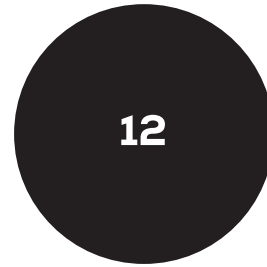




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



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

---

**tytuł:**

*Gest w epoce jego technicznej reprodukowalności*

**autor:**

Krzysztof Pijarski

**źródło:**

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

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/389/719>

**wydawca:**

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

Krzysztof Pijarski

## **Gest w epoce jego technicznej reprodukowalności**

Co się zaś tyczy gestów, są one jak ulotne hieroglify, a w tym, że przemijają, mają się do hieroglifów jak mowa do słowa pisanego; zawsze jednak łączy je z przedmiotami oznaczanymi powinowactwo.

Francis Bacon, *The Advancement of Learning* (1605)

Zadaniem numeru, który oddajemy w ręce Czytelników, nie jest wyczerpanie problematyki gestu – bo jest to zagadnienie dziś szeroko dyskutowane – ale raczej otwarcie problematyki fotografii. Otwarcie to rozumiem jako naruszenie, jeśli nie uchYLENIE, przemocy lub inaczej apodyktyczności kadru, owej traumatycznej struktury doświadczenia obrazu fotograficznego, w której pozostaje on radykalnie zewnętrzny wobec podmiotu; przygodny i niemy, w pewnym sensie nieprzystawalny.



Jeff Wall, *Volunteer*, 1996, odbitka srebrowo-żelatynowa, 221.4 x 313.0 cm, dzięki uprzejmości artysty

„To, co Fotografia powiela w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”<sup>1</sup> – powiada Roland Barthes, powtarzając niejako definicję traumy rozumianą jako „gwałtowne i szokowe rozbitcie jedności, wyrwa, pęknięcie”, którego nie sposób „psychicznie opracować ani włączyć w porządek reprezentacji i rozumienia”<sup>2</sup>. Cięcie w poprzek strumienia czasu, które aparat wykonuje w chwili uruchomienia migawki, ustanawia obraz fotograficzny jako strukturę doskonale domkniętą, bo nieruchomą, dyskretną, a zarazem odizolowaną: „podstawowy akt fotografii, akt wyboru i eliminacji, koncentruje uwagę na granicy obrazu – na linii, która oddziela obraz od zewnątrz – oraz na kształtach przez nią tworzonych”, pisał John Szarkowski<sup>3</sup>. Jest to więc struktura już-zawsze-martwa. Jednocześnie, izolując raz na zawsze chwilę własnej inskrypcji, obraz fotograficzny nadaje jej niesamowitej gęstości: nagle każdy szczegół wydaje się ważyć, staje się znaczący, często – a może wyłącznie, jak tego chciał Barthes – w sposób zupełnie nieprzewidywany, a nawet niechciany przez swoich twórców<sup>4</sup>. Te dwa aspekty sprawiają, że obraz fotograficzny uznawany jest za obraz o słabej intencjonalności<sup>5</sup>, wręcz nieludzki<sup>6</sup>, albo też taki, w którym objawia się inna intencjonalność, intencjonalność świata jako takiego<sup>7</sup>.

