histoire de l'art”, nr 37–38, maj 1997, s. 69.
- 6** Albert Jacquard, *Éloge de la différence. La génétique et les hommes* [Pochwała różności. Genetyka i ludzie] (1978), Éditions du Seuil, Paris 1981, s. 205.
- 7** „Les Cahiers de la Photographie”, nr 17, Lasclèdes, Brax, ACCP, 1985.
- 8** Op. cit., s. 73.
- 9** *La Criminalité comparée* (1886), Alcan, Paris 1924, s. 17.
- 10** *L'Histoire naturelle du crime. Le débat entre les écoles italienne et française d'anthropologie criminelle*. Lombroso, Lacassagne [Historia naturalna zbrodni. Dyskusja między włoską i francuską szkołą antropologii kryminalnej. Lombroso, Lacassagne], [w:] *La Raison classificatoire*, Aubier, Paris 1989, s. 468.
- 11** Jackie Pigeaud, *La Nature du Beau ou le Canon de Poliklète* [Natura piękna, czyli Kanon Polikleta], [w:] *L'Art et le vivant*, nrf/Gallimard, Paris 1995, s. 37.
- 12** Ibidem.
- 13** Arystoteles, *Analityki wtóre*, [w:] idem, *Analityki pierwsze i wtóre*, przełożył Kazimierz Leśniak, PWN (BKF), Warszawa 1973, (100a 1–6), s. 297.
- 14** Aristote, *Les premiers analytiques et les seconds analytiques*, przełożył J. Tricot, Vrin, Paris 1987, s. 244, przypis 1.
- 15** Jackie Pigeaud, op. cit., s. 35.
- 16** Ibidem, s. 30.
- 17** Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przełożył Jerzy Gałeczki, PWN (BKF), Warszawa 1986, s. 113–114.
- 18** Ibidem, s. 114.
- 19** Ibidem, s. 115.
- 20** Ibidem, s. 115.
- 21** Jean-Claude Lebensztejn, *Histoires belges* [Historie belgijskie], [w:] *De l'imitation dans les beaux-arts*, Éditions Carré, Paris 1996, odpowiednio s. 43 i 45.
- 22** Nie dziwi więc wcale, że obie zestawione tu idee, zanik fundamentu uniwersalności ideału piękna oraz przekształcenie ideału w monstrum, odnajdujemy – zresztą nieskojarzone ze sobą bezpośrednio – w *Essais sur la peinture* [Szkice o malarstwie] Diderota z 1766 roku (w: *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris 1988), jak gdyby chciał tu się objawić duch czasu. W pierwszym rozdziale Diderot kładzie nacisk na rozdźwięk pomiędzy logiką „piękna naturalnego” i regułami piękna w sztuce: *Niech mi będzie wolno przenieść zasłonę z mego garbusa na Wenus z Milo i zostawić widocznym jedynie koniuszek jej stopy. Jeżeli, na podstawie koniuszka tej stopy, wspomniana już natura podjęłaby się ukończenia całej postaci, być może byłibyście zaskoczeni tym, że spod jej kredek wyłoniłoby się jakieś ohydne i pokraczne monstrum* (s. 667). W rozdziale czwartym, zastępując, jak czyni to niemal cały wiek XVIII, naśladowanie ekspresją, nie całkiem jeszcze uwolniony od myślenia w kategoriach ideału, Diderot przeciwstawia jednostkowość ekspresji uniwersalności ideału: *W każdej części świata, każdym kraju: w tym samym kraju i w każdej jego prowincji; w tej samej prowincji i w każdym jej mieście; w tym samym mieście i w każdej rodzinie; w tej samej rodzinie i u każdego osobnika; u tego samego osobnika każda chwila ma swoją fizjonomię, swoją ekspresję* (s. 696).
- 23** *Photographic Chronicles from Childhood to Age*, „The Fortnightly Review”, 1882, s. 26–31.
- 24** Ibidem, s. 26.
- 25** Zob. Pierre Saurisse, op. Cit., s. 75–77.
- 26** *Les Lois de l'imitation* (1890), Éditions Kimé, Paris 1993.
- 27** Patrick Tort, op. cit., s. 532.
- 28** Tłumacze Wittgensteina i Freuda najczęściej nie wiedzą, czym była fotografia kompozytowa, dlatego tam,

