



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Postkolonialne archiwa obrazów*

**autor / autorzy:**

Zespół redakcyjny

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/241/414/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

## **Postkolonialne archiwa obrazów**

Pisząc o problemach związanych z kolonialną spuścizną, z tym wszystkim, co obejmujemy pojemnym (czasem zbyt pojemnym) określeniem „postkolonialne/a/y” – zwłaszcza jeśli odnosi się to do świata obrazów, do wizualności – wpadamy często w pułapkę, stajemy wobec nierozwiązywalnej aporii. Jej istota sprowadza się do pytania: jak ocalić obrazy, nie tracąc z pola widzenia szczególnie tu ważnej perspektywy etycznej i politycznej? Jak zaangażować się (afektywnie, politycznie), zachowując równocześnie dystans niezbędny do zrozumienia całego niezwykle złożonego uniwersum, towarzyszącego oglądanym obrazom i zawartym w nich historiom, ich splątanych i trudnym losom, ich niejednoznaczności i często ambiwalentnemu statusowi? Czy te perspektywy da się pogodzić? Co jesteśmy w stanie zobaczyć z „mglistych aureoli widzialnych czasem przy widmowym oświetleniu księżyca”, jak pisał Conrad? Czy podążanie za hipnotyczną mocą pewnych szczególnie uwodzących obrazów nie sprawia, że tracimy z pola widzenia kontekst ich powstania i kwestię odpowiedzialności? Czy równocześnie twarzą ocena moralna i polityczna nie jest często równoznaczna z zajęciem pozycji, która nie pozwala zobaczyć w pełni całej ich złożoności, heterogeniczności i ambiwalencji?

Być może pytania te pozostać muszą bez jednoznacznych odpowiedzi. Istotą tego, co nazwać moglibyśmy „obrazami postkolonialnymi” lub „obrazem w sytuacji postkolonialnej”, jest bowiem – tak się wydaje – właśnie sprzeczność, paradoks, pewna zasadnicza niejednorodność (i niejednoznaczność). Zawieszające sens pytanie. Jesteśmy w przestrzeni, którą tak dobrze opisuje metafora skrzyżowania, w miejscu, w którym spotykają się i nachodzą na siebie różne ścieżki, historie, różne „warstwy obrazu”. Pomędzy, jak pisał Derrida, „realnością i nierealnością, aktualnością i nieaktualnością, żyjącym i nieżyjącym, byciem i niebyciem”, w przestrzeni zaludnianej przez widma...

Praca z obrazami postkolonialnymi, praca z postkolonialnymi archiwami obrazów wymaga więc szczególnej wrażliwości. Jest również doświadczeniem, w którym dobrze sprawdza się rodzaj nieortodoksyjnego podejścia (i spojrzenia), pewna swoboda w przemieszczaniu się między dyscyplinami i dyskursami. Widać to

wyraźnie w dziale **Perspektywy**, gdzie prezentujemy dwie rozmowy ukazujące właśnie pozornie ścisłego podziału na teorię i praktykę w sytuacji pracy z postkolonialnymi archiwami obrazów – w obu przypadkach mamy do czynienia z osobami, które świadomie zajmują tę poszukującą pozycję „pomiędzy”. Clémentine Deliss, dyrektorka Weltkulturen Museum we Frankfurcie, opowiada o swoim doświadczeniu pracy z muzealnymi archiwami i o wprowadzonym przez nią eksperymentalnym programie przemieniającym to tradycyjne muzeum etnograficzne w rodzaj otwartego na sztukę i wszelką nieortodoksyjną metodologię laboratorium, „żywą szkołę”, w której szklane muzealne gabloty zastąpione zostają laboratoryjnymi stołami, zaś kolekcjonowanie i zdobywanie eksponatów i artefaktów zastąpione zostaje ich wytwarzaniem i krytycznym namysłem nad potencjałem archiwum. W drugiej z rozmów Max Cegielski – pisarz, dziennikarz, kurator – opowiada o Migrującym Uniwersytecie Mickiewicza w Stambule i, szerzej, o swoich poszukiwaniach dotyczących polskich śladów na Bliskim (i dalszym) Wschodzie, o podążaniu śladami zmarłego właśnie w Stambule narodowego wieszcza Adama Mickiewicza i innej, mniej znanej postaci, jaką był podróżnik i etnograf Bronisław Grąbczewski. Ich podróże są nie tylko świadectwem kosmopolitycznej tożsamości, ale przede wszystkim pewną wizją polskości – otwartą na niejednorodność, na Orient właśnie, mądrzejszą o fakt zrozumienia własnej granicznej, hybrydycznej pozycji.

