



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ

5

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

---

**tytuł:**

*Strzępy obrazów w kryzysie. Dokumentalność sztuki według T.J. Demosa*

**autor:**

Łukasz Zaremba

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/170/277>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Łukasz Zaremba

## **Strzępy obrazów w kryzysie. Dokumentalność sztuki według T.J.**

### **Demosa**

**T.J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham–London 2013.**

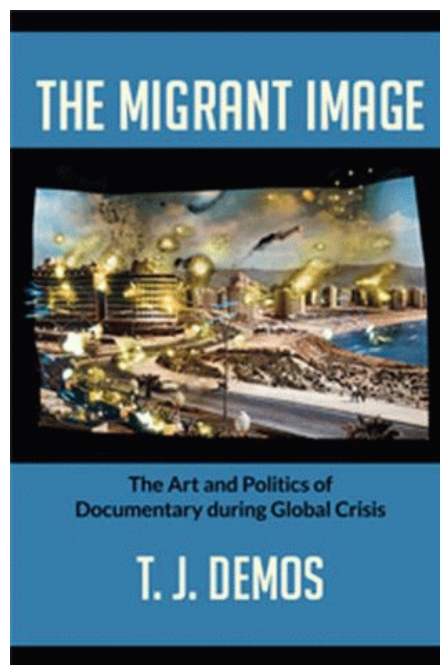
**T.J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2013.**

Im bardziej [współczesne obrazy dokumentalne] stają się bezpośrednie, tym mniej jest w nich do zobaczenia. Im bardziej zbliżamy się do rzeczywistości, tym mniej zroszowała się staje.

Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty*<sup>1</sup>

W latach 1968–1969 na zamówienie jednego z biur rządu Libanu młody fotograf, Abdallah Farah, wykonał serię barwnych zdjęć przedstawiających pełną architektonicznego przepychu wizję libańskiej riwieri. Fotografie ukazywały miejskie nabrzeża wypełnione luksusowymi hotelami, kurortami oraz ciągnącymi się po horyzont liniami szerokich asfaltowych dróg obsadzonych drzewami palmowymi i parasolami. Wykorzystano je następnie jako pocztówki promujące wyidealizowany nowoczesny Bejrut końca lat 60. (kartki można zresztą podobno wciąż dostać, choć miejsca na nich przedstawione już dawno nie istnieją). Gdy siedem lat później wybuchła wojna domowa, Farah,

„fotograf–piroman”, rozpoczął wypalanie negatywów w sposób odpowiadający zniszczeniom rzeczywistych krajobrazów. Dokumentował zdarzenia wojenne i skrupulatnie powtarzał je na źródłowych kliszach. Następnie za namową małżeństwa libańskich artystów, Joany Hadjithomas i Khalila Joreige’go,



zdecydował się opublikować przetwarzane przez półtorej dekady (1975–1990) obrazy w formie serii osiemnastu *Pocztówek wojny*. Fotografie, przepełnione soczystymi, pełnymi barwami wielkomijskich i nadmorskich krajobrazów, w wersji noszącej ślady zniszczeń wojennych z jednej strony zbliżają się do abstrakcyjnych pejzaży barwnych, z drugiej – przypominają dwadzieścia lat późniejsze telewizyjne i fotograficzne widoki nocnych bombardowań miast Bliskiego Wschodu.

Wojna oraz związane z nią zniszczenia dokonują się w tym wypadku w samej materii obrazu. Niektóre ponadpalane, niemal podziurawione negatywy odkształcają się w ogniu do tego stopnia, że tracą kształt wymiarowego zdjęcia. Nie są zatem jedynie przedstawieniem wyidealizowanej przeszłości, ale także ucieleśnieniem jej przemian, materializacją procesów historycznych. Jako takie oddają również niejednoznaczną relację wojny i obrazu, w której, wbrew dominującym narracjom, obraz nie jest wyłącznie narzędziem konfliktu zbrojnego, ale także jego uczestnikiem, ofiarą, a może również – zastanawia się w kontekście tego projektu Jacques Rancière – bytem, który na ową przemoc może zareagować<sup>2</sup>.

