

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

OBRAZY „Z ODZYSKU” W POSTKINOWYCH REALIACH

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński. Prof. dr hab., filmoznawczyni. Zajmuje się kinem współczesnym oraz twórczością kobiet w filmie, fotografii i sztuce. Opublikowała *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010) oraz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* (2022), książki o Dereku Jarmanie i kinie queer, a także *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945”. W 2021 ukazał się jej tekst o Marii Hirszbein. ORCID: 0000-0001-6387-0810.

Materiały fotograficzne i filmowe uszkodzone, zniekształcone bądź odrzucone w dystrybucji stanowią grupę obrazów wykluczonych ze sfery wizualnej, podporządkowanej mechanizmom komercyjnym, przyjemności odbiorczej i efektywności komunikacyjnej. Jednocześnie właśnie ze względu na swoją nieprzystawalność do kodów estetycznych, techniczne niedociągnięcia albo złą kondycję fizyczną i/lub utraconą funkcję reprezentacyjno-informacyjną stają się interesujące dla artystów (audio)wizualnych. Znajdują oni dla tych obrazów inną formułę i przestrzeń ekspozowania, nadając im status materiałów „z odzysku”. W tym przypadku określenie to nie ogranicza się do zasygnalizowania często stosowanej przez twórców techniki *found footage*, opisywanej w kategoriach recyklingu i pozyskania na nowo¹, lecz podkreśla gest wydobywania obrazów ze sfery wykluczenia, w której nierzadko znajdują się także podmioty fotografujące/filmujące lub/i fotografowane/filmowane.

Tak pojmowaną strategię odzyskiwania artystka multimedialna Mahshid Mahboubifar zastosowała w projekcie *Failed Calendars* (*Nieudane kalendarze*, 2022)², wykorzystując w nim wadliwe kopie zdjęć i kalendarzy, które zabrała z drukarni, by opowiedzieć

¹ Zob.: W.C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York 1993; P. Haratyk, G. Sitek, „Found footage” jako kino odnowy znaczenia „home movies” w filmach „A Song of Air” i „Sea in the Blood”, „Kwartalnik Filmowy” 104(40)/2018.

² Zob. Mahshid Mahboubifar, *Failed Calendars*, 2022, <https://mahshid-mahboubifar.com/failed-calendars> (6 września 2022).

o mechanicznej reprodukcji, a równocześnie o równie zmechanizowanej ludzkiej pracy. Po zapomniane i zniszczone zdjęcia sięgnął także Gideon Mendel, fotograf urodzony w RPA i pracujący w Wielkiej Brytanii, by wykorzystać je w projekcie *Damage: A Testament of Faded Memory* (*Uszkodzenia: Testament wyblakłej pamięci*, 2016). Uznał on, że uszkodzenia na skutek złych warunków przechowywania tylko wzmocniły dokumentacyjną wartość południowoafrykańskich fotografii z lat osiemdziesiątych. Pozwoliły bowiem ukazać powiązania między obrazami a uwarunkowaniami historycznymi – rozumianymi zarówno jako fizyczny upływ czasu, jak i jako proces dziejowy. Równie wieloaspektowe są filmowe i fotograficzne projekty Richarda Mosse’a: *Przybywający* (*Incoming*, 2014–2017) oraz *Zamek* (*The Castle*, 2016–2018). W obu wykorzystał on obrazy techniczne zarejestrowane za pomocą kamery termowizyjnej, by ukazać los uchodźców z Syrii i innych krajów Bliskiego Wschodu owładniętych konfliktami zbrojnymi.