Spojrzenie na fotografię z perspektywy problematyki gestu pozwala pomyśleć ją jako zjawisko towarzyszące człowiekowi, jako aktywność – choć nie wyłącznie i tylko w pewnym stopniu – ludzką, oraz związać ją (ponownie) z ciałem i jego ekspresywnością, z podmiotowością rozumianą jako byt ucieleśniony. Taki gest włącza w kadr naszych rozważań nie tyle sam obraz jako przedmiot refleksji, ile moment jego inskrypcji, w którym to, co zwiemy przedmiotem reprezentacji, nie prezentuje się nam jako (nowy) przedmiot percepcji, lecz ślad wydarzenia, zawsze odsyłający poza siebie. Margaret Iversen, której ważny esej publikujemy w numerze, takie rozumienie fotografii wywodzi z praktyk surrealistów i teorii performatywności, zaburzającej uprzywilejowany status źródła i związane z nim przekonanie o niepowtarzalności gestu<sup>8</sup>. Proponowany przez Iversen „realizm performatywny” przesuwa akcent z rejestrowanego wydarzenia na moment zapisu, wyrывая fotografię z tanatycznych objęć Barthes’a: fotografia performatywna raczej „podąża za wydarzeniem, nie znając z góry jego zakończenia”<sup>9</sup> niż jest automatycznym, zastygłym zapisem chwili, która już nigdy nie powróci. „Tym samym – twierdzi autorka – fotografia pojmowana jest nie tyle jako melancholijne »to, co już się wydarzyło«, ale jako nakierowane na przyszłość i pytające »co się wydarzy?«”<sup>10</sup>.

Wskazanie na delikatny status obrazu fotograficznego jako resztki – niczym spopieleny przedmiot nim się rozpadnie w pył<sup>11</sup> – sprawia, że fotografia jawi się nam jako rzecz w istocie otwarta, a przede wszystkim relacyjna. Zwrócenie uwagi na ten aspekt pozwala na dialektyczne rozumienie fotografii, w którym swoista ostateczność i niepowtarzalność gestu kadrowania ulega zniesieniu w konieczności jego ciągłej odnowy, i ujawnia swoisty promiskuityzm fotografii: nie istnieje taka fotografia, która nie przegłądałaby się w rzeszy innych. „Jeśli gest fotograficzny wytwarza zawsze obraz-symptom, w którym zastygają na chwilę napięcia i sprzeczności otaczającego świata – pisze Paweł Mościcki w eseju *Gest fotograficzny. Między symptomem a etosem* – tylko jego powtarzanie może sprawić, że nie będzie on jedynie zastygłym wahaniem, ale że będzie żył dalej – w innych obrazach”<sup>12</sup>.

Gdy mówimy o relacyjności fotografii, powinniśmy pamiętać, że to nie to samo co referencjalność. Nie mówimy więc o fotografii jako geście wskazującym przedmioty w świecie: „to”, „ta właśnie”, „ten”, ale jako abstrahującym geście patrzenia, czyli geście teorii porównywalnym z uprawianiem filozofii. „Bierze się to stąd – twierdzi Vilém Flusser, którego klasyczny już esej również udostępniamy w przekładzie Adama Lipszyca – że gest fotograficzny to gest patrzenia, czyli tego, co antyczni myśliciele określali mianem *te o r i i*, oraz stąd, że rezultatem tego gestu jest obraz, który ci sami myśliciele określali mianem *i d e i*”<sup>13</sup>.

Na tym jednak nie koniec. Problematyka gestu nie odnosi się bowiem wyłącznie do momentu fotograficznego zapisu. Obejmuje ona także chwilę, w której stajemy wobec obrazu (fotograficznego) i podejmujemy próbę podzielenia się tym, co w nim widzimy, zdołamy z niego wyczytać. Wiemy przecież dobrze, że wobec obrazu zawsze brak nam słów<sup>14</sup>, zawsze pozostaje naddatek – w jego materii, w naszym jego doświadczaniu, wreszcie: w naszej jego lekturze – który nie sposób przełożyć na dyskurs. To moment, w którym elokwencja wypowiedzi ulega zawieszeniu, a my przerywamy dyskurs i poruszamy się po omacku: szukamy słów, wahamy się, zawieszamy, powtarzamy fragmenty zdań. Właśnie wtedy ujawniają się gesty skierowane ku obrazowi – takie jak pocieranie, wskazywanie, dotykanie, wodzenie, odgradzanie, dzielenie – oraz cały repertuar gestów „napędzających” mowę, które choć cały czas jej towarzyszą, to przeważnie pozostają przezroczyste, niemal niezauważalne. Właśnie w sytuacji „braku słów” zdajemy sobie sprawę z czegoś, na co usiłują zwrócić rozmaici badacze gestu. Otóż, jak twierdzi David McNeill, „języka nie sposób oddzielić od obrazowości”<sup>15</sup>, a idąc tym tropem – również mowy od gestów. „Mowa ciała” nie jest zatem jakimś osobnym rodzajem języka, nad którym zgodnie z pewnymi krytykami kultury utraciliśmy wszelką kontrolę (albo też poddaliśmy go całkowitej represji, co jest po prostu odwrotną stroną tego samego rozpoznania<sup>16</sup>); nie jest też ozdobnikiem czy suplementem mowy, lecz jej integralną częścią.

