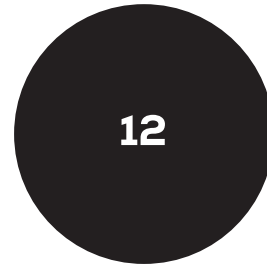




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Obrazy w akcji. Fotografia, gest, permormatywność

autor:

Weronika Szczawińska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/302/705/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Obrazy w akcji. Fotografia, gest, performatywność

Wypada zacząć od spojrzenia na dłoń. „Jakżeż zadziwiające jest to, co ręka wyrazić może! Lecz jeszcze bardziej zadziwiające jest to, że właśnie ręka nasza tak mało urzeczywistnia. Popatrzmy tylko na nasze ręce, jakież to nieociosane, grube, leniwe klocki. Jakaż to nieobrobiona surowizna, zawsze jednakowa i zawsze podobna do siebie, bez gry, bez życia wewnętrznego”¹ – notował w XIX wieku książe Sergiusz Wołkoński, relacjonując sceniczne metody opracowane przez François Delsarte’a, twórcy skodyfikowanej techniki aktorskiego wyrazu. Dalsze rozważania Wołkońskiego poświęcone są sposobom, dzięki którym niesforna „kiść” dłoni nie tylko nabierze pożądaną siłę ekspresji, ale – może przede wszystkim – opuści stan nic nie znaczącej „surowizny” i zacznie (dzięki właściwemu sformatowaniu) komunikować bardzo określone znaczenia, przypisane wymownym rycinom demonstrującym odpowiednie wymodelowanie gestu. Warto podkreślić, że większość systemów teatralnych świata zawiera w swojej tradycji dyscyplinujący stosunek do dłoni: są one poddawane skodyfikowanemu treningowi, nabywają umiejętności mowy poprzez naukę formalnego języka. Ślad tego odnaleźć można prawdopodobnie w popularnym powiedzeniu o kiepskim aktorze, który „nawet nie wie, co na scenie zrobić z rękami”. To ważna wskazówka: wygląda na to, że dłoń, która w sytuacji publicznego oglądu popada w bezformie, zagraża zastanemu porządkowi i pozostaje gotowa na wywrotowe działanie.

To właśnie dłonie stały się głównymi – a w każdym razie najbardziej spektakularnymi – aktorami sympozjum performatywnego *Gest wobec obrazu fotograficznego*, które Krzysztof Pijarski zrealizował w październiku 2013 roku w warszawskiej Zachęcie². Dwudniowe wydarzenie, na które złożyło się sześć intensywnych sesji, stało się szczególnym eksperymentem mającym na celu przetestowanie alternatywnego modelu wytwarzania wiedzy (ze szczególnym, rzecz jasna, uwzględnieniem wiedzy generowanej przez obraz fotograficzny i tworzonej na jego potrzeby). W tekście programowym, towarzyszącym sympozjum, zapisano: „W miejsce sytuacji, w której prelegent, oddzielony od widowni, dzieli się uprzednio wyprodukowaną wiedzą,

symposium performatywne proponuje spotkanie kilku osób – artystów i teoretyków – nad fotografiami w dowolnych formatach, książkami lub stykówkami, w celu ich »odkrycia« – dla siebie nawzajem i dla zebranej widowni. Sposobem owego odkrywania obrazów będzie nie tylko dyskusja, lecz przede wszystkim wymiana gestów: wskazanie palcem, zestawianie, kadrowanie, zapisywanie, zarysowywanie, itd. A więc cały repertuar reakcji wobec obrazów, jakim dysponuje ciało³. W efekcie symposium stało się nie tylko interesującym podważeniem obowiązującego wzorca konferencji naukowej, ale, przede wszystkim, doprowadziło do kilku znaczących przemieszczeń, w które uwikłana stała się kategoria gestu i samej wizualności. To właśnie tym przemieszczeniom chciałabym poświęcić poniższe uwagi.

