

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
ALEKSANDRA POWIERSKA
EWELINA TWARDOCH-RAŚ

PARAMETRYZACJA I REŻIMY KULTURY WIZUALNEJ A (NIE)WIDZIALNOŚĆ OBRAZÓW

WSTĘP

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 Hirsztbein. ORCID: 0000-0001-6387-0810.

Status zarówno obrazów wykluczonych, jak i obrazów wykluczania wytwarzany jest we współczesnym świecie poprzez rozmaite praktyki oraz strategie parametryzacji, które wcześniej – zwłaszcza w wieku XIX i na początku XX – były związane głównie z paradygmatem antropometrycznym. Okres rozwoju antropometrii uznaje się również za czas, w którym wizualność zaczęła bezpośrednio wiązać się z badaniami i metodami statystycznymi, kształtując za pomocą obrazów wzorce normatywne – ciała, tożsamości, kondycji psychofizycznej¹. Obecnie parametryzacja odbywa się w dużej mierze za sprawą upolitycznionego sprawstwa maszyn, ich właściwości technicznych i oprogramowania. W tym zakresie najczęściej i najszerzej dyskutuje się nad rozwojem sztucznej inteligencji, za sprawą której cyrkulacja i operacjonalizacja obrazów (zasobów milionowych baz graficznych) odbywa się w niemalże każdym

¹ Zob. na przykład A. Sekula, *Ciało i archiwum*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012.

ALEKSANDRA POWIERSKA

Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński. Doktor, pełnomocniczka dziekana WZiKS UJ ds. promocji, koordynatorka UJ ds. mediów społecznościowych. Interesuje się nowymi mediami, a w szczególności serwisami społecznościowymi. Aktualnie jej badania koncentrują się na komunikacyjnej roli obrazów w mediach społecznościowych. W 2022 ukazała się jej książka *Polajkować TV. Telewizja i media społecznościowe*. ORCID: 0000-0003-0309-0606.

EWELINA TWARDOCH-RAŚ

Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński. Adiunkt. Obszary jej zainteresowań to: sztuka nowych mediów, literatura współczesna, film, fotografia, filozofia post- i transhumanizmu, serial telewizyjny. Ostatnio opublikowała *Sztukę biometryczną w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu. W stronę estetyki postafektywnej* (2021) i artykuły *Somatyczny narcyzm w służbie biopolityki? Data-selfie jako narzędzie autoprezentacji i samokontroli w projektach bioartystycznych* (2020) oraz *Somatic narratives about illness: biometric visualization of diseased and disabled bodies in art and science projects* (2020). ORCID: 0000-0002-2497-8463.

obszarze sfery audiowizualnej². Jednocześnie wciąż dochodzi do wykluczania obrazów na skutek ich nieprzystawalności do dominujących poetyk, założeń estetycznych wpisanych w dane media, kulturowych kodów reprezentacji. Proces wykluczania łączy się także z brakiem dostępu do technologii albo ograniczonością narzędzi technologicznych, które nie są w stanie przetwarzać określonych danych wizualnych.

Obszarem bezpośrednio związanym z kształtowaniem algorytmicznych, maszynowych obrazów tożsamości są techniki identyfikacji biometrycznej, prowadzące do wykluczania w obrazach odstępstw od narzuconych norm matematycznych – rasowych, etnicznych, płciowych, stanowiących o afektywnej indywidualności danego organizmu (pisze o tym na przykład Shoshana Amielle Magnet³). Claire Raymond uznaje wizerunki biometryczne za szczególne, epistemiczne praktyki powtarzania (*repetition*) siebie, zawierające element testowania wizerunków spekulatywnych. Namysłu wymaga też kształtowanie się nowych ontologii obrazowych, które Joanna Zylinska wiąże z koncepcją „niehumanizacji fotografii”⁴. Zaproponowana przez nią posthumanistyczna redefinicja medium fotograficznego pozwala uwzględnić czynniki nie-tylko-ludzkie, mogące generować wykluczenia albo przywracać widzialność. Ze wskazanych obszarów badań i zagadnień rodzą się pytania o specyfikę poetyki wizualnej maszynowego obrazowania oraz sposobów generowania, (re)konstrukcji, prezentacji i archiwizacji obrazów. Analizy wymagają zarówno procedury algorytmiczne i rodzaje oprogramowania, jak i funkcjonalność cyfrowych interfejsów czy komponenty materialne urządzeń i nośników obrazowych.