Temu aspektowi poruszanej tu problematyki było poświęcone seminarium performatywne, które odbyło się jesienią 2013 roku w warszawskiej Zachęcie. W numerze prezentujemy zapis filmowy wszystkich sześciu sesji sympozjum, podczas których polscy artyści posługujący się fotografią i reprezentujący wiele różnorodnych postaw artystycznych oraz różny stosunek do medium testowali „cały repertuar reakcji wobec obrazów, jakim dysponuje ciało”<sup>17</sup> (tekst programowy sympozjum towarzyszy nagraniu). Mając w pamięci to, co zostało już powiedziane, zależy nam na tym, by nie traktować tych filmów jedynie jako dokumentacji wydarzenia, jako czegoś wtórnego. Wszak to dopiero zapis techniczny, połączony z odpowiednią inscenizacją, opartą na izolacji zmysłów, sprawił, że gesty mogły wyświetlić się nie tylko jako właściwy przedmiot sympozjum, ale przede wszystkim jako istotny wymiar naszego obcowania z obrazami, a zwłaszcza naszych prób dzielenia się nimi. Nie oznacza to jednak, że dzięki tej inscenizacji odkryliśmy na nowo „skuteczność gestu”, o której pisał Michael Fried w kontekście rzeźby Anthony’ego Caro<sup>18</sup>, wręcz odwrotnie.

Weronika Szczawińska, jedna z uczestniczek sympozjum, która postanowiła

„Widok” 12 (2015)



Jakub Woynarowski, Projekt strony tytułowej sympozjum performatywnego, 2014

przyjrzeć się już z pewnego dystansu temu, co wydarzyło się podczas sympozjum, mówi o „gestycznej nadwyżce”, którą definiuje jako niedającą się nazwać, „gorączkową aktywność dłoni”<sup>19</sup>: gesty uczestników nierzadko wydają się nieadekwatne, pozostają w sprzeczności z wypowiedzianymi słowami. Właśnie w tych „gestach zrewoltowanych rąk” reżyserka dopatruje się swoistej „choreografii społecznej”, rozumianej nie tylko w kategoriach ruchowego wymiaru kształtowania się wspólnoty, a więc znów – otwierania obrazu na relacyjność, lecz także jako moment jawienia się czystej medialności gestu, będącej obietnicą, jak tego chce Agamben, „wyzwolenia obrazu przez gest”<sup>20</sup>. Tutaj gest wydaje się zawieszony między symptomatycznością a sprawczością.