Ciekawą ramą odniesienia dla podobnych praktyk odzyskiwania czy też pozyskiwania na nowo materiałów wizualnych oraz związanych z nimi technik jest pojęcie postkina (*post-cinema*), które służy teoretykom do opisu zmian, jakie zachodzą w procesie transformacji mediów i sposobów komunikacji³. Shane Denson i Julia Leyda we wstępie do książki o postkinie i filmie w XXI wieku wyjaśniają, że w użyciu przedrostka „post-” chodzi o podkreślenie procesu „historycznej transformacji” (*historical transformation*). Oznacza to, że zamiast czasowego wydzielenia okresu „po kinie” (*after cinema*) i odcięcia się od przeszłości musi pojawić się myślenie w kategoriach „relacji (raczej niż zwykłego rozróżnienia) pomiędzy starymi i nowymi reżimami medialnymi”⁴, z ich możliwościami i ograniczeniami. Zdaniem badaczy perspektywa postkina pozwala zwrócić uwagę na procesualność przemian, jakie zachodzą w komunikacji wizualnej na skutek radykalnej zmiany warunków rejestracji obrazów i ich odbioru, a także naruszenia „estetycznych granic” oraz „mechanizmów klasycznej ciągłości”⁵. Podobne obserwacje można wykorzystać w analizie obrazów wykluczonych z tradycyjnych reżimów medialnych, by wyjaśnić przyczyny ich odrzucenia, a następnie strategię przywrócenia na nowo do sfery wizualnej, w relacji do wzorców związanych z restrykcyjną estetyką, parametrami technicznymi, a także określoną publicznością i obszarem obiegu.

POSTKINOWE OBRAZY

Projekty Mahshid Mahboubifar, Gideona Mendela i Richarda Mosse’a wychodzą poza ramy reprezentacji określone przez reżimy medialne i percepcyjne schematy, proponując niewykluczające podejście do uszkodzonych, zniekształconych bądź wyspecjalizowanych technicznie materiałów wizualnych oraz do związanych z nimi ludzi i wydarzeń. Kreacyjne działania twórców wymagają więc takiego oglądu, który pozwoli na dostrzeżenie obecnych w nich postkinowych rozwiązań technicznych dotyczących zapisu i obróbki cyfrowej, a także konsekwencji

³ Zob. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, red. S. Denson, J. Leyda, Reframe Books, Falmer 2016.

⁴ Tamże, s. 2. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.

⁵ Tamże, s. 4.

pojawienia się „nowych ‘struktur odczuwania’ [...], form afektu czy wrażliwości”⁶. Wszystkie przywołane kwestie związane z dyskusją o postkinie w XXI wieku powracają w dotyczącym tego samego okresu opracowaniu o relacjach między kinem a sztuką, odzwierciedlających wspomnianą wcześniej historyczną transformację w obszarze mediów. Jak stwierdzają Dominique Chateau i José Moure, wydaje się, że „sztuka ulega metamorfozie w postsztukę [*post-art*], a więc jest równocześnie nie-sztuką [*non-art*], rodzajem prawie-sztuki [*almost-art*], quasi-sztuką [*quasi-art*], może-sztuką [*may-be-art*], [...] i tak dalej – w każdym razie jest niejednoznacznie definiowalna jako sztuka”⁷. Analiza tego zjawiska wymaga odniesienia do postkina, rozumianego nie tylko w kategoriach medialnej nowości, lecz także jako „trwający, nierówny i nieokreślony proces przejścia [*transition*]”⁸. Badacze zwracają przy tym uwagę, że postkina nie należy redukować do kwestii tak zwanej śmierci kina. Zwłaszcza że „kino nie zatraciło się w swojej metamorfozie w postkino, a tracąc niektóre ze swoich cech charakterystycznych, zyskało inne”⁹. Te nabyte cechy, wynikające głównie z cyfrowości i technicznej odmienności, zostały uwidocznione w projekcie Mahshid Mahboubifar, która połączyła w filmowy ciąg obrazów nieudane fotografie, oraz Richarda Mosse’a, który obrazy techniczne o represyjnym charakterze przeniósł z przestrzeni nadzoru do sfery kreacji. Co ciekawe, w obu przypadkach postkinowe realia z ich narzędziami i koncepcjami zdają się sprzyjać wykreowaniu reprezentacji i narracji osób wykluczonych oraz ich doświadczeń.

Pochodząca z Iranu artystka Mahshid Mahboubifar mieszka i pracuje w Niemczech, gdzie zatrudniła się między innymi w jednym z największych laboratoriów fotograficznych, drukującym masowe ilości zdjęć oraz specjalnie zamówione, indywidualnie zaprojektowane obrazy w rodzaju stron kalendarzowych. Jak informuje w monologu towarzyszącym projekcji zmontowanych odrzutów z taśmy produkcyjnej, najpierw pracowała w dziale odpowiedzialnym za wydruk odbitek, ich spakowanie i przesłanie do właściwej osoby, następnie zajmowała się przycinaniem druków wielkoformatowych. Zdobyte doświadczenia i obserwacje sprawiły, że w swoim projekcie *Nieudane kalendarze* postanowiła pokazać poznany od podstaw cykl produkcji, uwzględniając jego dwa wymiary: pierwszy – techniczny, związany z masową reprodukcją obrazów oraz powstającymi przy tym odpadami, i drugi – społeczny, łączący się z zatrudnionymi ludźmi, ich środowiskiem pracy i panującymi w nim relacjami. Interesujące jest to, że w obu ukazanych wymiarach można dostrzec działania mechanizmów represjonowania i wykluczenia.

