

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

24

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

De-formacje

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/de-formacje>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok//01pl>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

De-formacje

Spójrz w lewo
Spójrz w dół
Spójrz w górę
Spójrz w prawo
Flesz aparatu
Jak wybuch bomby atomowej
Zdjęcie
CMV – zielony księżyc wtedy świat zmienia się w magenta
Moja siatkówka
Jest odległą planetą
A czerwony Mars
Z komiksu Boy's Own
Z żółtą infekcją
Pączkującą w rogu
Powiedziałem, że to wygląda jak planeta.
Lekarz mówi – „A mi to przypomina
pizzę”¹

Pod koniec 1992 roku Derek Jarman powrócił do idei filmu bez obrazu, do ekranu w kolorze International Klein-blue (według jego twórcy oddaje on pustkę i niematerialność). Tym razem dzieje się to w czasie choroby; choroby, która pozbawia go widzenia, a ostatecznie życia. Jarman mówił już o doświadczeniu zakażenia wirusem HIV wcześniej, w swoich późnych obrazach malarskich. *Blue* był odpowiedzią na chorobę w języku filmowym, który artysta doprowadził do niemal całkowitego wyczerpania i nasycenia jednocześnie. Unieruchamiając ruchomy obraz i zarażając go narracjami, zabrał nas w monochromatyczną i polifoniczną podróż przez wojnę w Bośni, wojnę wewnętrzną z AIDS, samobójstwa i zgony przyjaciół, ból stający się nie do zniesienia, napływ uchodźców, z nadzieją na coś, co nastąpi później. Idealny nie-obraz na ekranie wypełnił się, a przez to zdeformował skrawkami historii, które słyszymy wypowiedane

głosem Jarmana i innych.

W sferze kultury wizualnej, podobnie jak w wielu innych dziedzinach, różnym formom życia i tworzenia towarzyszą procesy zniszczenia, okaleczenia i zapomnienia. Tutaj te pozornie negatywne lub traumatyzujące procesy jednocześnie wprowadzają nowe obrazy, formy widzialności i postrzegania, rozszerzając tym samym pojęcie kreatywności.

Najczęściej pozostają one jednak na marginesie tego, co

normatywne, uznane

za zdeformowane lub źle,

niewłaściwie ukształtowane. Ów

porządek rzeczy nigdy nie jest

trwały, historycznie zmienny, negocjowalny, a jednak wciąż

frustrująco przywiązany do binarności. Rosnąca tendencja do

„dekolonizowania” wielu wymiarów ludzkiego życia, aktywności

i percepcji, niesie ze sobą chęć wyjścia poza znane formy,

formacje i formaty oraz ciekawość, a nawet odwagę, by oderwać

„de-” od szeregu negatywnych afektów, które zbyt długo były

z tym przedrostkiem związane, i zwrócić się ku alternatywnym

sposobom bycia w świecie i dostępu do świata bycia.

Przygotowując aktualny numer „Widoku”, wyobrażaliśmy sobie

takie sytuacje, w których nasze spotkania ze światem zmieniają

nasz sposób widzenia (czasami w nieprzyjemny i brutalny

sposób), w których ulegamy swoistej de-formacji (dosłownie,

choć niekoniecznie fizycznie) przez to, co widzimy, i zaczynamy

kwestionować to, jak to widzimy. Ten proces rozbija ramy

dotychczasowego sformatowania nas jako widzów. Myśleliśmy

więc o sile sprawczej „alternatywnych” form, którym od dawna



Derek Jarman, *Fuck me blind*, 1993. Olej na płótnie, 251 x 179 cm (WG/DJAR00514). Dzięki uprzejmości Amanda Wilkinson Gallery, London oraz Keith Collins Will Trust

odmawia się dostępu jako formom właśnie bez tego dyskredytującego przedrostka. Zagłębiliśmy się w materialność okaleczeń, zniszczeń i niedoskonałości (jako produktu procesów historycznych lub biologicznych), by zobaczyć, jak działają i oddziałują ich konkretne przykłady: jaką siłą sprawczą dysponują, kiedy i z jakich powodów się je odrzuca i/lub akceptuje, i kto o tym decyduje. Nasze stawki były zarówno epistemologiczne, jak i afektywne.

Jako podmioty sformatowane w procesach wychowania i edukacji znamy nasze procedury porządkowania i dzielenia, wiemy co i kiedy należy naprawić, by działało prawidłowo. „Niewłaściwe” czy nieprawidłowe funkcjonowanie ciał i przedmiotów od dawna poddawane jest świadomym przeoczeniom lub wykluczeniom.