W podobnej przestrzeni – horyzontu wyzwolenia obrazów przez gesty – porusza się refleksja Kuby Mikurdy, choć zaczyna on od radykalnego zniesienia dystansu. To na nim, na ustanawianiu ram, ufundowany jest zmysł wzroku – a za nim i obraz. W odpowiedzi na ten porządek Mikurda definiuje to, co działo się podczas sympozjum, w kategoriach „gestu krytycznego *par excellence*”. „Dopiero bowiem naruszenie ramy [a tym jest przecież dotykanie obrazów – dop. K.P.] otwiera możliwość rzeczywistego, krytycznego namysłu nad obrazami i ich ekspozycją”<sup>21</sup>, twierdzi krytyk i teoretyk filmu. Wskazuje na to, że w przeciwieństwie do wzroku, który jest asymetryczny (patrzenie nie ma strony biernej), „dotykanie, jak żaden inny zmysł, implikuje wzajemność – dotykać to być dotykany, odsłaniać się, otwierać na dotyk”<sup>22</sup>. Powołując się na teorię widzenia haptycznego, Mikurda postuluje swoisty erotyzm w obcowaniu z obrazami, związany z etyką patrzenia, „które wyrzeka się władzy (w tym władzy interpretacyjnej) nad obrazem, które nie chce go zawłaszczyć, nie chce go wyczerpać”<sup>23</sup>.

Pozostaje jeszcze jeden, ostatni aspekt problematyki gestu w odniesieniu do fotografii, który pojawił się dotąd jedynie w sposób całkowicie przezroczysty, a wydaje się kwestią o kapitalnym znaczeniu. Mowa, rzecz jasna, o rejestrowaniu gestów przez aparaty, czy to fotograficzne, czy filmowe. Można powiedzieć, że gesty rozumiane jako język były od dawna przedmiotem namysłu, o czym świadczą sięgająca renesansu tradycja fizjonomiki – od Giambattisty della Porty, przez Charles’a Le Bruna, po Johanna Caspara Lavatera – w której usiłowano odczytać ekspresję twarzy ludzkiej<sup>24</sup>, a także sięgające starożytności studia nad skutecznością i znaczeniem skodyfikowanych gestów towarzyszących mowie retorycznej. Dopiero jednak lata 30. XX wieku przyniosły studia nad gestami, występującymi spontanicznie w codziennych interakcjach międzyludzkich<sup>25</sup>, nad „gorączkową aktywnością dłoni”, o której pisze Szczawińska. Przyczyny tego stanu rzeczy, jak się zdaje, należy upatrywać w odpowiednim rozwoju aparatury reprodukcji technicznej, która mogła albo w odpowiednim momencie zatrzymać

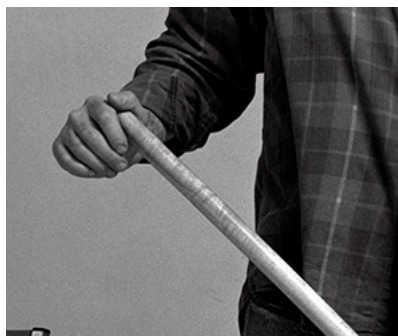
„Widok” 12 (2015)

ruch (wynalezienie aparatu Leica i nastanie fotografii migawkowej), albo zarejestrować go szybko i w sposób płynny (rozwój technologii zapisu filmowego, ale nie tylko<sup>26</sup>). W tym sensie fotografia i film – media reprodukcji technicznej – jawią się też jako właściwe schronienie gestu i jego żywotności w czasach nowoczesnych.

Właśnie w połowie lat 30. Marcel Mauss opublikował esej o sposobach posługiwania się ciałem, w którym wykazuje kulturowe uwarunkowanie sfery gestów. Kilka lat później Norbert Elias ogłosił pierwsze dwa tomy *O procesie cywilizacji*, monumentalnego dzieła, w którym na podstawie analizy podręczników dobrego wychowania usiłował uchwycić „przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu”<sup>27</sup> od czasów nowożytnych do współczesności. Jednym z wyników badań Eliasa była teza głosząca, że wraz z „cywilizowaniem się” człowieka sfera gestów i ruchów ciała, jako bliższa naturze, uległa stopniowemu ograniczaniu, a nawet wyparciu, co by tłumaczyło konieczność jej ponownego „odkrywania” w ostatnich czasach. Theodor Adorno upatrywał przyczyn tego wyparcia nie w procesie cywilizowania się, lecz w postępującej racjonalizacji i instrumentalizacji świata, w tym także ludzkich zachowań, w procesie poświeceniowej modernizacji: „Technicyzacja sprawia niekiedy, że gesty, a wraz z nimi także ludzie, nabywają precyzji i brutalności – pisze w *Minima Moralia*. – Wypędza z gestów wszelkie wahanie, namysł, ogładę”<sup>28</sup>, łącząc utratę refleksyjności gestów z nowoczesną utratą doświadczenia pod dyktandem użyteczności, nie pozwalającej na żaden nieskonsumowany naddatek, „czy to swobody zachowania, czy to samodzielności rzeczy”<sup>29</sup>.