Wizja zaproponowana przez Mahboubifar nie pozostawia wątpliwości, że instytucja nowoczesnego laboratorium fotograficznego opiera się na restrykcyjnych zależnościach, podporządkowanych systemom technicznemu, estetycznym i komercyjnym. Radykalnemu wykluczeniu podlegają więc obrazy, które nie spełniają kryteriów estetycznych i technicznych, wymaganych, by zafunkcjonowały jako element

6 Tamże, s. 6.

7 *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, red. D. Chateau, J. Moure, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, s. 14.

8 *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, dz. cyt., s. 2.

9 *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, dz. cyt., s. 15.

publicznej lub prywatnej przestrzeni wizualnej. Równocześnie selekcja następuje w gronie pracowników, odchodzą bowiem ci, którzy nie potrafią dostosować się do rutynowego, mechanicznego działania. Mówi o tym sama artystka, podkreślając, jak mocno w jej świadomości zaistniały odbitki nieudane, uszkodzone, wyjmowane przez nią z wciąż narastającej sterty kopii. Jak przyznaje: „Nieoczekiwanie miesiące z kalendarzy jawiły się w formach abstrakcyjnych, a nie w postaci uśmiechniętych twarzy szczęśliwych rodzin. Niektóre obrazy były całkiem czarne, inne miały czerwone cienie, a wiele było żółtych na białym tle”¹⁰. Dodaje też, że sprostanie wymaganiom sortowniczej pracy stało się jej obsesyjnym nawykiem do tego stopnia, że postanowiła zeskanować odrzucone zdjęcia, zabrudzone i ze śladami palców od ciągłego przekładania, po czym wykorzystać je w cyfrowym nagraniu. Chodziło jej o taką formę zapisu, która pozwoliłaby uchwycić elementy taśmowej produkcji. Dlatego wszystkie zeskanowane kopie przesuwają się od lewej do prawej, jakby wychodziły z maszyny drukującej, czemu towarzyszą industrialne dźwięki powielania, przesuwania i cięcia papieru. Odgłosy te oddają klimat miejsca, w którym zatrudniane są osoby z Polski, Czech, Węgier oraz innych krajów, często studenci zmuszeni do opuszczania zajęć, by wykonać przewidzianą dla nich pracę. Obserwacje na ich temat artystka wygłasza w formie monologu pozbawionym emocji głosem, w zwięzłych zdaniach oddając charakter postaci i ich nastawienie do siebie nawzajem i do wykonywanej pracy. W komentarzu do projektu zaznacza, że w jej zamierzeniu *Nieudane kalendarze* to „obserwacja i refleksja na temat relacji między pracownikami, miejsca pracy i masowej produkcji materiałów fotograficznych z perspektywy artystki pracującej w masowym laboratorium fotograficznym”¹¹.

Na twórcze działania Mahboubifar można spojrzeć w kategoriach „mutacji technologicznej”¹², o której Victor Burgin pisze, że dokonuje się w kinie, gdy tymczasem w sztuce dochodzi do „ideologiczno-ekonomicznego przywłaszczenia [*ideologico-economic appropriation*]”¹³. Mimo tych różnic, istnieją elementy wspólne dla postkina i postsztuki, a są nimi zmiany praktyk (twórczych i instytucjonalnych) wynikające z cyfryzacji i z konsekwencji cyfrowego zapisu obrazów. Burgin zaznacza przy tym, że zestawianie kina i sztuki opierało się zazwyczaj na rozróżnieniu między obrazem ruchomym a nieruchomym, choć teoretycy często polemizowali z takim podziałem. Tymczasem w konsekwencji powszechnej dostępności technik cyfrowej rejestracji i obróbki obrazu każdy zyskał możliwość kreacji „alternatywnych politycznie form praktyki filmowej”¹⁴, wypracowywanych niegdyś przez eksperymentatorów i twórców awangardowych. W efekcie, co również jest sposobem na przepracowanie obrazów wykluczonych, doprowadziło to do „wymazania burżuazyjnej kategorii ‘artysty’”¹⁵. Te same techniki pozwalają i zawodowym artystom, i amatorom oraz zwykłym użytkownikom mediów na równy dostęp do

¹⁰ Zob. Mahshid Mahboubifar, *Failed Calendars*, dz. cyt.