Symposium, zrealizowane w białej, pustej sali, od razu ujawniało swój inscenizacyjny potencjał czy też może raczej ustanawiało, w sposób ostentacyjny, performatywną ramę wydarzeń. Dyskutanci – czyli zespoły, w skład których wchodził zawsze Krzysztof Pijarski oraz zaproszony przez niego zajmujący się fotografią artysta/artystki, a także rozmówca/rozmówczyni – zasiadali wokół drewnianego, okrągłego stołu, podczas gdy widownia zajmowała miejsce plecami do nich. Przed widzami, na ekranie, wyświetlano obraz dyskusji przekazywany dzięki umieszczonej nad stołem kamerze. Publiczność słyszała rozmówców, a jednocześnie mogła obserwować ich dłonie, które dokonywały rozmaitych operacji na umieszczonych przed nimi zdjęciach, które poddawane były dyskusji. Każda przeprowadzona w ramach symposium rozmowa została w taki sposób przekazana widzom i zapisana w formie filmu. Chciałabym tu się zająć, po kolei, kilkoma wątkami, które stały się konsekwencją tak pomyślanej formuły spotkania. Będą to odpowiednio, relacje obrazu i gestu wytworzone w toku rejestracji filmowej wydarzenia, specyficznie zaprojektowana sytuacja dystrybucji wiedzy, a także prace fotograficzne Pawła Bownika, którego rozmówczynią byłam w trakcie panelu.

Dłonie, widoczne na sympozjalnych nagraniach, cechuje żywotność i gotowość do nieustannej aktywności. Bardzo rzadko spoczywają nieruchomo – zresztą nawet wtedy wyraźny jest w nich impuls, który chwilę później skutkuje dalszym ruchem. Chociaż poszczególne filmy przedstawiające kolejne rozmowy różnią się od siebie dynamiką, po obejrzeniu wszystkich można z powodzeniem wyszczególnić katalog powracających w nich gestów. Katalog mógłby wyglądać mniej więcej w ten sposób:

dotykane materiałów wizualnych; wygładzanie ich, przytrzymywanie, przesuwanie, porządkowanie lub rozrzucanie; gesty, które jednoznacznie kojarzą się z tłumaczeniem, wykładaniem komuś swojej myśli (przybierające rozmaite formy – najczęściej są to dłonie zwrócone do siebie wnętrzami, bądź skierowane nimi ku górze), odpowiadaniem na czyjąś myśl lub słowa, dłonie wsuwające się w pole widzenia i z niego się wysuwające; wreszcie – dłonie ostentacyjnie teatralne, świadome tego, że są filmowane (jak na przykład dłonie wsuwające się pod wypukłą fotografię w panelu poświęconym pracom Grosppierre'a).

Dynamika owych gestów, zarejestrowany na nagraniach ruch dłoni, dają się ująć w ramy Brechtowskiej koncepcji *gestusu*. Jest to „cały kompleks najróżniejszego rodzaju gestów i wyrażeń, które leżą u podstaw różnych działań międzyludzkich, oraz zachowanie wspólne wszystkim biorącym udział w tych działaniach (...) lub też kompleks gestów i wyrażeń, które wykonane przez człowieka prowokują określone zachowania u innych, albo wreszcie sposób bycia pojedynczego człowieka. (...) *Gestus* zawsze oznacza stosunek ludzi do siebie nawzajem”⁴. Jest więc to dynamiczna sieć interakcji, dzięki której uzyskać można wgląd w stosunki społeczne lub przynajmniej wgląd w dynamikę relacji zawiązującą się w grupie osób. Fizyczne gesty, wykonywane w ramach *gestusów* operujących w obrębie nagrań, często łączą się z bardzo konkretnym działaniem wobec obrazów fotograficznych. Fotografii są na przykład cięte i układane w przestrzeni (panel Grosppierre'a), rysuje się po nich markerami (panel Bownika), wskazuje na nich szczegółowe elementy (panel Wilczyka i Janickiej). Obserwowana na ekranie rozmowa dłoni w jakiś sposób przyczynia się do rozjaśnienia, objaśnienia czy też „rozpakowania” leżących na stole prac (bo właśnie spokojne, metodyczne „rozpakowywanie” było główną strategią dyskursywną sympozjum); dłonie wykonujące intuicyjnie zrozumiałe gesty ustanawiają klarowną siatkę komunikacji.