Gdy w dodatku uwzględnimy to, że opisywane zdjęcia nie są dziełem fikcyjnego Abdallaha Faraha, lecz pary współczesnych artystów, którzy „wywołują” je (lub komentują) w kolejnych odsłonach projektu *Cudowny Bejrut* (*Wonder Beirut*, 1998–2006)<sup>3</sup>, przygotowując także pełną dokumentację uwierzytelniającą nie tyle fikcyjną opowieść o „fotografie-piromanie”, ile sam historyczny i materialny status obrazów i ich naruszeń, wówczas skomplikuje się jeszcze bardziej miejsce pocztówek nie tylko w czasie i przestrzeni, ale też na osi prawda-fałsz. Z pewnością, jak twierdzą krytycy, pokazywane w kontekście dzisiejszej odbudowy Bejrutu ujawniają fikcyjność aktualnego projektu lub przynajmniej niejasny status dążeń do rekonstrukcji i „wtórnego nadania autentyczności” architekturze miasta – dążeń opartych między innymi na odrzuceniu pamięci o długiej wojnie domowej<sup>4</sup>. Jednak dla T.J. Demosa, amerykańskiego krytyka i teoretyka sztuki, autora wydanych w 2013 książek *The Migrant Image* oraz *Return to the Postcolony*, najważniejszą cechą tego projektu oraz punktem wyjścia interpretacji jest sposób, w jaki fikcyjność i fikcjonalizacja tych zdjęć problematyzują reprezentację.



Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, z serii *Cudowny Bejrut* (*Historia fotografa-piromana*), 1998–2006; fot. dzięki uprzejmości artystów.

Namysł nad reprezentacją nie jest jednak celem samym w sobie i nie sprowadza się do poszukiwania samozwrotności przedstawień i odsuptywania ich efektownych wewnętrznych zapętleń. Raczej świadomość reprezentacji, jej pracy, narzędzi, społecznych i estetycznych uwikłań ma być punktem wyjścia do przekształcania jej samej oraz warunków jej funkcjonowania. Nie chodzi zatem o afirmację różnicy pomiędzy sferą fikcji a rzeczywistością, lecz przeciwnie: wzmocnienie ich wzajemnej, bliskiej i nierozzerwalnej relacji (tak jak celem Hadjithomas i Joreige'go nie jest ani ikonoklastyczne niszczenie obrazów, ani nostalgizacja utopijnej przeszłości reprezentowanej w źródłowych widokach Bejrutu). Dlatego o *Cudownym Bejrucie* Demos w *The Migrant Image* pisze:

„naruszanie reprezentacji nie jest po prostu działaniem negatywności, lecz także produktywnego zaangażowania, pozwalającego skonfrontować się z traumatycznymi właściwościami relacji z reprezentacją. Niszczenie obrazu wytwarza nowy rodzaj obrazu” (*Mi*, s. 187)<sup>5</sup>.

Tym, co te „fikcyjne” dzieła uwidaczniają, jest współczesna ucieczka od reprezentacji określonych elementów przeszłości; tym, co przywracają, nie jest jednak po prostu zapomniana przeszłość ani ciągłość historii, lecz związane ze statusem tej przeszłości „uśpione” obrazy, których czasowość niełatwo ustalić. Ich materialność sama jest rodzajem dokumentacji, której „niepewność” (jak powiedziałaaby Hito Steyerl) odpowiada niepewnej obecności (nieobecności) śladów i pamięci wieloletniej wojny w dzisiejszym Libanie.

Choć w *The Migrant Image* projektowi *Cudowny Bejrut* poświęcono niespełna trzy akapity, nie oddając sprawiedliwości wielowątkowemu dziełu libańskich artystów, „pocztówki wojenne” mogłyby równie dobrze odegrać rolę jednego z podstawowych obiektów teoretycznych jego opowieści o współczesnym dokumencie w kontekście politycznych zadań sztuki. Zresztą sam autor pośrednio to sugeruje, umieszczając



Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, z serii *Cudowny Bejrut (Historia fotografa-piromana)*, 1998-2006; fot. dzięki uprzejmości artystów.



Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, z serii *Cudowny Bejrut (Historia fotografa-piromana)*, 1998-2006; fot. dzięki uprzejmości artystów.

jedną z nich na okładce. Zniszczony obraz (zniszczonego) libańskiego wybrzeża zapowiada wiele ważnych napięć wyznaczanych przez dzieła sztuki i ich rozbudowane analizy wypełniające obie wydane w zeszłym roku rozprawy Demosa – ważne, choć z różnych powodów kontrowersyjne propozycje z gatunku krytyki i teorii sztuki, które komentując dzieła artystyczne, proponują ogólniejsze estetyczne i kulturoznawcze diagnozy współczesności.

Pierwsza z nich, obszerniejsza i lepiej skomponowana praca, *The Migrant Image*, przyjmuje formę (pamiętnika z) podróży, a właściwie serii podróży, z różnymi punktami startowymi i przesiadkami, odprawą i portem docelowym. Książka, poświęcona odpowiedzi sztuki współczesnej na działania globalnego kapitalizmu, skupia się na artystycznych wcieleniach figur opisujących kondycję „podporządkowanego innego” w ogólnoświatowym systemie ekonomiczno–estetycznym: przede wszystkim Agambenowskich figur stanu wyjątkowego, obozu i nagiego życia oraz rozwijanej również za Étienneem Balibarem i Homi Bhabhą koncepcji migranta (w opozycji do sugerujących bierność figur wygnańca czy uchodźcy). Demos pyta w niej o to, jak ruchome obrazy sztuki współczesnej reagują na działania i języki globalizacji, która nie zostaje tu opisana jako przechodząca kryzys, ale jako nieustający kryzys sam w sobie, „kryzys globalny”, jako epoka

rosnących ekonomicznych nierówności oraz przepływu migrantów i uchodźców na północ [...] sfera współdzielona przez neoliberalne dążenia do wolności kolejnych rynków, demokratyczną partycypację, politykę ekonomicznej nierówności, bezpieczeństwa i konflikty zbrojne” (*MI*, s. xiii).

*The Migrant Image* przedstawia zatem globalizację jako utopię przybierającą różne formy w zależności od odbiorców. Kusi ona obietnicami niezakłóconego przemieszczania się ludzi i idei (trafiającymi również do niektórych lewicowych badaczy możliwościami emancypacji i demokratyzacji<sup>6</sup>) albo wizją „postpolitycznej, demokratycznej zgody, międzynarodowej równości ekonomicznej” (*MI*, s. 23), (przekonującą zwłaszcza neokonserwatystów wyobrażających sobie świat na wzór wyidealizowanego zachodniego rynku rodem z Habermasa). Tak rozumiana retoryka globalizacji służy przede wszystkim ekspansji rynkowej, poszerzaniu terenów zbytu, a zwłaszcza „zapasów” siły roboczej, faktycznie powodując raczej zacieśnianie wybranych granic (przykład Unii Europejskiej jest tu modelowy<sup>7</sup>),