Jak zwraca uwagę W.J.T. Mitchell, istnienie obrazów wykluczonych wpisane jest w funkcjonowanie kultury wizualnej, której badanie wymaga także uwzględnienia „nieartystycznych, nieestetycznych i niezapomierzanych medialnie, «bepośrednich»

² Zob. G.M. Johnson, *Algorithmic bias: on the implicit biases of social technology*, „Synthese” 10(198)/2021.

³ S.A. Magnet, *When Biometrics Fail: Gender, Race, and the Technology of Identity*, Duke University Press, Durham – London 2011.

⁴ J. Zylinska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge 2017.

obrazów i doświadczeń wizualnych”⁵. Należy również pamiętać, że pojęcie obrazu nie wyczerpuje „zakresu wizualności”⁶, a kultura wizualna istnieje także wówczas, gdy na przykład reżimy polityczne albo inne porządki normatywne (techniczne lub estetyczne) regulują praktyki obrazowania, w efekcie czego „zakazane jest widzenie i nakazywana niewidzialność”⁷. We współczesnej praktyce codziennej ogromny wpływ na (nie)widzialność obrazów mają algorytmiczne „reżimy rozpoznawalności”⁸, uwidaczniające się przede wszystkim w działaniu serwisów społecznościowych. Benjamin N. Jacobsen zauważa, że nieustanny arbitraż rozpoznawalności jest politycznym procesem kształtowania ludzkiej percepcji i prowadzi do powstawania „spójnych linii widzenia”⁹.

W tekstach zamieszczonych w numerze poruszone zostały kwestie związane z napięciami między obrazami analogowymi i cyfrowymi oraz sposobami ich parametryzacji (na poziomie tworzenia, dystrybucji i przechowywania), jak też wynikające z procedur archiwistycznych czy narzędzi analitycznych. Istotne jest również ukazanie różnych sposobów interpretacji obrazów – w działaniach akademickich, artystycznych i kuratorskich, aktywistycznych, przyczyniających się do ich wykluczenia albo wręcz przeciwnie: do ich utrzymania lub przywrócenia do obiegu.

Aleksandra Powierska podejmuje zagadnienia związane z obiegami fotografii w mediach społecznościowych. Na przykładzie serwisu Instagram opisuje motywacje użytkowników do dzielenia się obrazami w przestrzeni wirtualnej, mechanizmy „ekonomii lajków”¹⁰ oraz znaczenie algorytmów w cyrkulacji publikowanych treści. Autorka analizuje zdjęcia, które nie zdobyły dużej popularności wśród internautów, a więc pozostają na peryferiach Instagrama – zostały wykluczone przez społeczność i/lub algorytm. Wykluczenie to nie jest jednak równoznaczne z wyrugowaniem ich funkcji archiwizacyjnej, komunikacyjnej lub autoprezentacyjnej. Badanie „języka wizualnego”¹¹ mediów społecznościowych, jego znaczenia oraz poetyki pozwala zatem wskazać zależności pomiędzy estetyką obrazów, formami ich komunikacyjnego wykluczenia a praktykami społecznymi użytkowników, działaniem algorytmów i samego interfejsu danej platformy.

Dla Eweliny Twardoch-Raś natomiast najbardziej istotnym zagadnieniem jest kwestia, na ile techniki maszynowego uczenia, algorytmicznego redukcjonizmu w operacjonalizowaniu danych, mogą stanowić strategie generowania wykluczeń (na przykład tożsamościowych, gatunkowych), a na ile mogą

5 W.J.T. Mitchell, *Pokazać widzenie*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] tegoż, *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 381.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 382.

8 Zob. J. Amore, *Cloud Ethics: Algorithms and the Attributes of Ourselves and Others*, Duke University Press, Durham 2020.

9 B.N. Jacobsen, *Regimes of recognition on algorithmic media*, „New Media & Society”, 26 października 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/14614448211053555> (19 stycznia 2023).