Nietrudno zauważyć, jak wiele zawdzięcza Adornowi Jeff Wall, którego esej o geście (który również przedrukowujemy) przenosi diagnozę współtwórcy teorii krytycznej na jego własną praktykę artystyczną, jednocześnie rozwijając myśl autora *Minima Moralia*.

„Drobne, skondensowane działania, mimowolnie ekspresyjne ruchy ciała, które tak dobrze poddają się fotografii, są tym, co w życiu codziennym pozostało ze starej idei gestu jako cielesnej, obrazowej formy świadomości historycznej”<sup>30</sup>, twierdzi Wall, tym samym sugerując, że jeśli w geście tkwi jakiś potencjał krytyczny, jakaś emancypacyjna moc, to może się ona ujawnić wyłącznie w obrazie technicznym. Bo jeśli gest jako „cielesna, obrazowa forma świadomości historycznej” przeżył wyłącznie pod postacią zrewoltowanej sfery mikro-odruchów, nie sposób uczynić go przedmiotem refleksji inaczej niż w efekcie zatrzymania go w reprodukcji. Tu dotarliśmy do iście dialektycznego momentu, ponieważ właśnie w obrazach upatrywano również



Jeff Wall, *Volunteer (detal)*, 1996, odbitka srebrowo-żelatynowa, 221.4 x 313.0 cm, dzięki uprzejmości artysty

przyczyny instrumentalizacji i obumierania gestualnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Najlepszym chyba przykładem jest esej Allana Sekuli, *Fotografia między pracą a kapitałem*, w którym autor wskazuje na taylorizm, a zwłaszcza wykorzystujące fotografię „studia mikroodruchów” Franka i Lilian Gilbrethów, jako źródła procesu „funkcjonalizacji”<sup>31</sup> robotnika. W pismach Gilbrethów taylorowskie zarządzanie naukowe staje się systemem totalnym, wychodzącym poza fabrykę, by objąć całość życia codziennego ze zwiększoną wydajnością jako celem, „nie tylko w pracy, lecz w sferze zdrowia i ogólnie w życiu”<sup>32</sup>. Sposób użycia fotografii przez Gilbrethów, łączący „nadzór z uczuciem, uprzedmiotowienie z nauką moralną, uprzedmiotowienie z przyjemnością”, był w rozumieniu Sekuli momentem „wynalezienia obrazowego języka kapitalizmu przemysłowego”<sup>33</sup>. Jeśli pomyślimy o tym, jak wygląda praca w magazynach globalnej korporacji Amazon, gdzie każdy ruch pracownika jest śledzony przez kamery i na bieżąco przeliczany według algorytmów wydajności, zobaczymy, że ten proces wcale nie należy do przeszłości<sup>34</sup>.

Są autorki, takie jak Carrie Noland, zainteresowane emancypacyjnym potencjałem sfery gestów. Noland dostrzega go w swoistym naddatku produkowanym w obszarze poruszeń ciała: według niej gesty „dostarczają kinestetycznych wrażeń, wykraczających poza to, co gesty te mogłyby znaczyć lub zdziałać w obrębie kultury”<sup>35</sup>. W związku z tym powstaje pytanie o charakter tego naddatku i jego związku ze sprawczością. „W jaki sposób – pyta Noland – ucieleśnianie uspołecznionych gestów wytwarza doświadczenie ruchu – jego faktury i prędkości – które ostatecznie prowadzi do zmiany rutyny, ciała performującego tę rutynę i w końcu, być może, samej kultury?”<sup>36</sup>.