powiększenie światowych nierówności i zahamowanie mobilności, a z pewnością wolności przemieszczania. Krytykując retorykę globalizacji i multikulturalizmu, a także związany z nią mit wolnego przemieszczania się – romantyzowanego nomadyzmu – Demos nie poprzestaje na wskazaniu miejsc i osób, którym kolejne mury, granice, warunki ekonomiczne czy stany wyjątkowe nie pozwalają realizować tej utopii. Nie poprzestaje również na wskazaniu rzeczywistych mechanizmów wykorzystujących te schematy retoryczne – wielkich ponadpaństwowych korporacji, których interesy stoją za „uwalnianiem” rynków, deregulacją i brakiem kontroli organizmów państwowych nad globalną ekonomią. Jego podstawowym celem jest jednak nie tyle oskarżenie, ile znalezienie właściwego sposobu ukazywania wykluczeń i wykluczonych. Uznając za Rancièrem polityczną wagę estetyki (rozgrywającą się w obszarze tego, co postrzegalne; co reprezentowalne i jak reprezentowane), Demos poszukuje obrazów, zdolnych oddać pozycję zmarginalizowanych, „artystycznie ukazać życie pozbawione reprezentacji politycznej” (*MI*, s. xv) – przedstawiać je zgodnie z jego stanem i statusem, zarazem nie sprowadzając go do żadnej pojedynczej istoty: nie tylko „nielegalnego” (jak chce prawica), ale również „ofiary” – biernej, poszkodowanej, bezsilnej (*MI*, s. 246). W efekcie chodzi również o zasadnicze przededefiniowanie ram, formuł i warunków reprezentacji, zakwestionowanie podstawowych „porządków wizualnych” czy, jak powiedziała by Mirzoeff, „kompleksów wizualności”<sup>8</sup>. Obrazy tego rodzaju autor *The Migrant Image* śledzi między innymi w pracach Steve’a McQuinna, Ahlam Shibli, Yto Barrady, Ursuli Bieman, Walida Raada, Emily Jacir i wielu innych współczesnych artystów wykorzystujących przede wszystkim media ruchomego obrazu.

W *Return to the Postcolony* obszar (przynajmniej geograficzny) zainteresowań Demosa jest bardziej ograniczony, lecz wciąż pozostaje związany z polityką i estetyką globalizacji, choćby o tyle, o ile przedrostek „post-” w słowie postkolonializm wciąż najczęściej oznacza „neo-”, co objawia się zastąpieniem militarnej i administracyjnej kontroli nad koloniami kontrolą ekonomiczną i polityczną nad pozornie niezależnymi bytami państwowymi (*RP*, s. 12). Przede wszystkim jednak tematem pięciu esejów – poświęconych kolejno dziełom Svena Augustijnena, Vincenta Meessena, Zariny Bhimji, Renzo Martensa i Pietera Hugo – jest rekonstrukcja „widmowej poetyki” sztuki współczesnej w kontekście kolonialnej



przeszłości. Podobnie jak w *The Migrant Image*, podstawowym założeniem porządkującym myślenie Demosa jest tu zgodność statusu, pozycji czy kondycji obrazu i tego, co obrazowane. Nie zwraca się zatem ku gestom bezpośredniego przywrócenia widzialności tym osobom czy tematom, którzy/które jej nie posiadają, poszukując w zamian obrazów w samej swojej formalnej organizacji odpowiadających statusowi wykluczonych z reprezentacji politycznej oraz estetycznej (nieposiadających środków produkcji – również wizualnej czy medialnej). Udaje mu się zatem uniknąć podstawowego błędu pozornie postępowej polityki widzialności, jakim jest esencjalizacja wykluczonego, odebranie mu sprawczości i wpisanie w dominujące schematy przedstawiania. Logiczną konsekwencją tych prób będzie również wskazanie form obrazowania, które przeddefiniują warunki i schematy reprezentacji, rozbijając dominujące opozycje (choćby widzialny – niewidzialny) i gatunki przedstawienia.

„Poetyka widmowości” sztuki współczesnej, dość swobodnie zapożyczana z Derridańskich rozważań o widmie i nawiedzeniu, odpowiadać ma ontologicznemu statusowi kolonialnej przeszłości, która wciąż „nawiedza” społeczeństwa dawnych kolonizatorów i kolonizowanych. Jej autorami staje się w ujęciu Demosa pokolenie artystów urodzonych na przełomie lat 60. i 70., częściowo wyrastające w czasach mitów i narracji o utraconych koloniach („Nic nam nie przywróci Konga”, mówi belgijskie powiedzenie), dostrzegające jednak również sprzeczności, luki, niezgodności w narracjach starszego pokolenia. To oni budują nowy system estetyczny, „poetykę widmowości, estetykę duchów, przy pomocy najróżniejszych środków wyrazu” (*RP*, s. 30): wyboru scenerii i krajobrazów (cmentarzy, miejsc pamięci, miejsc kaźni, ruin), zestawień obrazu i tekstu (komentarzy zewnętrznych wobec opowieści), dźwięku (np. komentarzy muzycznych), a przede wszystkim właściwości wizualnych (ciemności i jasności, zmiany punktu widzenia, montażu itd). Ich celem nie jest jednak (wyłącznie czy przede wszystkim) weryfikacja kłamstw, wyśmianie dominujących zachodnich narracji ani zastąpienie ich inną, właściwą opowieścią.