¹¹ Tamże.

¹² V. Burgin, *Mutation, appropriation and style*, [w:] *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, dz. cyt., s. 100.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 107.

¹⁵ Tamże.

środków produkcji i dystrybucji oraz na łatwe operowanie obrazami ruchomymi i nieruchomymi, a także na tworzenie społeczności wokół „potencjalnie nieskończonej różnorodności podzielanych zainteresowań”¹⁶. Poza tym, zauważa Burgin, zmienia się relacja między odbiorem kinowym i tym w muzeum albo w galerii, ze specyficznymi dla tych przestrzeni narracjami i sposobami odczuwania czasu: linearnym i cyrkularnym. Technologia cyfrowa spowodowała, iż „przestrzeń pomiędzy kinowym ekranem a ścianą w galerii wypełniła się różnymi innymi ekranami i zrodziły się hybrydowe formy uwagi, narracji i czasu”¹⁷.

Na podobne aspekty zwraca uwagę Miriam de Rosa, stwierdzając, że przejście obrazów filmowych z przestrzeni kinowej do galeryjnej czy muzealnej sprawia, iż „kino i sztuka wymieniają wizualne i dźwiękowe materiały, języki, kody i formaty, mieszając je i zapożyczając od siebie, by wytworzyć nowe konfiguracje”¹⁸. Co więcej, filmowe obrazy „znajdują dla siebie miejsce, aktywują audiowizualny reżim, który wywiera wpływ na zachowania podmiotu – osoby nie tylko odwiedzającej galerię, ale także odbiorcy/odbiorczyni – na jego/jej tryb nawigacji w przestrzeni, sposób konsumowania napotkanych tam obiektów sztuki”¹⁹. Gdy w 2022 roku Mahboubifar pokazywała swój projekt *Nieudane kalendarze* w szkole artystycznej w Lipsku (Hochschule für Grafik und Buchkunst), zaaranżowała prezentację w ten sposób, by na ścianie pomieszczenia został wyeksponowany fragment jednego z wadliwych wydruków, z barwnymi refleksami zamiast rozpoznawalnej fotograficznej reprodukcji rzeczywistości. Natomiast film zmontowany z innych odrzuconych kopii był wyświetlany na nietypowo usytuowanym ekranie – poziomo, na stojakach, niczym blat stołu. Zmuszało to oglądających do pochylenia głowy i spoglądania w dół, a więc do powtórzenia pozy i gestów pracowników selekcionujących drukowane fotografie. W ten sposób artystka odwzorowała sytuację znaną sobie z miejsca zatrudnienia, w którym układ patrzący-obraz podporządkowany był zadaniowemu oglądowi obrazów i ich nadzorowi w reżimowym kluczu poprawności.

Aranżacja dokonana przez Mahboubifar odzwierciedla możliwości, jakie dają postkinowa reprodukcja i prezentacja obrazów, które choć odrzucone i wykluczone z obiegu medialnego, zostały odzyskane, po czym ponownie wprowadzone w sferę percepcji. Działanie artystki uwidocznia, na co zwróciła uwagę Miriam de Rosa, że w przestrzeni galeryjnej obraz inaczej przyciąga uwagę patrzących i koncentruje na sobie ich wzrok, gdyż jest prezentowany w „niekoniecznie frontalnej, niekoniecznie jednokanałowej sytuacji odbioru, przeznaczonej dla niekoniecznie statycznego widza”²⁰. W efekcie wytwarza się „nowe, hybrydyczne, poddane rekonfiguracji miejsce, łączące kino i sztukę”²¹, gdzie możliwe stają się różne formy kontaktu z obrazami, poprzez wielorakie interakcje i relacje bliskości. Wielokanałowy projekt *Nieudane kalendarze* doskonale odpowiada wnioskowi

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 114.