De-formacje w procesie widzenia i postrzegania pozwalają wyjść poza granice tego, co doskonałe i w pełni sprawne, i zobaczyć, w jakim stopniu są one skonstruowane, konwencjonalne, ambiwalentne, jeśli nie wręcz przemocowe. Zdeformowane obrazy, przedmioty i wizje nie służą nam jako metafory, lecz jako wyjątkowo nośne elementy kultury wizualnej, które domagają się poważnego potraktowania i dyskusji. 24. numer „Widoku” jest próbą takiej rozmowy, w której spotykają się i wzajemnie oświetlają różne głosy i perspektywy.

W *Zbliżeniu* prezentujemy polski przekład eseju zatytułowanego *Ślepotą a kultura wizualna. Relacja naocznego świadka* Georginy Kleege, autorki m.in. dwóch ważnych książek *Blind Rage. Letters to Helen Keller* (2006) oraz *More Than Meets the Eye. What Blindness Brings to Art* (2018). Kleege domaga się krytycznego przyjrzenia się temu, co nazywa „sztampowymi postaciami zachodniej tradycji filozoficznej”, takimi jak „ślepiec”, i wprowadzenia zarówno teoretycznej refleksji, jak prawdziwego doświadczenia ślepoty, które możemy znaleźć w narracjach biograficznych. W artykule zatytułowanym „*Splendid Deformities*”. *An emancipatory critique of cultural homogeneity in Sin-ying Ho’s deformed ceramics*

Alex Burchmore przedstawia emancypacyjną krytykę kulturowej homogeniczności w imię różnorodności, którą znajduje w ceramicznych rzeźbach urodzonej w Hong Kongu a zamieszkałej w Nowym Jorku artystki Sin-ying Ho. Autor sięga po takie historyczne konteksty, jak XII-wieczne Chiny i stosunek do zarówno niechcianych, jak i pożądaných uszkodzeń ceramiki, XVIII-wieczna Anglia i postawy wobec *Chinoiserie*, a także liczne historycznie zmienne koncepcje kulturowej i estetycznej czystości i doskonałości. Czasowe przesunięcia i reinterpretacja stanowią także tło dla zaproponowanej przez Pawła Mościckiego analizy cyklu Roberta Rauschenberga zatytułowanego *Trzydzieści cztery ilustracje do Pieła Dantego* (1958–1960). Autor koncentruje się na artystycznej metodzie, quasi-technice zwanej „solvent transfer” (rozpuszczalnikowym przeniesieniem) i jej anachronicznych nie-znaczeniach. Pośród licznych mediów i gatunków podejmujących kwestie czasu i doświadczenia historycznego szczególnie uprzywilejowane miejsce zajmuje fotografia. W eseju zatytułowanym *Kolor historii* Tomasz Szerszeń przygląda się kolorowi katastrofy i zniszczenia w pracach Borysa Mihałowa, będących fotograficzną medytacją nad rozpadem Związku Radzieckiego i tak zwanym efektem Czarnobyla, szczególnie, jak sam pisze, „w kontekście politycznej widzialności i niewidzialności promieniowania”. Szkic Sary Herczyńskiej, *Wianek i rysy. Sprawa Marianny Dolińskiej*, poświęcony jest poruszającej, uszkodzonej przez pęknięcie czy rysę, fotografii z lat 20. XX wieku, przedstawiającej powieszoną na drzewie dzieci, zabite przez ich matkę, i deformacji jej historycznego odniesienia w latach 90., kiedy rozpowszechniano ją jako ikonę masakry ludności polskiej na Wołyniu. Autorka omawia wiele form przemocy i odkształceń obecnych w historii tego obrazu, wynikających z pragnienia, by widzieć i zobaczyć, jak równie silnego pragnienia, by nie widzieć.

W *Punkcie widokowym* kontynuujemy refleksję nad fotografią, tym razem za pośrednictwem artystki, Doroty Buczkowskiej,

wykształconej jako konserwatorka sztuki i rzeźbiarka, która przetwarza materiał archiwalny, dokonując interwencji na poziomie fotograficznej materialności, a nawet cielesności obrazu, jego niesamowitości czy wręcz upiorności. Artystka wydobywa wyobrażone potworności i możliwe formy naprawcze. Komentatorki, Katarzyna Czczot i Katarzyna Bojarska w tekście *Zapowietrzenie*, dokonując analogicznej operacji na archiwum literackich świadectw z sanatoriów, lecznic czy po prostu traumatycznego życia, traktują jej praktykę jako formę artystycznego, a wręcz rzemieślniczego, uzdrawiania, a także rodzaj autoterapii, fantazmatycznej wizualnej autoanalizy. Materia ludzka i fotograficzna spotykają się ze sobą i przenikają. Prezentacja wybranych projektów ukraińskiego artysty Nikity Kadana koncentruje się na tym, co Joanna Sokołowska nazywa praktyką „przetwarzania i łączenia na nowo rozbitych i zdeformowanych przez czas fragmentów rzeczywistości”, aby wiedzieć, „co, kto i jak może zostać zapamiętane, opowiedziane, wysłuchane i zobaczone”. Praktyka ta ma na celu wypracowanie nowych form wspólnoty, gdzie to, co łączy się ze sobą, spotyka się na wielu poziomach i z wielu powodów, a zaangażowanie uwagi, troski i empatii działa zgodnie z na nowo wynegocjowanymi zasadami.