Obie książki Demosa łączy bowiem również swoiste rozumienie dokumentalności i miejsca dokumentu w sztuce<sup>9</sup>. Przełamując opozycje pomiędzy prawdziwym a fałszywym (na rzecz tego co fikcjonalne), realnym a nierealnym (na rzecz tego, co potencjalne), a przede wszystkim komplikując relację pomiędzy przeszłością a teraźniejszością (na rzecz spekulacji o możliwych przeszłościach i przyszłościach),

„uśpione” i „widmowe” obrazy multiplikują narracje historyczne oraz próbują otwierać przyszłość na możliwe scenariusze. W *The Migrant Image* taki status – analogiczny do przywołanych na początku *Pocztówek wojny* Hadjithomas i Joreigego – posiadają między innymi niektóre obrazy Otolith Group (seria *Otolith*, 2003/2007/2009), z perspektywy fantastycznej przyszłości (*future past perfect*) kwestionujące dominujące przekonania o rzekomo z góry zdeterminowanej historii (i teraźniejszości jako nieuchronnej konsekwencji jedynej możliwej drogi) – braku alternatywy dla ekonomicznego liberalizmu w epoce thatcheryzmu, a także współczesnego ogólnoswiatowego neoliberalizmu. Właśnie tego rodzaju wykroczenia poza tradycyjnie wiązane z dokumentem opozycje – także widzialne–niewidzialne czy odsłonięte–ukryte – stanowią jedno z podstawowych kryteriów doboru dzieł analizowanych w obu książkach Demosa, definiującego nowe estetyczne formy oraz cele dokumentu tworzonego w obrębie sztuki.



Rabuh Mroué, *The Inhabitants of Images*, 2009.

Demos wybiera narzędzia obrazowania (film, wideo, fotografia – ruchome obrazy bądź obrazy wprawiane w ruch) wciąż pozbawione pewnego miejsca w hierarchii mediów artystycznych, a zazwyczaj kojarzone z funkcją dokumentalną i za ich pomocą próbuje rozbić tradycyjne opozycje nią rządzące (począwszy od przeciwstawienia gatunków artystycznych i dokumentalnych). „Niepewność dokumentalności” – jak nazywa to zjawisko Hito Steyerl<sup>10</sup> – czy po prostu fikcja i fikcjonalność wpisane w każdy dokument nie są tu argumentami przeciw obrazowi dokumentalnemu, lecz właśnie za wykorzystaniem obrazów do dokumentowania rzeczywistości (przede wszystkim tej aktualnej, w której jednak przeszłość wciąż odgrywa – często w sposób niewidoczny – istotną rolę), a także za wykorzystaniem narzędzi sztuki w gatunkach dokumentalnych. Bliska związek rzeczywistości i fikcji ma w ujęciu Demosa dwa źródła.