¹⁸ M. de Rosa, *Dwelling with moving image*, [w:] *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, dz. cyt., s. 227.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 228.

²¹ Tamże, s. 229.

badaczki, że najistotniejsza w tego rodzaju prezentacji jest „reaktywna/interaktywna [reactive/interactive] konfiguracja, oparta na współobecności ciał odwiedzających i obrazów w tym samym środowisku”²². W tym przypadku skonfigurowanie elementów ma to dodatkowe znaczenie, gdyż praca prezentowana w galerii, poprzez zawartość i sposób ekspozycji, odsyłała do jeszcze innego środowiska – drukarni fotograficznej i zmechanizowanej reprodukcji obrazów oraz równie zmechanizowanej pracy ludzi. Z kondycją postkina łączą badacze poczucie wzajemnej wymiany i wkładu dzieła sztuki, środowiska i odwiedzających galerię w wytwarzanie rzeczywistości, w której, jak podkreśla de Rosa, można doświadczyć „ciągłego pisanie i przepisywania, interpretowania i praktykowania [w] przestrzeni”²³.

GALERIA TECHNICZNYCH OBRAZÓW

Z podobnym praktykowaniem (w) przestrzeni – także wizualnej – wiąże się ekspozycja i percepcja prac Richarda Mosse’a. W filmowym projekcie *Przybywający*, pokazywanym w galerii²⁴ wielokanałowo, na kilku zestawionych obok siebie wielkoformatowych ekranach, oraz w cyklu panoramicznych fotografii *Zamek*, artysta wykorzystał kamerę termowizyjną reagującą na temperaturę, której odpowiadają białe lub czarne plamy na obrazie. W konsekwencji nie natężenia światła, lecz wysokości temperatury zmienia się skala barw (zależnie od parametrów sprzętu: od czarnej najwyższej do białej najniższej lub odwrotnie), co w efekcie prowadzi do powstania skontrastowanych obrazów przypominających negatywy fotograficzne. Mosse chciał ukazać skalę i złożoność zjawiska uchodźstwa, sięgnął więc po taki sam sprzęt, jakim w Europie posługują się patrole wojskowe i policyjne, śledzące przemieszczających się przybyszów. Zarejestrowane obrazy przeniósł ze sfery kontroli i nadzoru, wykluczającej inne spojrzenia, do przestrzeni galerii, w której mógł wybrzmieć dramatyzm zarejestrowanych sytuacji i miejsc. Na działania Mosse’a można spojrzeć z perspektywy badań nad postkinem, z którym związane są także obrazy zarejestrowane przez takie urządzenia techniczne, jak kamery termowizyjne, drony, satelity, do tego stopnia zmieniające pole percepcji, że teoretycy mówią wręcz o braku korelacji między obrazami na ekranie a normami ludzkiej percepcji²⁵. Jak podkreślają Francesco Casetti i Andrea Pinotti, obrazy techniczne, zdefiniowane niegdyś przez Viléma Flussera jako wytworzone przez aparat, stanowią część rewolucji cyfrowej, generującej „nowe praktyki obrazowania, a w konsekwencji nowe formy wizualności, które niekoniecznie opierają się na oku próbującym wypełnić lukę między rzeczywistością a jej reprezentacją”²⁶. Jednocześnie „za zautomatyzowanymi procedurami idzie rekonstrukcja świata – to, co film i fotografia rozpoczęły, a co cyfrowość rozwija do granic możliwości”²⁷. W rezultacie

²² Tamże, s. 230.

²³ Tamże.

²⁴ Wystawa Richarda Mosse’a *Przybywający/Incoming* odbyła się w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie w dniach od 26 września do 31 października 2019 roku. Zob. <https://bunkier.art.pl/?wystawy=richard-mosse-przybywajacy> (30 sierpnia 2022).

²⁵ F. Casetti, A. Pinotti, *Post-cinema ecology*, [w:] *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, dz. cyt., s. 199.

²⁶ Tamże, s. 195.