Jak twierdzi Gadi Algazi, już Elias i Mauss nie tylko widzieli tę potencjalność (byli dalecy od traktowania ciała jako biernej powierzchni inskrypcji treści kulturowych), ale także kojarzyli ją z użyciami kina popularnego. „Wraz z nastaniem kina – twierdzi Algazi – pojawiła się świadomość drobnych gestów ciała, powiązana z rozpoznaniem, że podlegają one zmianom historycznym i są przedmiotem transmisji kulturowej”<sup>37</sup>. I choć trudno dyskutować z tym, że naukowe studia ruchu redukowały sferę gestu do mechanicznych ruchów i poddawały ją dyktatowi kapitalistycznej racjonalizacji, to widownia „wykorzystywała kino, by przyswajać sobie gesty i różne techniki posługiwania się ciałem, nie w kontekście narzuconej z góry dyscypliny, lecz jako strategię kształtowania siebie, obiecując zmniejszenie dystansu kulturowego”<sup>38</sup>. Jako przykład autor podaje między innymi szpitalne obserwacje Maussa, który zauważył, że opiekujące się nim w Nowym Jorku pielęgniarce chodzą jak gwiazdy srebrnego ekranu, co dostrzegł po powrocie do domu także u Francuzek. Najważniejszy wydaje się jednak aspekt klasowy tych „Widok” 12 (2015)

praktyk przechwytywania. Jak twierdzi Algazi, kino sprawiło, że „jeden z najcenniejszych instrumentów społecznej dystynkcji – uspołecznione, ruchome ciało – w niezwykle sposób i być może w nieznanym dotąd stopniu stał się dostępny dla klas niemających dostępu do środowisk, w których tradycyjnie kształtowały się klasowe ciała”<sup>39</sup>.

Te „migracje gestów”<sup>40</sup> narzucają też pytanie o prawdę gestu – w jakich warunkach gest jest „prawdziwy”, jest naprawdę „mój”? I co to w ogóle znaczy? Jeśli właśnie przywłaszczenie gestu jest dowodem wolności bądź oporu, czy miarą jego krytyczności nie będzie jego „nienaturalność”? I co taki nieswojski gest powie o gestykującym? A jeśli fotografię (i film) mamy rozumieć jako laboratorium gestu, to czy powinniśmy się interesować przede wszystkim gestami pochwyconymi (podejrzanymi) czy skonstruowanymi (zainscenizowanymi)? Czy sfera gestu w ogóle poddaje się dialektyce autentyczności i teatralności? To nie są pytania, na które zdołamy tu odpowiedzieć, możemy je zadać jako część postulowanego otwarcia problematyki fotografii. Wydaje się, że można ujrzeć horyzont odpowiedzi na te pytania, przyglądając się uważnie pracom Jeffa Walla – zwłaszcza tym, które zwie „prawie dokumentalnymi” (*near-documentary*). Właśnie dlatego otwieramy ten numer jedną z najbardziej wymownych prac tego artysty, który od lat już bada dynamikę gestów jako przestrzeń podporządkowania i oporu, kładąc absolutny nacisk na doświadczenie estetyczne (wyłącznie w „doświadczeniu dzieła oraz twojego osądu dzieła, objawi bądź ujawni się to znaczące doświadczenie społeczne lub też, by posłużyć się pojęciem Adorna, materia społeczna”, powiada<sup>41</sup>). Stąd, jak się zdaje, jego teza, że „prawda gestu wywodzi się z dialektyki jego bycia dla innego; w obrazie – z jego bycia dla oka”. Podczas gdy stwierdzenie o byciu gestu dla innego kieruje myśli znów ku jego niezbywalnej relacyjności, zdefiniowanie prawdy gestu w obrazie jako czegoś dla oka należy traktować jako swoiste wyzwanie. Z jednej strony jest ona źródłem przyjemności, a więc przedmiotem konsumpcji, z drugiej – oko jest wezwane do wykonania pracy, której znów nie sposób zredukować wyłącznie do pracy interpretacji: „Wyobrażam sobie to oko jako coś, co jednocześnie pracuje i pragnie, by doświadczyć szczęścia i poznać prawdę o społeczeństwie”<sup>42</sup>.