W *Return to the Postcolony* źródłem tym są rozpoznania Bruno Latoura i innych historyków nauki (a w obszarze sztuki zwłaszcza Anselma Franke<sup>11</sup>), mówiące o niemożliwości podtrzymywania rozróżnienia pomiędzy tym, co nowoczesne, racjonalne, obiektywne, a tym, co nieoswojone, animistyczne, fetyszystyczne;

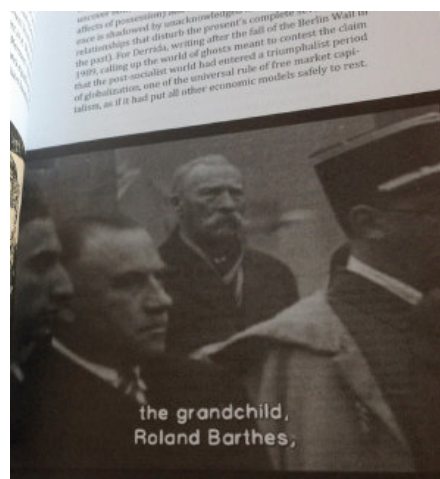


o niemożliwości utrzymania panowania nad przedmiotami (a zatem i narracjami). Jest to trafnie dobrany kontekst teoretyczny, opozycje te tkwią bowiem w samym rdzeniu narracji (post)kolonialnych. Sztuka je porzucająca

nie rezygnuje jednak z prób uchwycenia sensów doświadczeń historycznych ani nawet z ujawniania i krytyki fałszerstw i kłamstw neokolonialnego rewizjonizmu. Te założenia prowadzą raczej do wytworzenia tego, co można nazwać fikcją dokumentalną, filmową opowieścią, kinem afektu, esejem filmowym czy dokumentem performatywnym. Zatarcie granic pomiędzy faktem a fikcją, dokumentem a opowieścią, sprawia, że to język literacki, spekulatywny i estetyczny, staje się właściwym obszarem poszukiwań metody, która nie oznacza porzucenia prawdy, ale w zamian dostrzega ją w zestawieniach, konfliktach, cieniach dyskursu historycznego, wyobrażeń medialnych i społecznej rzeczywistości” (RP, s. 18).

Dlatego w esejach zebranych w *Return to the Postcolony* Demos wielokrotnie zwraca się ku narracjom „sprawców”, nierzadko bezpośrednio oddając im głos. Wraz z Vincentem Meessenem zastanawia się nad przemilczeniami w osobistej antykolonialnej narracji Rolanda Barthes’a, którego dziadek Louis Gustave Binger – znany nam ze zdjęcia w quasi-biografii *Roland Barthes*, z której dowiadujemy się jedynie, że „na starość się nudził [...] i nie miał udziału w dyskursie”<sup>12</sup> – w latach 80.

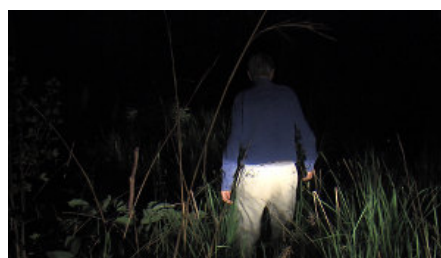
dziewiętnastego wieku przywłaszczył dla Francji Wybrzeże Kości Słoniowej; oraz poszukuje młodego czarnoskórego żołnierza salutującego w 1955 roku we francuskim mundurze na okładce „Paris Match” (okładce o której Barthes pisze w *Mitologiach*, antykolonialne uwagi przeplatając, jak wiadomo, potwornie nudnym wykładem z podstaw semiotyki<sup>13</sup>). W innym eseju wspólnie z belgijskim artystą Svenem Augustijnenem Demos przysłuchuje się rewizjonistycznej narracji o „kryzysie kongijskim” – zabójstwie Patrice’a Lumumby w 1961 roku. Oko Augustijnena w obrazie zatytułowanym *Spectres* (2011) podąża za Jacquem Brassinnem de la Buissière, niegdyś belgijskim urzędnikiem w Kongo, a na przełomie lat 80. i 90. historykiem „kryzysu kongijskiego”, za wszelką cenę próbującym ocalić belgijską niewinność przynajmniej w kwestii zabójstwa pierwszego kongijskiego premiera. W jednej



Roland Barthes (po lewej) na pogrzebie dziadka.