Tak przedstawiony obraz jest drastycznie niepełny. To, co stanowiło o specyfice nagrań wyświetlanych w Zachęcie i co umożliwiło przesunięcia w polu wiedzy i wizualności, było efektem uzyskanym w założonych ramach eksperymentu i, zgodnie z jego logiką, uzyskanym dopiero w praktyce. Gestom klarownym, wspomnianym powyżej, towarzyszą bowiem te całkowicie nieklasyfikowalne, składające się na rodzaj specyficznej anty-ikonografii rozmowy. Zarejestrowane

dyskusje ujawniają zresztą „gestyczną nadwyżkę”, jakąś gorączkową aktywność dłoni, która nie daje się nazwać. Co więcej, gesty takie stoją najczęściej w sprzeczności ze słowami, które akurat padają w rozmowie – są wobec nich całkowicie nieadekwatne. Obraz gestycznej rozmowy wypełniają więc obrazy skubania opuszek palców, pocierania rąk, nieskoordynowanych, bezcelowych ruchów, wsuwania palca pod palec, odruchowego, rytmicznego bębnienia. Niezależne od sytuacji, słowa i głosu działanie dłoni nie jest relacyjne w prosty sposób i nie daje się raczej zamknąć w przywoływanym powyżej koncepcie *gestusu*. Gesty zrewoltowanych rąk można raczej ująć pojęciem choreografii społecznej⁵, które wydaje się znacznie szersze, obejmujące całość ruchowych połączeń w obrębie wspólnoty (bądź, jak w tym przypadku, mikrowspólnoty).

Owa choreografia rąk, palców, zagarniająca także wprowadzone w ruch zdjęcia, książki i obiekty, funkcjonuje poza relacyjną ramą. Jest więc sytuacją performatywną w stanie czystym. Tak rozumiany gest wchodzi w bardzo specyficzną interakcję z fotograficznym obrazem i zbliża się do wykładni zaproponowanej przez Giorgia Agambena. Pisał on: „Dla gestu charakterystyczne jest to, że nie chodzi w nim ani o tworzenie, ani o wykonanie, lecz o podejmowanie się i działanie. Zatem gest ustanawia sferę *ethos* jako sferę najbardziej właściwą dla człowieka”⁶. Agamben przeciwstawia sobie tworzenie i działanie, ustanawiając definicję działania właściwą tylko dla gestu: „podczas gdy tworzenie jest środkiem prowadzącym do jakiegoś celu, a działanie stanowi cel pozbawiony środka, gest zrywa z fałszywą, paraliżującą moralnością alternatywą między środkami a celami oraz ukazuje środki, które jako takie zostają wyłączone ze sfery środków, sfery medialności [*medialità*], nie przekształcając się jednak tym samym w cele. (...) Jeśli taniec jest gestem, to dlatego, że polega on na przyjmowaniu i eksponowaniu medialnego charakteru cielesnych ruchów. Gest jest czymś, co eksponuje medialność, czyni widzialnym środek jako taki”⁷. Według Agambena, tak rozumiany gest jest czymś potencjalnie tkwiącym w obrazie; czymś o potencjalnie wyzwolicielskiej mocy, gdyż bo „w każdym obrazie działa zawsze swego rodzaju *ligatio*, paraliżująca moc, którą należy odczynić; z całej historii sztuki zdaje się wznosić nieme wezwanie do wyzwolenia obrazu przez gest. Greckie mity o rzeźbach, które zrywają swe więzy, aby móc się poruszać, nie mówią nic innego”⁸.