- gdzie jest o niej mowa precyzujemy, że o nią właśnie idzie w oryginalnych tekstach tych autorów.
- 29** Ludwig Wittgenstein, *Niebieski zeszyt*, przełożył Adam Lipszyc, [w:] *Niebieski i brązowy zeszyt. Szkice do dociekań filozoficznych*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1998.
- 30** *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* [Wynalezienie hysterii. Charcot i ikonografia fotograficzna z La Salpêtrière], Macula, Paris 1982, s. 51–52.
- 31** Wittgenstein, op. cit., s. 44.
- 32** Ibidem, s. 45.
- 33** Ibidem, s. 43.
- 34** Ibidem, s. 44.
- 35** Ibidem, s. 44–45.
- 36** Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przełożył Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 133.
- 37** Ibidem, s. 256.
- 38** Freud, *O marzeniu sennym*, przełożyła Beata Rank, Jirafa Roja, Warszawa 2010, s. 49.
- 39** W dziele tym nie tylko znajdujemy wyobrażenie nieświadomości jako „przedsionka świadomości” (*Inquiries...*, s. 203–204), ale Galton opisał w nim również jej funkcjonowanie w sposób zadziwiająco bliski temu, jaki Freud zawarł w swojej teorii: *Wydaje się, że w moim umyśle istnieje izba przytomności, gdzie wodze trzyma pełna świadomość i gdzie dwie lub trzy myśli są jednocześnie wysłuchiwane, oraz przedsionek pełen myśli mniej lub bardziej z nimi powiązanych, które sytuują się poza poznaniem świadomości* (*Inquiries...*, s. 203). *To, co wypełnia ów przedsionek, jestem o tym przekonany – pisze też Galton – wyjęte jest całkowicie spod mojej kontroli; jeśli myśli nie pojawiają się, nie mogę ich wytworzyć ani zmusić do pojawienia się* (*Inquiries...*, s. 204). Mówiąc zaś o „nieporządkach organizacji seksualnej”, wywoływanych przez nadmierną pobożność czy przez skrajne występki, Galton opisuje pewien proces, który bardzo przypomina mechanizm Freudowski: *Zachęcanie do życia w celibacie, praktykowane przez żarliwych przywódców większości wyznań, wykorzystuje nieświadomie chorobliwy związek między pragnieniami seksualnymi i skłonnościami do skrajnej pobożności* (*Inquiries...*, s. 67).
- 40** Freud, *Objaśnianie...*, op. cit., s. 417.
- 41** Por. Pierre-Henri Castel, wstęp do *L'Interprétation des rêves* [Objaśnianie marzeń sennych] Freuda, PUF, Paris 1998, s. 240–241, w którym autor zestawia metodę kompozytowa kondensacji z pojęciem przemieszczenia.
- 42** Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przełożył Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 33.
- 43** [...] *kondensacja pozostaje kategorią nadrzędną. We wszystkich zaś wymienionych technikach dominuje tendencja do zwiezłości czy – by ująć to trafniej – tendencja do ekonomii* (ibidem, s. 52). Zob. też ss. 22, 83, 119–120, 210–211.
- 44** Skądinąd, jakkolwiek dziwne może się to wydawać, znajdujemy u Galtona opis autonomicznego funkcjonowania mowy, dokładnie taki, jak proces prowadzący według Freuda do dowcipu: *Swada mówców i pisarzy – pisze Galton – bierze się z pewnego automatyzmu, którego nie trzeba przypisywać natchnieniu* (*Inquiries...*, s. 296).
- 45** Zob. zwłaszcza dwa katalogi: Pruszkowski. *Fotosynteza*, Musée l'Elysée, Lozanna 1989, oraz *Photologie. Égypte – Lumière et Fotosinteza de Pruszkowski*, Muzea Narodowe w Warszawie i Wrocławiu, 1993–1994.
- 46** Przełożył Robert Reszke, [w:] Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*. Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 36.
- 47** To właśnie uprawia zwłaszcza Nancy Burson.
- 48** Kant, op. cit., s. 166, przypis.
- 49** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, przełożyli Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN (BKF), Warszawa 1964, t. I, s. 55.
- 50** ORLAN. *Conférence*, 1994, tekst rozpowszechniany przez artystkę.
- 51** Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przełożył Janusz Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 122–123.



Leszek Brogowski

*On Ideals Made Funny: Francis Galton's Composite Photography and Its Echoes*

**Francis Galton (1822-1911) was a “private” scholar: a traveler, a statistician, a meteorologist, but his real passion was connected with scientific laws of heredity. In 1869, he published a book entitled ‘Hereditary Genius’. In 1883, he introduced the term “Eugenism” to describe the theory of “improvement of the human race.” This theory revealed his ‘scientific’ ambitions and it included, as its instrument, composite photography, which, as Galton believed, could be used in order to determine the ideal type of potential criminal offenders: violent and/or not violent thief, a murderer (but also a consumptive, gay, Jew, etc.). Galton did not realize that the tradition of the ideal forms of classicism, not to mention physiognomy, insidiously crept into his scientific theory. He neither realize to what extent his theory was based on aesthetic values characteristic to the period of time he lived in nor to what extent it was connected with the nineteenth-century aesthetic canons. Leszek Brogowski analyses the epistemological and aesthetic issues connected with composite photography and its place in the history of ideas and the history of art in the twentieth century (it significantly influenced Wittgenstein’s philosophy and inspired Freud).**



1

**Krzysztof Pruszkowski**

*Fotosynteza 12 posągów  
księżąt Anjou, Angers /1/*

*Fotosynteza, Doloreze recto-verso  
/2/*