z najbardziej poruszających scen filmu kamera towarzyszy nocą byłemu belgijskiemu urzędnikowi w poszukiwaniach miejsca śmierci Lumumby – Brassinne, pokazując miejsce zbrodni, oświetlony lampami auta, odtwarza scenę sprzed niemal półwiecza. „Wyrafinowane wizualne środki znoszą granice pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, faktem i wyobrażeniem, tym, co widoczne, a tym, co widmowe. Brassinne uświadamia sobie swoją makabryczną choreografię, a widz uświadamia sobie jego opętanie nieracjonalnym popędem odkrycia prawdy”, a właściwie podtrzymania za wszelką cenę swojej narracji i swojej w nią wiary (RP, s. 40). Decydując się na niebezpieczny krok oddania głosu kolonizatorowi, Augustijnen zachował – zauważa Demos – wszelkie narzędzia obrazu przynależnego sztuce, pozwalające mu subtelnie skomentować tę opowieść, wykadrować ją właściwie, a w narracji „sprawców” ukazać nawiedzające ją widma przeszłości, uobecniające się w lukach, sprzecznościach, gestach i przejęzyczeniach.

Słabością *Return to the Postcolony* jest jednak jej fragmentaryczność. Zgromadzone w książce eseje – publikowane uprzednio jako niezależne teksty katalogowe – powtarzają niektóre swoje rozpoznania oraz nie podsumowują dostatecznie innych, pozostawiając czytelnikę z zadaniem rekonstruowania wyraźnej koncepcji poetyki i ontologii widm. Książka pozbawiona zakończenia stanowi ważną lekcję przypatrywania się widmowym obrazom, nie proponując zarazem spójnego wykładu „poetyki widmowości”.



Sven Augustijnen, *Spectres*, 2011.

Inaczej jest w przypadku *The Migrant Image*. Choć także ta praca składa się z rozdziałów budowanych wokół poszczególnych dzieł lub artystów, a wiele opisów konkretnych rozwiązań formalnych z konieczności się powtarza, Demosowi udaje się uporządkować podróż i uchronić nas przed efektem znużenia podobnymi widokami (w dodatku nieostrymi, a nawet „nieprzedstawiającymi”). Podstawą sztuki dokumentalnej staje się tu, silniej niż w drugiej książce, myśl Jacquesa Rancière’a, wedle którego, „«to, co się wydarzyło» jest bezpośrednio uzależnione od reżimu prawdy, od reżimu uwidaczniania swej własnej konieczności [...] Realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o nim myśleć. [...]”<sup>14</sup>. Jednak stawka jest w tym wypadku o wiele większa niż rozbicie lub podtrzymanie rozróżnienia na historię i historię (opowieści). Przedstawianie historii jest bowiem zdaniem Rancière’a sprzężone z możliwością działania historycznego. „Polityka i sztuka (podobnie jak

wiedza) budują «fikcje», to znaczy materialne rekonfiguracje znaków, obrazów i relacji między tym, co widzimy, a tym, co mówimy, między tym, co robimy, a tym, co możemy zrobić<sup>15</sup>. Tu właśnie, w skrócie, ma zasadzać się znaczenie obrazów artystycznych – w przedefiniowaniu tego, co można zobaczyć, i tego, jak patrzymy. Nie może ono się jednak zrealizować na zasadzie „podobieństwa” („coś wystarczającego, by zająć miejsce oryginału”), lecz przyjęć musi formę „niepodobieństwa”<sup>16</sup>, rozziwienia, niedopasowania, zawieszenia codziennego rozpoznania:

Z jednej strony chodzi o przemianę skończonych i zrozumiałych wytworów wyobraźni w obrazy nieprzejryste, głupie, zakłócające medialny strumień przedstawień. Z drugiej natomiast chodzi o to, by ożywić przedmioty użytkowe lub zubożone obrazy medialnego obiegu, aby obudzić w nich moc śladów wspólnej historii<sup>17</sup>.