Czysta medialność gestu towarzyszy więc w trakcie sympozjum obrazom, które są analizowane za pomocą dyskursu. Performatywność dłoni, niedająca się, po części, zaklasyfikować, towarzyszy translacji elementów obrazu na język. I, wydaje się, że tu właśnie najsilniej ujawnia się moc prowadzonego eksperymentu. Zrewoltowane gesty jak gdyby naprawdę wprawiały obrazy w ruch lub może raczej, przez swoje bezformie, przez brak atrybucji, alogiczność, przechwytyują tę nieredukowalną cząstkę obrazu, która nie da się wysłowić, która należy do samego obrazu, czy też obrazu/gestu. Jest ona tylko (i aż) działaniem, związanym z odsłanianiem wiedzy o obrazie, ruchem w obrębie innego obrazu (filmowego), czystym mechanizmem bez celu.

Ruch gestu, celowy i bezcelowy, działa na obrazy również od zewnątrz. Pod wpływem dłoni znajdujące się na stole fotografie intensyfikują swoją materialność: są w końcu cięte, rozrzucone, pokrywane kolorami. Porządkowane i przekładane, przesuwane, znajdują się w ciągłym, chaotycznym ruchu. Ta swoista choreografia obrazów sprawia, że są one w nieustannej gotowości na spotkanie z innymi obrazami (i tu już kwestia materialności i niematerialności zaczynają się przenikać). Obrazy dosłownie wpadają na siebie, albo są z nimi zderzane (jak w przypadku działań Kuby Mikurdy, wyświetlającego na zdjęciach Nicolasa Grosperre'a fragmenty filmów Stanleya Kubricka), ulegają multiplikacji, kiedy kilka kopii trafia obok siebie, obiecują ustanowienie zaskakujących połączeń, które są jednak bardzo efemeryczne, giną wraz z kolejnym kaprysem gestu, są zbyt szybkie dla oka. Te, które da się przyspilić wzrokiem, są naznaczone utratą: jak zdjęcia przedstawiające Anetę Grzeszykowską i Jana Smagę, zastępujące ich fizyczną obecność umiejscowioną poza kadrem.

Chciałabym poświęcić tu więcej uwagi zdjęciom autorstwa Pawła Bownika, prezentowanym w trakcie sympozjum. Zestawienie prac tego artysty z eksperymentem wizualnym przeprowadzonym w Zachęcie pozwala poczynić pewne uwagi dotyczące problemu performatywności i dokumentacji. Wypada od razu zaznaczyć, że performatywność w niniejszym tekście rozumiana jest jako wywoływanie zdarzeniowości. Zdarzeniowości nieograniczonej jednak do tego, co wytwarzane i odbierane bezpośrednio, „na żywo”, ale także poprzez medialne zapośredniczenie (w tym wypadku poprzez fotografię i obraz filmowy).

Postać chłopaka w eleganckiej koszuli, z nonszalancko przerzuconą przez ramię marynarką, zatrzymana tyłem do widza, w przejściu. Dwie dziewczyny w kraciastych spódnicach, leżące na podłodze w nieomal symetrycznej pozie, otoczone drewnianą wykładziną parkietu, powtarzającą obsesyjny wzór kraty. Elegancka dziewczyna z włosami zarzuconymi na jedną stronę, silnie oświetlona, wpatruje się przed siebie. Chłopak we współczesnym stroju utrzymanym w neonowych kolorach majstruje coś na środku zabytkowego saloniku.

Literalne opisywanie fotografii Pawła Bownika z cyklu *Koleżanki i koledzy* (prezentowanych i dyskutowanych podczas sympozjum w Zachęcie) jest zadaniem trudnym i niewdzięcznym. Odznaczające się perfekcją wykonania prace są bowiem popisem formalnego rygoru, widocznego w każdym elemencie zdjęcia, stanowiącego o ich rzeczywistym charakterze. *Koleżanki i koledzy* to swoiste studium młodości, poprzez widoczne w cyklu fotografii zaburzenie porządku czasowego z pewnością niepokojące. Każda z prac wygląda tak, jak gdyby fotografowana osoba pochodziła z innej epoki – jednocześnie w każdym ze zdjęć jest coś, co każe przez chwilę poszukać w pamięci jego oryginału. Poza sfotografowanego w czerni i bieli chłopaka kojarzy się odległe z amerykańskim kinem *noir*; leżące na podłodze dziewczyny odsyłają może do kadrów z Hitchcocka; portret dziewczyny i chłopak w saloniku przywodzą na myśl znajome chwytły, jakieś techniczne zabiegi typowe dla określonych gatunków malarskich. Ostentacyjnie sztuczne, studyjne zdjęcia wytwarzają iluzję obcowania z czymś pozornie oswojonym.