²⁷ Tamże, s. 196.

obrazy przestają być sposobem odtwarzania rzeczywistości czy jej śladem i stają się po prostu „konstruktami, które automatycznie składają fragmenty informacji”²⁸. Badacze uważają, że nie oznacza to bynajmniej braku jakiegokolwiek oddziaływania technicznych obrazów na rzeczywistość albo nieuwzględniania w nich jakiegokolwiek prawdy na jej temat. Wręcz przeciwnie, „obrazy techniczne związane z sytuacją, w której żyją, mówią o tej sytuacji”²⁹, tyle że przekazywana przez nie prawda jest uwarunkowana nie tym, co zawierają, ale wyznacznikami czy parametrami ich własnej egzystencji. Jako konstrukty „obrazy techniczne nie odzwierciedlają naturalnego oglądu świata, ale raczej proces manipulacji”³⁰, której dokonują różnego rodzaju struktury (także medialne), służby, organizacje. Konsekwencją tej manipulacji może być wykluczenie związane z nadzorowaniem i kontrolą.

Cechy te widoczne są w projektach Mosse’a, dla którego właściwości kamery termowizyjnej, wyławiającej nawet z pewnej odległości osoby poddawane kontroli, stały się narzędziem oglądu ujawniającego obecność uchodźców, by wywołać reakcję inną niż wykluczenie. Na obrazach termowizyjnych, przekształcających istoty ludzkie w plamy ciepłe pozbawione cech rasowych, jeszcze wyraźniej wybrzmiewa tragiczna sytuacja kobiet, mężczyzn, dzieci zgromadzonych na wybrzeżach greckich wysp lub w portach. Obrazy te wymuszają uważny ogląd i wyjście poza schemat reprezentacji znany z przekazów informacyjnych czy reportaży. Kamera techniczna jest zdolna uchwycić każdy szczegół, czego dowodem są wieloformatowe zdjęcia z serii *Zamek*, zrobione w obozach dla uchodźców w basenie Morza Śródziemnego. Na poszczególne obrazy składają się dziesiątki termowizyjnych fotografii, z których każda oddaje jedynie mały fragment rzeczywistości, za to ze wszystkimi detalami toczącego się życia ludzi i zwierząt. Zmontowane ze sobą kadry tworzą panoramę egzystencji uchodźców, pozbawionych podstawowych środków do życia i praw.

Dokonane przez Mosse’a przesunięcie obrazów migrantów ze sfery kontrolno-patrolowej do przestrzeni galerii potwierdza ich potencjał znaczeniowy, który wynika z tego, że – jak zauważał Flusser – dostarczają one instrukcji, jak społeczeństwo powinno doświadczać, postrzegać, zachowywać się. Jak zaznaczają Casetti i Pinotti, „obrazy techniczne każą nam coś zrobić: same są swoimi agentami”³¹, określając naszą wrażliwość i działania nie tylko w sferze wzrokowej, ale także psychicznej i fizycznej, gdy w komunikację włączane jest całe ciało. Wielkoformatowe ekrany wykorzystane przez Mosse’a w *Przybywających* angażują sensualnie w podróż migrantów, której obserwacja w poetyce termicznej każe bardzo zmysłowo odtwarzać rozpoznane elementy: słońce, morze, nagrzane metalowe powierzchnie, podmuch z silników samolotowych. Dla patroli są to plamy termiczne pozwalające na identyfikację kontrolowanych „obiektów”, a dla obserwujących – ślady ludzkiej i nie-ludzkiej egzystencji, która zostaje zauważona, gdy niekonwencjonalny obraz wymaga bardziej zaangażowanej i wielozmysłowej percepcji.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

