



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Historia obecna

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/wstep-historia-obecna>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2110>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

historia; reprezentacja; wizualność; rejestracja

streszczenie:

Wstęp do numeru 25 "Historia obecna".

-

Historia obecna

Historia bowiem tylko zasnęła; podobna do pierwotnych organizmów, żyjących życiem ukrytym i budzących się po latach pod wpływem odrobiny ciepła i wilgoci, potrzebuje jedynie promienia światła przebijającego wśród ciemności soczewkę, aby się przebudzić i przeżywać na nowo minione godziny.

Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło historii*, 1898

Słowa Bolesława Matuszewskiego, pioniera kinematografii, który jako jeden z pierwszych na świecie podjął świadomą praktykę rejestracji wydarzeń historycznych za pomocą kamery i namysł nad tym jednocześnie, same należą dziś do historii. Wskazany przez niego potencjał kinematografu został uchwycony niemal w momencie narodzin, choć już wtedy była to kwestia skomplikowana, nawet jeśli nie wprost problematyzowana. Co rejestrować? Zwykłe życie czy wydarzenia z racji rangi uczestników uznawane za historyczne (jak koronacja cara Mikołaja II, którą sfilmował Matuszewski)? Jak chwytać „minione godziny”, skoro możliwości sprzętowe sprzyjają wydarzeniom stosunkowo statycznym (koronacja) lub inscenizowanym (odtworzenie ataku na Pałac Zimowy kilkanaście lat po koronacji)? Etc., etc.

Tę metaforę Matuszewskiego – obraz promienia światła pobudzającego na nowo do życia – można poszerzyć. W podobnym duchu pisze o pracy historyka François Hartog. **Zbliżenie** otwieramy fragmentem jego książki *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens* (2005) w przekładzie Piotra Kubkowskiego. Hartog analizuje odmienne strategie badawcze



Okopy w Parku Pamięci Nowej Fundlandii, Beaumont-Hamel nad Sommą.
Fot. Michael Sheils ©
Fields of Battle, Lands of Peace
1918. Dzięki uprzejmości artysty

historyków dziewiętnastowiecznych: Jules'a Micheleta, Augustina Thierry'ego i młodszego od nich o trzy dekady Numy Denisa Fustela de Coulanges, ich wiarę w odmienne źródła i odmienne sposoby ich lektury, ale też odmienne ukształtowanie przez moment narodzin – rewolucji francuskiej lub rewolucji lipcowej 1830 roku w przypadku Fustela. Odmienne, ale prowadzące do tego samego celu: pokazania, „jak było”, dojścia różnymi „drogami unaoczniania historii” do jej „prawdziwego” obrazu. To „oko historyka” pozwala ożywić źródła, obudzić przeszłość, a następnie przedstawić ją – i doświadczenie zmysłowe dawnych ludzi – naszym oczom i uszom. Unaocznienie czy wręcz uobecnienie historii jest jednak zadaniem wymagającym, wynikiem lektury i interpretacji różnego rodzaju źródeł, wówczas zasadniczo pisanych. Obraz historii jest zatem wyobrażeniem, a w efekcie wszystkich wskazanych „odmienności”, jak pisze Hartog, realizmów jest wiele.

Pojawienie się i upowszechnienie wizualnych technik rejestracji – fotografii i filmu – nie zmieniło tego, ale pierwotnie dawało iluzję zmiany, złudzenie dostępu do rzeczywistości zatrzymanej w obrazie. Dały one także inne złudzenie: mocy sprawczej wywoływania historii. Na to właśnie zwracał uwagę Matuszewski: filmujemy z myślą o przyszłej randze historycznej, w istocie wytwarzamy zatem historię w chwili teraźniejszej. Forma działalności foto-filmowej, jej powszechność i często amatorski charakter sprawiają, że historia będzie też coraz bardziej historią jednostek i doświadczenia codzienności.

Artykuły w tym numerze „Widoku”, dotyczą różnych epok i różnych mediów – od malarstwa jaskiniowego do technik VR i 3D (spotykających się w tekście czterech autorek: Mariny Gutiérrez De Angelis, Grety Winckler, Pauli Bruno i Carmen Guarini, które za pomocą najnowszych technologii próbowały odtworzyć doświadczenie zmysłowe paleolitycznej przeszłości), od solennych tomów historii pisanej po reklamy, od obrazów malarskich po mapy, od pomników po fotografię. Naocznie widać zatem, że każda historia jest inna, a w każdym razie inaczej

pokazywana i interpretowana. Namysł nad warsztatem historyka, który opiera się na źródłach wizualnych, skupia się jednak wokół kilku węzłowych problemów.