10 C. Gerlitz, A. Helmond, *The like economy: Social buttons and the data-intensive web*, „New Media & Society” 8(15)/2013, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444812472322> (20 sierpnia 2022).

11 J. van Dijck, *Digital photography: Communication, identity, memory*, „Visual Communication” 1(7)/2008.

mieć charakter subwersywny (idea *nonfacial portrait* jako taktyka wyłączenia obrazów z systemów widzialności) oraz emancypacyjny – warunkować przywracanie widzialności jednostkom czy grupom nie tylko ludzkim, zwłaszcza w sytuacjach polityczno-społecznego reżimu. Autorka w różnych kontekstach rozważa postawione w tytule pytanie o to, co widzą sieci neuronowe, zastanawiając się, jakie klasyfikatory obrazowe są dostępne dla sieci neuronowych w procedurach rozpoznawania obrazów, określając ich profilowanie płciowe, rasowe, etniczne¹². W artykule zostają także wskazane różne czynniki społeczno-polityczne kształtowania obrazów wykluczonych, w tym rozwój spekulatywnej antropometrii. Do tych kontekstów odwołują się analizy wybranych projektów z zakresu art & science, które testują sprawstwo widzenia maszynowego, autorstwa Shinseungback Kimyonghun, Thomasa Guggenbergera, Trevora Paglena, Hleba Burnasheva, a także inicjatywa *This Person Doesn't Exist* i związana z nią dyskusja.

W tekście Małgorzaty Radkiewicz poruszony zostaje problem obrazów „z odzysku”, których przykładem są wybrane projekty fotograficzne i filmowe wykorzystujące materiały wykluczone ze sfery wizualnej. Intensywność procesu wykluczenia jest większa, gdy podlegają mu również jednostki i grupy ludzkie zaangażowane w powstawanie, obróbkę techniczną i dystrybucję tych obrazów. Analizowane przykłady ze sfery artystycznej pokazują, że obrazy odrzucone ze względu na zły stan zachowania, utraconą funkcję reprezentacyjno-komunikacyjną (gdy obraz przestał być czytelny) albo specyfikę reprezentacji (w związku z pośrednictwem kamery termowizyjnej) mogą zostać ponownie wprowadzone do sfery percepcji na subiektywnie określonych warunkach. Najpierw jednak artystki i artyści poddają je obróbce mechanicznej lub cyfrowej, równocześnie negocjując sposoby ich ekspozycji i oglądu w przestrzeni galeryjnej lub w wybranych mediach. Podejście związane z koncepcjami postkina i postsztuki pozwala przemysleć relacje pomiędzy „starymi i nowymi reżimami medialnymi”¹³, a także zmiany zachodzące w komunikacji wizualnej pod wpływem rozwoju technologii i ewolucji założeń estetycznych. Refleksja tego rodzaju prowadzi do wypracowania narzędzi umożliwiających namysł nad obrazami wykluczonymi z tradycyjnych reżimów medialnych, by wskazać zarówno przyczyny ich odrzucenia, jak i sposoby ich odzyskiwania.

Kolejne teksty numeru proponują różne perspektywy oglądu materiałów archiwalnych, ich wykorzystywania i odbioru oraz wieloaspektowych interpretacji, uwzględniających zmieniający się kontekst społeczno-polityczny, ideologiczny, a także metodologiczny. Paulina Haratyk postawiła sobie za cel zmapowanie i opis polskich amatorskich materiałów filmowych dotyczących drugiej wojny światowej oraz obozu Auschwitz-Birkenau. Wśród omawianych przykładów są obrazy na taśmach 8 i 16 mm nakręconych przez Tadeusza Franiśszyna w latach 1944–1945 w Krakowie, materiał Alfonsa Ziółkowskiego powstały

¹² Zob. G.M. Johnson, *Algorithmic bias*, dz. cyt.