## Przypisy

1 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9.

2 Katarzyna Bojarska, *Trauma*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2014,



s. 501.

3 John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York 2007, nlb.

4 „Pewne szczegóły mogłyby mnie »nakłuwać«. Jeśli tak się nie dzieje, to pewnie dlatego, że zostały tu umieszczone przez fotografa celowo [...]. Tak więc szczegół, który mnie interesuje, nie jest, a przynajmniej niekoniecznie musi i może nie powinien być zamierzony. Znajduje się w polu fotografowanej rzeczy jako dodatek zarazem nieuchronny i darowany” (Barthes, *Światło obrazu*, s. 84-85).

5 John Berger, Jean Mohr, *Another Way of Telling*, Vintage Books, New York 1982, s. 90.

6 „Co byłoby gorsze od perspektywy, że fotografie mogą nas »nakłuwać«, że zawierają »optyczne nieświadome«, że w tak mało komfortowy sposób wskazują na śmierć oglądającego? Słowem, że mogłyby okazać się nudne. Albo bez znaczenia. Albo zimne, *nie ludzkie*, bolesne w sposób wręcz somatyczny, trudne do obejrzenia” (James Elkins, *What Photography Is*, Routledge, New York–London 2011, s. 218).

7 „Świat nie zniknął, gdy Kartezjusz zastąpił swoje wrażenia zmysłowe reprezentacjami umysłu; on nadal tam był, lecz nie był już obecny. Heliografia, dagerotyp i kalotyp były środkami, za pomocą których świat usiłował naprawić tę sytuację – »wyjść naprzeciw« (*come forward*) lub »uobecnić się« (*presence*)” (Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy: or The History of Photography, Part 1*, Stanford University Press, Kindle Edition, 2015, lokalizacje Kindle 681-684).

8 Por. chociażby Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, „Performing Arts Journal” 2006, nr 84, s. 1-10.

9 Margaret Iversen, *Tropiciele. O fotografii performatywnej*, przeł. K. Wolański, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/385/694/>, dostęp 1 września 2016.

10 Ibidem.

11 Pięknie ujął to cytowany przez Iversen Man Ray, według którego fotografia jest „osadem doświadczenia (...) przywołującym wydarzenie w sposób mniej lub bardziej wyraźny, niczym nienaruszony popiół po przedmiocie strawionym przez płomień” (ibidem).

12 Paweł Mościcki, *Gest fotograficzny. Między symptomem a etosem*, „Widok.

Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12,

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/357/700>, dostęp 1 września 2016.

13 Vilém Flusser, *Gesty. Próba fenomenologiczna* (fragment), przeł. A. Lipszyc,

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12,

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/384/692>, dostęp 1 września 2016.

14 Zob. *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M.

Poprzeczka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007.

15 David McNeill, *Gesture and Thought*, University of Chicago Press, Chicago–

London 2005, s. 4. McNeill podąża tu tropem Antonia Damasio, zob. idem,

*Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam, New York 1994,

oraz *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of*

*Consciousness*, Harcourt Brace, New York 1999.

16 O utracie kontroli nad gestami pisał Giorgio Agamben, zob. idem *Uwagi*

*o geście*, przeł. P. Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*,

Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 204-303; o wyparciu mowy

gestów – Norbert Elias, zob. idem, *O procesie cywilizacji: analizy socjo-*

*i psychogenetyczne*, przeł. T. Zabłudowski i K. Markiewicz, Wydawnictwo W.A.B,

Warszawa 2011.