Prace Pawła Bownika podejmują temat młodości w sposób uniwersalny, pozaczasowy, demonstracyjnie anachroniczny. Artysta nie jest zainteresowany realistycznym portretowaniem młodych, czy też rozpatrywaniem fenomenu młodości dziś. Bada raczej mechanizm, a nie konkretną realizację. Równocześnie wydaje się oczywiste, że tak naprawdę wszystkie wyłaniające się z jego prac warstwy czasowe mogą być tylko takim poruszeniem wewnątrz teraźniejszości, który ma charakter retromanii.

Fotografie z cyklu *Koleżanki i koledzy* w szczególny sposób rezonują z performatywną formułą samego sympozjum. Zdjęcia Bownika oparte są na podobnej formule, wymagają od widza silnego poruszenia wzroku i dostrzeżenia ich

formalnej struktury. Młodość, pozornie beczasowa i anachroniczna, jest tu postrzegana w kategoriach wielkiej inscenizacji. Niepokojące zdjęcia Bownika stają się rodzajem sceny teatralnej, na której trwają przymiarki do określonych form, konwencji, rodzajów obrazowania maskujących niejasną tożsamość portretowanych. Inszenizacja, nieustanne „przypominanie czegoś” w obrazie, może być wychwycone jedynie po wytropieniu demaskujących skaz, nieprawidłowości podkreślających kompozycyjny rygor.

W fotografiach Bownika praca gestów przywodzi na myśl proceder niemalże detektywistyczny – ruch po budzących wątpliwości śladach, wskazywanie palcem niepewnych tropów, zakreślanie charakterystycznych elementów, wytykanie skaz, które stanowią o tożsamości obrazu. Tropy wyłaniają się powoli: zbyt wysokie przejście, w którym stoi chłopak z pierwszej fotografii, przeskalowana plama potu na jego koszuli, niezamaskowane ślady lampy oświetlającej plan, zanadto wyraźne łączenia na ścianach; formalne obsesje rządzące zdjęciem w kratę, mnożone zasady konstrukcyjne wewnątrz samego obrazu; strużka potu ledwo dostrzegalna na perfekcyjnie oświetlonej twarzy dziewczyny czy wreszcie odkrycie kolorystycznego żartu, zestawienia neonowej wersji barw ubrania chłopaka z ich wersją tradycyjną, występująca na ścianach saloniku. Prześledzenie tych wszystkich elementów wymaga pewnej nieufności wobec medium, przyjęcia założenia, że nic nie jest przypadkowe. Prowadzone przez Bownika „działania w obrębie makiety” można rozpatrywać jako podwójną inscenizację. Z jednej strony, jest to rozległy, wieloodstonowy „performans młodości”, ukazujący związane z nią mechanizmy przymierzania i podszywania. Jednocześnie jest on stworzony wyłącznie na fotografii, na jej wyłączny użytek.

Fotografie Bownika można zaliczyć do wzmiankowanej przez Philipa Auslandera kategorii *performed photography*⁹. Jako przykłady takich dzieł Auslander przywołuje prace m.in. Cindy Sherman, Marcela Duchampa czy Matthew Barneya. Tym, co je łączy, jest fakt, że sfotografowane zdarzenia, performanse, zostały powołane wyłącznie na użytek zdjęcia i nie są obdarzone żadną autonomiczną formą bytu¹⁰. Fotografie tego typu są przypadkiem szczególnym: to równocześnie sam performans i jego dokumentacja. Powołane do życia zdarzenie rozgrywa się tylko w obrazie: żadna z sytuacji zarejestrowanych przez Bownika nie wydarzyła się

„naprawdę”. Wszystkie zostały pieczołowicie zainscenizowane na użytek sesji zdjęciowej. A przecież niejednokrotnie zawierają one w sobie ślady prowadzące do wydarzeń jeszcze wcześniejszych, tropy, którymi zapisana jest rzeczywistość kreowanych tu inscenizacji.