W *Panoramie* teoretyczka i krytyczka filmowa Paulina Kwiatkowska zwraca uwagę na niedoskonałości *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnaisa, elementy, których wizualna gęstość wydaje się niemal nieprzenikniona, głównie dzięki technicznym zabiegom filmowym. Autorka przygląda się im uważnie, jak również temu, jakie pragnienia i oczekiwania wzbudzają w widzach filmowe przedstawienia rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej u Resnaisa. W szkicu *Twarzą do tego, co umyka* badaczka fotografii Anna Zarychta koncentruje się na niewidzialnych (lub nie całkiem niewidzialnych) elementach zdjęć „ukrytej matki”, spopularyzowanych dzięki archiwalnemu projektowi artystycznemu Lindy F. Nagler z 2013 roku). Autorka

kwestionuje założenia stojące za tytułem projektu, starając się w ten sposób ocalić złożone konteksty historyczne, społeczne i kulturowe przed redukcją i spłaszczeniem odbioru. Argumentuje, jak można ów kontekst powiązać z wizualną dziwacznością i niesamowitością tego materiału fotograficznego. Dziwaczność charakteryzuje „dziecięce filmiki wideo” omawiane przez kulturoznawcę Piotra Fortunę, które w 2017 roku wzbudziły zainteresowanie publiczności kontrowersją znaną jako *Elsagate*. Wideoklipy na YouTube’ie adresowane do dzieci zostały zhakowane przez nieodpowiednie motywy, w tym sceny seksu i przemocy. Autor opiera swoją analizę na refleksji nad „kapitalizmem platformowym”, uznając zjawisko dziwacznych dziecięcych filmików za objaw głębokiej zmiany kulturowej, ilustrującej przejście od społeczeństw dyscyplinarnych do tych, w których technologia i rytmy algorytmów odgrywają kluczową rolę. Monika Stobiecka, badaczka muzeów i archeologii, omawia procedury konserwatorskie i rekonstrukcyjne stosowane w nowym muzeum na Akropolu w Atenach jako wyraz dążenia do ideału i kompletności, co wydaje się sprzeczne z sentymentalną estetyką starożytnych pozostałości. Autorka posługuje się kategorią „archeologicznej protezy”, rozumianą jako sztuczne uzupełnienie w miejscu braku lub deformacji, które łączy wizualny wymiar mediów cyfrowych z materialnością konserwacji. I wreszcie, na zakończenie tego działu, przedstawiamy artykuł badaczki teatru Katarzyny Ojrzyńskiej, poświęcony dyskusji o utrudnionym dostępie ludzi o niestandardowych ciałach do aktorskiej profesji, o związanych z tym kontrowersjach i protestach w USA i Wielkiej Brytanii. Odwołując się do ostatnich wydarzeń w polskim teatrze i filmie, autorka zastanawia się nad możliwymi nowymi formami wyobrażania sobie aktorów i aktorstwa poza normatywnym paradygmatem.

W *Perspektywach* zapraszamy do lektury wielowątkowej dyskusji poświęconej pedagogice wizualnej, w której udział wzięli badacze, artyści, kuratorzy i krytycy z Polski i Anglii (redaktorzy

Journal of Visual Culture, kuratorzy i nauczyciele akademicy). Wymieniają oni poglądy na to, jak uczestniczyć i świadomie kształtować interwencje w sferze publicznej z wykorzystaniem obrazów i środków komunikacji wizualnej, jak posługiwać się obrazami jako zapalnikami i nośnikami zmian politycznych i społecznych. Dyskusja odbyła się w wyjątkowym czasie, w którym wiele osób odczuwa nagłą potrzebę działania w obliczu kryzysu i zbyt szybko zmieniającej się sytuacji globalnej, w którą wszyscy wydają się uwikłani, jeśli nie współwinni, i która wymaga odważnej i natychmiastowej reakcji. Nie proponujemy gotowych rozwiązań, a raczej kilka recept na rozwijanie kompetencji wizualnych i wyobraźni politycznej.

W *Migawkach* znaleźć można krytyczne omówienia trzech książek, które ukazały się niedawno w polu studiów nad kulturą i sztuką wizualną: Agata Pietrasik pisze o *Afekcie Strzemińskiego* (2019) Luízy Nader, Łukasz Moll recenzuje *Gry Imperium. Globalny kapitalizm i gry wideo* Nicka Dyera-Wittheforda i Greiga de Peutera (2009; polski przekład 2019), a Jakub Majmurek odpowiada na *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019) Michała Piepiórki.

Zespół redakcyjny

1 Derek Jarman, *Blue*, Copyright 1993 The Estate of Derek Jarman & Basilisk Communications Ltd.