Pierwszy, niekoniecznie związany z samym charakterem świadectw, dziś wydaje się fundamentalny – to pytanie o podmiot historii oraz o możliwość dotarcia do głosu ludu. To pytanie wprost stawia już Michelet, analizowany przez Hartoga, ale powraca ono na różne sposoby w kilku tekstach. Najmocniej formułuje je Fabienne Liptay w kontekście filmu Petera Watkina *La Commune (Paris, 1871)* (2000), o którym pisał już dla nas Michał Pospiszyl w artykule *Nakręcić rewolucję („Widok” nr 17)*. Autorka interpretuje go jako krytykę działania aparatu państwa i będącego jego emanacją przemysłu filmowego, dla których statystyka jest podstawową formą porządkowania życia społecznego. Bezpośrednio o głos ludu pyta także Kacper Pobłocki w tekście, którego nie możemy włączyć do numeru, bo ostatnie poprawki wymagały wizyty w bibliotece – zamkniętej w wyniku epidemii. Planujemy go zatem zamieścić z opóźnieniem.

Być może w odległym skojarzeniu ten przypadek „nieskończonego” tekstu prowokuje do pytania o swoistą asynchronię – o to, kiedy właściwie wytwarza się historię i ze względu na jaki czas. Obecnie funkcjonujemy w intensywnie przeżywanym świadomości czasu historycznego. Oczywiście każdy czas taki jest, ale o tym dziś sądzimy, że zostanie uznany za znaczący. Wytwarzamy efekty naszego doświadczenia pandemii: memy i okładki czasopism, artykuły prasowe i posty na Facebooku; prowadzone są już badania socjologiczne, w tym zachęcające do wytwarzania źródeł, nie tylko wypełniania ankiet, ale też pisanie lub nagrywanie pamiętników i dzienników. Tą kwestią zajmują się też artyści. Asynchronia polega również na tym, że to w przeszłości poszukujemy narzędzi do zrozumienia dzisiejszej sytuacji. Czasem przez radykalne odróżnienie („nic podobnego nigdy wcześniej się nie zdarzyło”), czasem przez analogię („kryzys najtrudniejszy od drugiej wojny światowej”). Raz opowiedziana historia służy do opowiadania tego, na co nie

ma jeszcze języka i czego sensy się nie ujawniają. Wiemy, że obecny moment jest historyczny, ale, wbrew wieszczeniom o świecie, który już nie będzie taki sam, nie wiemy, czy stanie się istotną cezurą, czy jedynie łączącym „przeżywców” wspomnieniem. Czy to zależy od nas? Czy możemy nie tylko doświadczyć czegoś do wspomnienia, ale też sprawić, by zadziałała historia?

Ta dygresja na temat „ludu pandemicznego” pozwala uświadomić sobie dwie możliwe (choć zapewne niejedyne) formuły nadawania znaczenia. Pierwsza polega na wytwarzaniu i interpretowaniu znaków, na opowiadaniu, druga zaś na samym wytwarzaniu wydarzeń historycznych. Nie muszą one być rozdzielne. Jak pokazuje Łukasz Zaremba, stawianie pomników na cześć Konfederacji – kilka, a potem kilkanaście dekad po zakończeniu wojny secesyjnej – było formą tyleż ustanawiania pewnej wersji przeszłości, co kształtowania za jej pomocą współczesnej polityki. Na innym materiale, a przede wszystkim w dużo mniejszym zakresie czasowym, podobne procesy pokazuje Agata Sierbińska, która analizuje metody wytwarzania „legandy smoleńskiej”, za punkt wyjścia obierając zdjęcie Donalda Tuska z Władimirem Putinem zrobione na lotnisku Siewiernyj 10 kwietnia 2010 roku. Jednocześnie „historyczne niesamowite” (W.J.T. Mitchella), rodzące się z doświadczenia katastrofy, odsłania procesy zbiorowej pracy nad jej efektami. Wątpliwości związane z tym, czy i jak słyszalny jest głos ludu historii, ściśle wiążą się zatem z pytaniem o to, jak przemawiają, a także w czyim imieniu, różne jej obrazy. Powszechnie znane, szeroko reprodukowane, dystrybuowane i komentowane obrazy medialne albo reklamy odpowiadają na potrzeby ludu w takim stopniu, w jakim dzięki temu mogą te potrzeby i nastawienia kształtować. Nieoczywistości z tym związane odsłania także Magdalena Saryusz-Wolska w artykule o reklamach w pismach kobiecych w tużpowojennych Niemczech. W jeszcze inny sposób to zderzenie pomiędzy głosem z „ludu”, często jednostkowym, a obiektywnym uogólnieniem formułują Kinga Siewior

i Aleksandra Szczepan, interpretując różne formy map wytwarzanych w kontekście miejsc ludobójstwa. W ich projekcie nekrokartografii, opartym na koncepcji nie-miejsz pamięci Romy Sendyki, pojawia się też kwestia śladów przeszłości wciąż jeszcze skrytych w ziemi, czekających na odkrycie i pobudzenie przez historyczkę.