17 Krzysztof Pijarski, *Gest wobec obrazu fotograficznego*, w *niniejszym numerze*

*pod adresem*: <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/388/718>, dostęp 1

września 2016. Niestety z powodu usterki technicznej nie dysponujemy nagraniem

pierwszych 47 minut pierwszego spotkania – tę przestrzeń w udostępnionym

nagraniu zajmuje abstrakcyjne nagranie zastępcze, do którego wykorzystano

materiał nagrany podczas sesji.

18 Michael Fried, *An Introduction to My Art Criticism* oraz *Art and Objecthood*, w:

idem, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University Of Chicago Press,

Chicago 1998, s. 1-74 oraz 148-172.

19 Weronika Szczawińska, *Obrazy w akcji. Fotografia, gest, performatywność*,

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12,

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/302/705>, dostęp 1 września

2016.

20 Agamben, *Uwagi o geście...*, s. 299.

- 21 Kuba Mikurda, *Touching Images. Proszę dotykać*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/307/683/>, dostęp 1 września 2016.
- 22 Ibidem.
- 23 Ibidem.
- 24 Zob. *A Culural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, red. J. Bremmer, H. Roodenburg, Polity Press, Cambridge 1991, s. 2.
- 25 Zob. David Efron, *Gesture, Race and Culture*, Mouton, The Hague 1972. Efron swoje badania prowadził w latach trzydziestych, zob. McNeill, *Gesture and Thought...*, s. 13.
- 26 Zob. ibidem, a przede wszystkim Gadi Algazi, *Norbert Elias's motion pictures: history, cinema and gestures in the process of civilization*, „Studies in History and Philosophy of Science” 2008, nr 39, s. 444-458.
- 27 Tak brzmiał tytuł pierwszej, znacznie skróconej publikacji pracy Eliasa w Polsce z 1980 roku.
- 28 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 41.
- 29 Ibidem, s. 42.
- 30 Jeff Wall, *Gestus*, przeł. P. Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/369/687> dostęp 1 września 2016.
- 31 Lillian Gilbreth, *Psychology of Management*, New York 1914, s. 76, cyt. za: Allan Sekula, *Photography Between Labour and Capital*, w: *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection From the Negative Archive of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. 1948-1968*, red. B.H.D. Buchloh, Press of Nova Scotia College of Art and Design / the University College of Cape Breton, Halifax 1983, s. 247.
- 32 Ibidem, s. 329, cyt. za: Sekula, *Photography Between Labour and Capital...*, s. 245.
- 33 Sekula, *Photography Between Labour and Capital...*, s. 249.
- 34 Zob. m. in. [http://www.salon.com/2014/02/23/worse\\_than\\_wal\\_mart\\_amazons\\_sick\\_brutality\\_and\\_secret\\_history](http://www.salon.com/2014/02/23/worse_than_wal_mart_amazons_sick_brutality_and_secret_history)

\_of\_ruthlessly\_intimidating\_workers/, dostęp 1 września 2016,  
<http://www.telegraph.co.uk/technology/amazon/10472094/Amazon-workers-face-increased-risk-of-mental-and-physical-illness.html>, dostęp 1 września 2016,  
<http://www.nytimes.com/2015/08/16/technology/inside-amazon-wrestling-big-ideas-in-a-bruising-workplace.html>, dostęp 1 września 2016.

35 Carrie Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 2009, s. 2.

36 Ibidem.

37 Algazi, *Norbert Elias's motion pictures...*, s. 455.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Zob. *Migrations of Gesture*, red. C. Noland, S.A. Ness, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2008.

41 Peter Osborne i Jeff Wall, *Art After Photography, After Conceptual Art*, „Radical Philosophy” 2008, nr 150, s. 46.

42 Jeff Wall, *Gestus...*