ARCHIWA I ADMINISTRACJA

Gideon Mendel należał w latach osiemdziesiątych do grona południowoafrykańskich fotografów włączających się w działania społecznych aktywistów i walkę przeciwko apartheidowi. Uczestniczył w zamieszkach, dokumentując narastający sprzeciw wobec skutków segregacji rasowej. Odbitki i negatywy pozostawił w skrytce w Johannesburgu, gdzie – jak się po latach okazało – narażone były na deszcz i długotrwałe działanie wilgoci. Gdy odzyskał swoje materiały, były one poważnie zniekształcone i odbiegały od standardów fotografii reporterskiej. Mendel postanowił je jednak wykorzystać w projekcie *Damage*, uznając, że uszkodzenia świetnie korespondują z pełną napięcia i przemocy atmosferą czasów, w których powstały, a jednocześnie oddają charakter procesu zapamiętywania albo zacierania się pamięci. Część z odzyskanych zdjęć została zrobiona w 1985 roku w miasteczku Duduza, podczas tłumnego pogrzebu młodych aktywistów, których śmierć, jak to się często zdarzało, mogła stać się przyczyną zamieszek i kolejnych tragedii. Zniekształcenia na wizerunkach okazały się czynnikiem wzmacniającym dramatyzm obrazów i uchwyconą na nich niszczycielską siłę rasistowskiego systemu. W komentarzu do odzyskanych materiałów Mendel stwierdził: „Oryginalne obrazy miały niemal radioaktywną energię tego okresu. A następnie masz na nich nową warstwę, będącą efektem działania wody, czasu i błota, stwarzających znacznie bardziej złożony i dopracowany przekaz, niż wytworzyłaby sama fotografia”³². Jego zdaniem właśnie uszkodzenia i zmiany na powierzchni wizerunków przeniosły je w całkowicie nowy wymiar.

Tego rodzaju nowy wymiar fotografii jest przedmiotem rozważań Jane Birkin, zajmującej się fotografią oraz archiwami i ich administrowaniem. Głównym celem podobnych badań, jak podkreśla Birkin, jest to, by „eksplorować wizualne historie miejsc, ludzi i kultur; nadawać nową wartość starym obrazom poprzez ich remiks albo nową kontekstualizację; albo coraz bardziej popularne poszukiwanie historii rodzinnej”³³. Sama jednak zmienia akcenty, skupiając się, „nie na tym ‘co’ mogą znaczyć, ale ‘jak’ mogą znaczyć”³⁴. Interesuje ją zwłaszcza, w jaki sposób katalog archiwum – ze swoim hierarchicznym systemem uporządkowania – a także opisy odzwierciedlające fizyczność systemu przechowywania mogą ułatwić zrozumienie samego archiwum i zgromadzonych w nim zdjęć. Kiedy Mendel dodał do odnalezionych fotografii daty, okazało się, że nie tylko osadzają one ukazane wydarzenia i ludzi w konkretnej czasoprzestrzeni, lecz także sygnalizują trwanie fizycznego procesu destrukcji, któremu ulegały w ciągu kolejnych lat. Podobnie więc jak dla Birkin, tak i dla fotografa w projekcie poświęconym reprezentacji, czy raczej jej braku z powodu zniszczenia zdjęć, a co za tym idzie – wymazywania pamięci, ważna była materialność fotografii oraz sposób ich przechowywania. Wyblakłe partie i zaciemnienia tworzą dodatkową

³² Zob. K. Fox, *The big picture: the fading of hope in post-apartheid South Africa*, „The Guardian”, 1 grudnia 2019, <https://www.theguardian.com/theobserver/2019/dec/01/the-big-picture-gideon-mendel-south-africa> (5 września 2022).

³³ J. Birkin, *Archive, Photography and the Language of Administration*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, s. 16.

³⁴ Tamże, s. 14.

ramę dla sportretowanych osób, a jednocześnie stanowią rodzaj archiwistycznego komentarza, odzwierciedlając fizyczny upływ czasu i starzenie się samych odbitek. Zdaniem Birkin kwestię skuteczności opisu jako środka umożliwiającego teoretyczne i praktyczne zrozumienie obrazów można rozbudować, tak by objęła ona dyskusję o „innych miejscach, gdzie spotyka się obraz i język, od oralnej praktyki rozmawiania na temat fotografii rodzinnych, poprzez osobiste i społeczne oznaczanie [tagging] (włączając płatną i niepłatną pracę) oraz instytucjonalne systemy metadanych, które są systematycznie stosowane, po sieciowe archiwa obrazów”³⁵. Wprowadzenie uszkodzonych zdjęć do przestrzeni galerii (realnych i wirtualnych) uruchamia tego rodzaju reakcje, zapewniając obrazom ponowny ogląd i opis.