W **Perspektywach** amerykańska malarka R.H. Quaytman w rozmowie z Katarzyną Bojarską opowiada o tym, jak w jej twórczości obrazy historii i z historii sztuki przenikają się z historią osobistą. Autorzy **Panoramy** przyglądają się temu splotowi z zewnątrz. Z jednej strony obserwują, jak historia kształtuje wyobrażenia o sztuce – jak Sotirios Bahtsetzis, który analizuje historyczną ekonomię sensu „arcydzieła”. Z drugiej – zastanawiają się, jak można pisać na nowo historię sztuki lub tworzyć sztukę w efekcie przepisania archiwów. Teresa Fazan interpretuje pracę *Umasifanisane I (Porównanie I)* Nomusy Makhubu (2014) w krytycznej perspektywie czarnego feminizmu, wskazując, jak praca z archiwami umożliwia nowe formy reprezentacji. Piotr Skłodkowski z kolei, na przykładzie wystaw *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), *Nigdy więcej* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2019) oraz planowanej ekspozycji *Streng/Włodarski*, pisze o przekształceniach w historii sztuki dokonywanych w efekcie praktyk kuratorskich – które jednak mają też potencjał przepisywania historii w geście retroaktywnym.

O wystawie *Nigdy więcej* w MSN piszą także w **Migawkach** Marta Rakoczy i Michał Pospiszył, którzy proponują dwa odmienne spojrzenia na nią. Przywołują także szerszy współczesny kontekst antyfaszyzmu (i faszyzmu), będącego głównym tematem ekspozycji. Z całą siłą znów wyłania się tutaj kwestia sprawczości podmiotu, realizowanej również za pomocą obrazów. Dział zamyka odpowiedź Ewy Domańskiej na recenzję Andrzeja Marca z jej książki *Nekros*. Duża część argumentacji

dotyczy właśnie usytuowania i roli piszącego podmiotu.

Problem, na który zwraca uwagę kilkoro autorów numeru, to upływ czasu, wraz z którym będziemy mówić nie o „przeżywaniu na nowo”, jak chciał Matuszewski, ale raczej o przeżywaniu przez nowe podmioty. Dwudziestowieczna wielka historia znika z pamięci – czy raczej zmienia formę. Świadkowie pierwszej wojny światowej już nie żyją, odchodzą ostatnie osoby pamiętające Zagładę. Pozostaje nam raczej nie tyle powtórzenie, ile odtworzenie, które może być powtórzeniem upiornym, fantomowym nawrotem historii. Jego popularnym narzędziem są praktyki rekonstrukcji historycznych, których uczestnicy próbują przeżyć historię dziś. Chodzi o przeżycie w podwójnym sensie – nie tylko performatywnego doświadczenia estetycznego, ale w efekcie również przekreślenia śmierci, niewystępującej na inscenizowanych polach bitew.

Zdjęcie na okładce tego numeru „Widoku” pochodzi z projektu **Michaela Sheilsa** dokumentującego rzeczywiste pola bitew pierwszej wojny światowej. Sto lat później ciągle widoczne są ślady przeszłości: linie okopów, leje po wybuchach, ukształtowanie terenu zmienione długotrwałym wojennym wysiłkiem człowieka – niedające się wymazać znamie na powierzchni Ziemi. Fotografie Sheilsa są ostentacyjnie ładne, utrzymane w estetyce pisma „National Geographic”, które od kilkunastu dekad przypomina nam o pięknie świata. Prowokują jednocześnie do dwóch pytań. Pierwsze dotyczy tego, jak czytać te znaki uspiętej historii, czego dziś można się z nich (jeszcze?) dowiedzieć. Drugie dotyczy konsekwencji procesu, w którym historia – w tym wojna – staje się jedynie estetycznym przedstawieniem.

Projekty prezentowane w **Punkcie widokowym** zadają te właśnie dwa pytania – jednocześnie podejmując krytykę gatunku, jakim jest rekonstrukcja. Agnieszka Rayss w pracy *A więc wojna* (2019), komentowanej przez Iwonę Kurz, skupia się na samej idei tej formy, ujawniając jej widmowy i czysto estetyczny charakter. Praca Róży Dudy i Michała Soi *Nie obejmuj płonących posągów*

(2019, *work in progress*) jest z kolei przejęciem konwencji rekonstrukcji w celu uprawiania historii spekulatywnej. Dorota Sosnowska odsłania kolejne warstwy tej opowiadanej za pomocą różnych środków narracji, która się nie zdarzyła, a przecież mogłaby, gdyby zechciał tego jednostkowy podmiot: Faustyn Wirkus, amerykański żołnierz polskiego pochodzenia biorący udział w podboju Haiti.

Zespół redakcyjny