Wyrazem poszukiwania „bardziej pojemnej formuły” pisania o postkolonialnych archiwach obrazów jest z pewnością esej niemieckiego kuratora i pisarza Tobiasa Heringa w **Zbliżeniu**. To tekst towarzyszący projektowi Filipy César dotyczącego archiwów filmowych Gwinei-Bissau; to równocześnie opis niezwyklej historii tej kinematografii, w której współtworzeniu, zaraz po odzyskaniu niepodległości, brał udział m.in. Chris Marker; to również rodzaj medytacji na temat postkolonialnej amnezji (i jej obrazów). To wreszcie próba namysłu nad własną pozycją – Europejczyka piszącego o kinie małego afrykańskiego kraju – do której pretekstem stało się zaproszenie do tego numeru „Widoku”: drobny, pozornie nic nie znaczący gramatyczny błąd w cytacie z tekstu Tobiasa Heringa, zmieniający jednak jego wydźwięk, przywołuje raz jeszcze konieczność szczególnej wrażliwości i odpowiedzialności (również za słowo) w sytuacji pracy z/nad obrazami postkolonialnymi i ich archiwami. W innym dużym esejie opublikowanym w tym

dziale, pisarka i reporterka Olga Stanisławska – podobnie jak Deliss, Hering i Cegielski pisząca o postkolonialnych obrazach spoza akademickiej hierarchii – przywołuje i omawia dyskusję toczącą się wokół kontrowersyjnego spektaklu/instalacji Breta Baileya, *Exhibit B*. Eliptyczna struktura jej artykułu sprawia, że razem z autorką zataczamy kolejne „kręgi”, poszerzając możliwe do pomyślenia konteksty interpretacji *Exhibit B*, kumulujące się w pytaniu: czy importując do dyskursu krytycznego obrazu hegemonicznej opresji, można uniknąć ryzyka, że powtórzy się ich opresyjne oddziaływanie? Rozważania Stanisławskiej doskonale ujawniają więc pewną aporię w naszym europejskim myśleniu o problematyce postkolonialnej i jej obrazach, aporię, która staje się też udziałem dyskursu krytycznego właśnie. Inną formę kontrowersji analizuje antropolog Sławomir Sikora w tekście o filmie Jørgena Letha, *Haiti. Bez tytułu*. Odnosi się ona do niepokojącej wymowy, kryjącej się za efektowną formą filmu, w której Sikora widzi współczesną inkarnację „surrealizmu etnograficznego”. Zamierzona subwersywność niepostrzeżenie zamienia się jednak w kolonialną nostalgię, jak gdyby zgodnie z rozpoznaniem Gayatri Chakravorty Spivak, że nawet radykalnie postmodernistyczny podmiot nadal pozostaje podmiotem kolonialnym... Wątek ambiwalencji i kolonialnej nostalgii powraca w kolejnym artykule w *Zbliżeniu*, napisanym przez Małgorzatę Grąbczewską. Poświęcony jest on w znacznej części Kazimierzowi Zagourskiemu – polskiemu fotografowi pracującemu w dwudziestoleciu międzywojennym w Kongu Belgijskim. Znowu skonfrontowani zostajemy ze sprzecznością: otwarty na obcość Kosmopolak jest równocześnie tym, który niepostrzeżenie utwierdza swoimi zdjęciami kolonialną dominację. Równocześnie Grąbczewska znajduje dla jego etnograficznych fotograficznych typologii zaskakujący kontekst: współczesne prace J.D. 'Okhai Ojeikere i Lorny Simpson, w których kolonialne brzemie niepostrzeżenie staje się wyrazem wolności i tworzonej od nowa tożsamości. Wątek kolonialnej/postkolonialnej sprzeczności pojawia się również w tekście Tomasza Szerszenia, który analizuje afrykański esej filmowy Piera Paola Pasoliniego, *Appunti per una Orestiada Africana* – dzieło zawieszane gdzieś pomiędzy zaangażowanym kinem politycznym a klasycznym autoportretem, między mitologią i postkolonialną krytyką, dokumentem i fikcją, między oddaniem głosu „wywłaszczonym” a ich uprzedmiotowieniem. Punktem wyjścia (i dojścia) jest tu otwierające film ujęcie przedstawiające odbijającego się

w szybie jednego z afrykańskich sklepów reżysera. Obraz ten czytany może być zarówno jako metafora skomplikowanej, hybrydycznej postkolonialnej rzeczywistości (i jej reprezentacji), jak i jako rodzaj intelektualnej maszyny do zawieszania znaczenia, produkowania pytań bez jednoznacznych odpowiedzi.