Auslander, opisując wątek dotyczący dokumentowania performansu, przywołuje pozornie dychotomiczny podział na dokumentacje „dokumentalne” i „teatralne”. Te pierwsze to zwykły zapis zdarzenia, które rzekomo miało miejsce w rzeczywistości. Te drugie to właśnie między innymi *performed photographs*, odwołujące się do wydarzenia, które zostało zainscenizowane tylko i wyłącznie na ich użytek. Autor *The Performativity of Performance Documentation* stawia tezę, że różnica pomiędzy tymi dwoma trybami dokumentacji nie jest natury ontologicznej, lecz ideologicznej. Ten natomiast, kto patrzy na obraz, odbiera performanse, zarejestrowane i zainscenizowane w ten sam sposób, jako zdarzenie¹¹. Tezy Auslandera dotyczą fotografii i włączają się w wieloletnią dyskusję dotyczącą efemeryczności nie tyle samego performansu, co sztuki *performance* w ogóle. Wydaje się jednak, że przytoczone powyżej argumenty mają swoje zastosowanie w szerszym kontekście i dotyczą rejestrowania wszelkiej zdarzeniowości i obrazu (nie tylko fotograficznego).

Rejestracja performansu, jakim była rozmowa podczas sympozjum w Zachęcie, silnie inscenizowane fotografie Bownika zdają się należeć do dwóch sprzecznych porządków: dokumentacyjnego i teatralnego. Jednak zestawienie tych prac podaje w wątpliwość tak ostre podziały. Transmitowany widzom (i przechowywany w formie rejestracji) obraz, to nie tylko zapis gestów i poruszeń obrazów, ale również performans sam w sobie. Bowiem dopiero rejestracja, ramująca wydarzenie rozgrywające się na stole wśród dłoni i zdjęć, czyniła z tego wydarzenia właściwy performans – ujawniała sprawczy potencjał równoczesnego ruchu obrazów i palców, pozwalała dostrzec prawidłowości w ulotnym zdarzeniu. Ukazywała też przyszłe konsekwencje połączeń nawiązujących się na dyskusyjnym stole montażowym, odsłaniała napięcia pomiędzy tym, co materialne i niematerialne. Dotyczyła wydarzenia, które – podobnie, jak sytuacje aranżowane przez Bownika – były widziane właściwie tylko przez oczy rejestrujących je urządzeń. Widzowie zostali odcięci od toczącej się przy stole rozmowy – zaprezentowano im od razu dokumentację, będącą jednocześnie teatralizacją. Z kolei rejestracja

rozmowy, podczas której analizowano i wprawiano w ruch zdjęcia Bownika, charakteryzuje się bardzo wysokim natężeniem performatywnego potencjału: to dokumentacja zdarzenia, która sama w sobie jest performansem, stworzonym dzięki inscenizowanym zdjęciom.

Wyjątkowy charakter sympozjum łączy się z jeszcze innym rozszczelnieniem spetryfikowanych kategorii – tym razem dotyczącym poznania i zmysłów. Wydarzenie w Zachęcie było eksperymentem związanym nie tylko z wytwarzaniem wiedzy, usytuowanym w dynamicznym splocie obrazu i gestu, ale także czymś, co nazwać można laboratorium dystrybucji wiedzy i jej odbioru. Zaprojektowana tam sytuacja (widzowie odwróceni plecami do rozmawiających, obserwujący rozmowę wcieloną w gest, wiedzę produkowaną „na ich oczach”) sprawiała, że odbiorcy nieczęsto odwracali się, żeby spojrzeć na panelistów: raczej podążali za ruchem rąk i obrazów na ekranie, sporadycznie się od niego odrywając. Samo doświadczenie obserwowania czystej rozmowy, a nie jej uczestników, rozmowy oddzielonej od konkretnej sytuacji, przynosiło kolejne przemieszczenie, tym razem odbywające się w polu samej wizualności. Dominujący zmysł – wzroku – w pewnym sensie kapitulował na rzecz słuchu, toczonych rozmów, głosów dyskutantów. Performatywność sympozjum okazywała się ustanowieniem takiej ramy działań, która pozwalała na dekonstrukcję założonych okoliczności i dokonania w tym polu przemieszczeń.