¹³ Zob. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, red. S. Denson, J. Leyda, Reframe Books, Falmer 2016, s. 2.

w warszawskim getcie oraz pełnometrażowy film *Oświęcim*, zrealizowany w połowie lat pięćdziesiątych przez członków AKF-u Śląsk z Katowic. Wszystkie przywołane obrazy, choć nigdy nie zaistniały w powszechnej świadomości społecznej i nie są przedmiotem szeroko zakrojonych badań, mają wartość filmoznawczą i historyczną, a także społeczną. Autorka tekstu pokazuje, w jaki sposób wiążą się z niepowtarzalnymi historiami ich autorów, jakie motywy stały za podjęciem tych właśnie tematów, a także w jakich warunkach zrealizowali oni swoje filmy. Uwzględnienie w analizie kwestii dotyczących tworzenia, ale też recepcji tych obrazów pozwala pokazać, że amatorska kamera filmowa była jednocześnie narzędziem do dokumentowania historii i do aktywnego, zaangażowanego włączenia się w jej przebieg.

Motyw relacji między historią indywidualną a zbiorową jest również obecny w tekście Gabrieli Sitek, która poddaje analizie i interpretacji film *Tonia i jej dzieci* (1990) Marcela Łozińskiego, wykorzystującego technikę *found footage*. Interesuje ją zwłaszcza proces konstruowania opowieści o losach kobiety matki z nieuprzywilejowanym statusem społecznym, skazanej na prześladowania o podłożu antysemickim, a w końcu także na odrzucenie z powodu nieprzystawalności do funkcjonującego w społeczeństwie wzorca opartego na tradycyjnym pojmowaniu ról społecznych kobiet. Autorka tekstu proponuje spojrzenie na losy Toni Lechtman przez pryzmat szerszego zjawiska, zgodnie z ideą zwracania uwagi na historie zwykłych ludzi w badaniach historycznych. Przywołanie zdefiniowanego przez Patricię Zimmermann terminu *history from below*¹⁴ pozwala dostrzec znaczenie badań nad kinem amatorskim oraz filmami powstającymi w kręgu rodziny, odbieranymi w „trybie prywatnym”, o funkcji komunikacyjnej realizującej się w procesie ich wspólnego oglądania, zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Rogera Odina¹⁵, a więc w jakimś stopniu wykluczonymi z oficjalnego obiegu i głównego nurtu historycznych narracji oraz reprezentacji.

W tekście Rafała Morusiewicza perspektywa historyczna zostaje połączona z ujęciem krytycznym, co pozwala na przedstawienie strategii i metod stosowanych w badaniach artystycznych nad archiwami, w szczególności archiwami queerowymi, to znaczy wytwarzanymi i opracowywanymi przez osoby nieheteronormatywne¹⁶. Autora interesują także archiwa, które wykorzystują koncepcje queerowe do dialogu na temat czasu, podmiotowości, relacji międzyludzkich i międzygatunkowych oraz miejsca człowieka w epoce antropocenu. Analiza praktyki twórców filmów i sztuk wizualnych, takich jak Belinda Kazeem-Kamiński, Tahani Nadim czy Alexandra Juhasz, dostarcza materiałów do omówienia trzech głównych zagadnień. Pierwsze związane jest z materialnością i reprezentowalnością archiwalnych efemeryd (afektów, narracyjnych luk) za pomocą mediów

¹⁴ Por. P.R. Zimmermann, *Introduction. The home movie movement: Excavations, artifacts, minings*, [w:] *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, red. K.I. Ishizuka, P.R. Zimmermann, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008, s. 3–4.

¹⁵ Por. R. Odin, *Reflection on the family home movie as document. A semio-pragmatic approach*, [w:] *Mining the Home Movie*, dz. cyt., s. 261.

¹⁶ Zob. S. Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham – London 2006.

cyfrowych. Drugie łączy się z epistemologiczną i etyczną odpowiedzialnością związaną z wytwarzaniem queerowych archiwów. Trzecie natomiast dotyczy korzyści z prowadzenia intersekcyjnych i transdyscyplinarnych badań nad kulturą wizualną, jej tworzeniem, cyrkulacją i archiwizacją.

Teksty zawarte w numerze ukazują wielorakie aspekty i konteksty „obrazów wykluczonych”, proponując ich interpretację przy użyciu różnych perspektyw – od badań historyczno-filmowych i medialnych przez teorie krytyczne po koncepcje post- i transhumanistyczne.