Dział Zbliżenia otwiera tekst T.J. Demosa, rozdział z jego świetnej książki *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, w której autor zarysowuje niezwykle użyteczną w badaniu postkolonialnych archiwów obrazów perspektywę „kolonialnej widmologii”, oznaczającą konieczność pogodzenia się z tym, że (kolonialna) przeszłość pozostaje czymś stale niedomkniętym, nawiedzającym uporczywie teraźniejszość. W publikowanym w „Widoku” fragmencie T.J. Demos skupia się na pracy Vincenta Meessena, dotyczącej swoistej „kolonialnej amnezji” Rolanda Barthes’a (dziadkiem Barthes’a ze strony matki był Louis Gustave Binger, francuski podróżnik i oficer kolonialny, który zaanektował Wybrzeże Kości Słoniowej dla Francji w 1880 roku). Ten „francuski” wątek dochodzi pełniej do głosu w dziale **Panorama**, w którym Tomasz Swoboda pisze o kolonialnym uniwersum, znajdującym odbicie w fantastycznym świecie *Impressions d’Afrique* Raymonda Roussela (i jego obrazach w postaci afiszy teatralnych do przedstawień). Ukazująca kontekst epoki wyczerpująca analiza Swobody jest rodzajem archeologii obrazów francuskiego kolonializmu. W tym sensie doskonale uzupełnia się nie tylko z ujęciem Demosa (i Meessena), ale również z drugim artykułem z Panoramy, czyli przekładem rozdziału z książki *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962* amerykańskiej badaczki Hannah Feldman, dotyczącym francuskiej sztuki i polityki kulturalnej po drugiej wojnie światowej w kontekście procesu dekolonizacji i wojny w Algierii. W przełożonym rozdziale Feldman koncentruje się na André Malraux i jego Muzeum Wyobraźni, ukazując nie tylko dekolonizacyjny kontekst tej idei, ale również – co szczególnie ciekawe – jej wydzwięk kolonialny: „W efekcie możemy zobaczyć model Malraux zarówno jako produkt kolonialnej przemocy – przepełniającej dekady, w których francuski autor pisał i poprawiał swoje studium oraz stosował jego wnioski w praktyce – jak i, być może, jako jej siłę napędową”.

W **Punkcie widokowym** raz jeszcze – za sprawą kongijskiego artysty, Sammy’ego Balojiego – powracamy do Konga, „punktu zero” wszystkich

kolonialnych/postkolonialnych narracji. Jego projekt *The Album* jest doskonałym przykładem archiwalnej pracy z kolonialnymi/postkolonialnymi obrazami, która napędzana jest przez dziwną czasowość i niejednoznaczność, tak charakterystyczne dla „kolonialnej widmologii”. O ile Balaji jest artystą „stamtąd”, rewidującym historię i tworzącym na jej ruinach własną tożsamość, o tyle Jan Simon, polski artysta, jeden z uczestników wspomnianego już Migrującego Uniwersytetu Mickiewicza, od lat konsekwentnie testuje polskość w „sytuacji postkolonialnej”, podróżując na Wschód i Południe. Projekt *Alang Transfer* pochodzi z jego niedawnej podróży do Indii i ukazuje zbiór obrazów i tablic informacyjnych z różnych statków (a właściwie ich wraków) zebranych na wysypisku okrętów w indyjskim Alang.

Ostatnią częścią numeru jest dział **Migawki**, w którym temat postkolonialnych obrazów (i ich archiwów) powraca raz jeszcze, za sprawą ostatniego berlińskiego Biennale, które komentuje Daniel Muzyczuk. Dekonstruuje on założenia stojące u podstaw prezentowanych tam wystaw, zwracając uwagę na proces, w którym nadużywanie wywrotowej treści prowadzi do utraty jej wywrotowego potencjału. W pozostałych Migawkach Katarzyna Bojarska analizuje kuratorowane przez Andę Rottenberg wystawy „Postęp i higiena” oraz Georg Schneider „Unsubscribe” (Zachęta), Luiza Kempieńska omawia wystawę prac Marii Bartuszonej (MSN), a ukraińska historyczka fotografii, Tatiana Pavlova, przedstawia fotograficzny kolektyw Shilo (czyli uczniów Borysa Michajłowa).

## Zespół redakcyjny

Dofinansowano ze środków Rektora Uniwersytetu Warszawskiego i Dziekana Wydziału Polonistyki UW oraz Centrum Humanistyki Cyfrowej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.