W.J.T. Mitchell argumentował, że określenie „media wizualne” jest w istocie „wyrażeniem potocznym, które niegdyś odnosiło się do takich zjawisk, jak telewizja, film, fotografia, malarstwo etc. Jest ono wysoce niedokładne i mylące. Po bliższym przyjrzeniu się, wszystkie tak zwane media wizualne okazują się angażować inne zmysły (zwłaszcza dotyk i słuch). Z punktu widzenia modalności sensorycznej, wszystkie media są »mediami mieszanymi“¹². Wydaje się, że podobna sytuacja zaistniała w trakcie tego performatywnego sympozjum. Nietypowo skonstruowany materiał wizualny umożliwił przekierowanie uwagi poza dotychczasowe doświadczenia i przyzwyczajenia, w stronę słuchu i płynącej z tego ruchu przyjemności.

Ewelina Godlewska-Byliniak, badaczka zajmująca się fenomenem głosu, przypomina: „Według Barthesa głos ludzki jest uprzywilejowanym miejscem różnicy, różnicowania i odwlekania, które wymyka się wszelkiej wiedzy, ponieważ żadna wiedza nie jest w stanie go wyczerpać – zawsze pozostanie jakaś resztko, suplement, niewypowiedziane, które określa się samo przez się – właśnie głos. Jako taki został on przez psychoanalizę podniesiony do rangi obiektu pragnienia, określony jako obiekt (a)”¹³. Oddzielenie obrazu od konkretnych osób wytwarzających mowę i towarzysząca temu separacja przestrzenna pozwoliła skierować uwagę na sam głos, z jego nieredukowalną nadwyżką. Ten proces, podobnie jak opisywana wcześniej w tekście bezinteresowna relacja gestu wobec próby eksplikowania obrazu w działaniu, umożliwił wytworzenie się w trakcie sympozjum interesującej siatki procesów poznawczych. Wytwarzane tam treści nie miały autorytatywnego charakteru, ponieważ funkcjonowały w strukturze performatywnej, która decentralizowała ośrodki władzy i ostentacyjnie ujawniała mechanizmy ich potencjalnego tworzenia, otwierając szerokie pole negocjacji. Umożliwiła tym samym zaistnienie homeostazy pomiędzy poszczególnymi mediami – z poszanowaniem różnicy, która wkalkulowana jest w każde z nich.

Przypisy

1 Sergiusz Wołkoński, *Człowiek wyrazisty. Sceniczne wychowanie gestu (według Delsarte'a)*, przeł. M. Szpakiewicz, nakład Księgarni I. Rzepeckiego, Warszawa 1920, s. 70.

2 W sympozjum wzięli udział: Rafał Milach, Anna Nałęcka i Joanna Kinowska; Paweł Bownik i Weronika Szczawińska; Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga i Katarzyna Bojarska; Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk i Waldemar Baraniewski; Michał Kaczyński, Łukasz Gorczyca i Paweł Szypulski; Kuba Mikurda i Nicolas Grosperre oraz Krzysztof Pijarski.

3 Tekst zapowiadający sympozjum, cyt. za stronę <http://www.zacheta.art.pl/article/view/1649/sympozjum>, dostęp 10 listopada 2015.

4 Bertolt Brecht, *Gestik*, cyt. za: Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce*

angażującej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 71.

5 Por. Andrew Hewitt, *Social choreography: Ideology and Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham and London 2005.

6 Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 300.

7 Ibidem, s. 301.

8 Ibidem, s. 299.

9 Por. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2006, nr 3, s. 2.

10 Ibidem.

11 Ibidem, s. 3-4.

12 W.J.T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, w: *Sound*, red. C. Kelly, Whitechapel Gallery, MIT Press, London-Massachusetts 2011, s. 76.

13 Ewelina Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 32.