Dudley Andrew w swoich rozważaniach na temat postkina zwraca uwagę, że w epoce cyfrowej potrzebne jest na tyle szerokie pojęcie, by oddało różnorodność funkcji i form, które współlistnieją jako ruchome obrazy³⁶. Jego zdaniem współcześni teoretycy filmu muszą też być antropologami, by odpowiednio zbadać interesujące ich zjawiska, zwłaszcza że to badania historyczne i antropologiczne często wskazują te rodzaje doświadczenia filmowego, które były pomijane przez myśl filmową. Badacz sugeruje więc zmianę oglądu i narzędzi interpretacji, nie odnosząc się do samego aktu kreacji. Tymczasem przywołane w tekście przykłady działań artystycznych pokazują, że opisana przez Andrew zmiana oglądu wobec obrazów na różne sposoby wykluczonych z obiegu może spowodować ich ponowne zaistnienie w przestrzeni sztuki i w kulturze wizualnej. Każdy z omówionych w tekście projektów był formą podwójnego recyklingu – odzyskania wykluczonych obrazów, a następnie osadzenia ich w przestrzeni galerijnej lub wybranych mediach. Tego rodzaju działanie podporządkowane jest odzyskiwaniu wizerunków jako materialnych wytworów określonych technologii (maszynowo powielanej fotografii, negatywów zdjęć czy termowizyjnych ujęć) i równocześnie jako elementów systemów reprezentacji. Dlatego Mahshid Mahbobifar, Gideon Mendel i Richard Mosse łączą technikę *found footage* z elementami epoki postcyfrowej, do której przynależą zjawiska postkina i postsztuki. Wyznaczają tym samym dwie ramy odniesień dla swoich działań. Pierwsza związana jest z ludzkim i nie-ludzkim wymiarem obrazów, ich materialnością, sposobami reprodukcji (mechanicznością i maszyn, i ludzkiej pracy) oraz fizyczną bądź cyfrową egzystencją w przestrzeni fizycznej i symbolicznej. Drugą ramę stanowią porządki obrazowania z ich poetykami, językiem i konwencjami reprezentacji, decydujące o zaistnieniu obrazów i obrazowanych podmiotów w sferze percepcji i w świadomości odbiorczej. Wszystkie te złożone konteksty prowokują pytania o mechanizmy wykluczania i skazywania na przeźroczystość albo niewidoczność, a równocześnie inspirują do recyklingowych działań i uwidaczniania na nowo odrzuconych obrazów/obrazowanych podmiotów.

³⁵ Tamże, s. 15.

³⁶ Zob. D. Andrew, *Announcing the end of the film era*, [w:] *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*, dz. cyt., s. 49.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Birkin, Jane. *Archive Photography and the Language of Administration*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Chateau, Dominique, José Moure. *Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Denson, Shane, Julia Leyda, red., *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016.
- Fox, Killian. „The big picture: the fading of hope in post-apartheid South Africa”. *The Guardian*, 1 grudnia 2019. <https://www.theguardian.com/theobserver/2019/dec/01/the-big-picture-gideon-mendel-south-africa>.
- Mitchell, W.J.T. *Czego chcą obrazy?* Tłum. Łukasz Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Van Dijck, José. „Digital photography: communication, identity, memory”. *Visual Communication* 7 (2008).
- Zylinska, Joanna. *Nonhuman Photography*. Cambridge: The MIT Press, 2017.

Data wpłynięcia: 30 grudnia 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 27 stycznia 2023 r.

‘RE-CYCLED IMAGES’ IN POST-CINEMA ERA

The text examines selected art projects that use re-cycled visual materials excluded from media circulation because of poor quality, physical damages or incompatibility with aesthetic standards or media norms. In many cases exclusion of certain representations is a part of much more complex mechanisms of social or cultural exclusion of artists themselves and/or of people represented in re-cycled images. These processes of exclusion are analyzed in terms of post-cinema and post-art research focused on the transformation of the process of representation and operation of audiovisual culture. The suggested approach is connected to discussions regarding old and new media regimes, and ongoing changes in visual communication due to technological development and aesthetic evolution. The analysis is conducted on selected works of these artists who have deliberately re-cycled visual materials of different kinds, re-working them digitally and mechanically. At the same time all these artists have negotiated the methods of exhibiting and perceiving the re-cycled images in galleries or in selected media. For artists such as Mahshid Mahboubifar, Gideon Mendel and Richard Mosse it is important to combine found-footage technique with post-digital tools to expose human and non-human aspects of re-created images.

SŁOWA KLUCZOWE: wykluczenie, postkino, postsztuka, reżim wizualny
KEY WORDS: exclusion, post-cinema, post-art, visual regime