Dlatego w ujęciu zaproponowanym przez Demosa sztuka podejmująca „krytykę obrazów” w języku obrazów nie porzuca dążenia do prawdy, lecz destabilizując widzenie i podając w wątpliwość status dokumentów, dowodów i świadectw (i ożywiając je zarazem), wytwarza przestrzeń dla nowych wizji przyszłości (MI, s. 197). Czy w przypadku wykreowanego przez artystów archiwum fikcyjnych obrazów *Cudownego Bejrutu* czy też prac takich jak *Mieszkańcy obrazów* (2009) Rabiha Mroué – gdzie obrazy stają się przestrzenią niemożliwych spotkań postaci historycznych (duchów) – wizualna i polityczna „niepewność dokumentalności” ma otwierać potencjalne rozwiązania, mnożyć scenariusze, przeciwstawiać się dominującym wizjom.

Analogiczną rolę obraz pełni w odniesieniu do wykluczonych podmiotów – w *Gravesand* (2007) i *Western Deep* (2002) Steve’a McQueena, zdaniem Demosa dochodzi nie tylko do ukazania niewidzialnych (wyjątkowo szerokich) marginesów globalnego kapitalizmu – pracy robotników w Kongu czy górników wydobywających złoto w kopalni w Republice Południowej Afryki – ale również do zaburzenia porządku obrazowego. Widmowe obrazy nie spełniają typowych wymagań ani nie realizują zwyczajowej poetyki dokumentu. Filmy McQueena nie oskarżają konkretnych



Steve McQueen, *Western Deep*, 2002.

korporacji ani osób odpowiedzialnych za warunki pracy, nie wskazują winnych – jeśli dzieło to jest tradycyjną interwencją polityczną, to dotyczy ona całego, „globalnego” systemu, jeśli jest również działaniem estetycznym (i tym samym politycznym), to dlatego, że nie pokazuje tego, czego oczekujemy (czy też nie pokazuje w sposób, którego oczekujemy). Długie sekwencje ciemności w *Western Deep*, wrażenie zanurzenia kamery w przestrzeń, wewnętrzna focalizacja, ślady, cienie, fragmenty twarzy i brak pełnych figur mają zdaniem Demosa oddalić obraz od esencjalizacji podmiotów – nadawania tym, którzy zostają wprowadzeni w pole widzenia, jednoznacznych kształtów, czy jak powiedziała Rancière – „podobieństwa”. Demos twierdzi, że McQueen „odmawiając ukazania górników jako ofiar, nadaje im status niedookreślonych, a zatem ustawia w miejscu, gdzie niewiadome spotyka się z potencjalnym” (*Ml*, s. 29).

Książkę *The Migrant Image* zamyka omówienie obszernego projektu Ayreen Anastas i Rene Gabrielego *Camp Campaign* (2006), multimedialnej, wielowątkowej i rozrastającej się za sprawą udziału widzów i komentatorów instalacji, wypełnionej mapami, komentarzami, zdjęciami, filmami oraz naukowymi omówieniami (od Agambena po Butler) obecności konstrukcji i idei obozu w historii Stanów Zjednoczonych. Anastas i Gabriele, reprezentujący w książce Demosa sztukę polityczną po 11 września, działają nieuchronnie w kontekście wyjętej spod prawa ziemi niczyjej więzienia Guantanamo, ukazując stałą obecność formy obozu w kulturze amerykańskiej, począwszy od obozów dla rdzennych Amerykanów, przez obozy jenieckie dla Japończyków, Niemców i Włochów podczas II wojny światowej, po obozy poszkodowanych przez huragan Katrina mieszkańców Nowego Orleanu i dzisiejsze obozy „wyrzutków” na obrzeżach wielkich amerykańskich metropolii. W ten sposób przybliżając obóz zarówno historycznie, jak i geograficznie, artyści dokonują działania nie tyle oswojającego, ile znoszącego dystans. Zarazem jednak ich staranne analizy prawne, historyczne, filozoficzne i przede wszystkim geograficzne uzupełnione zostają na tworzonej przez artystów mapie fragmentami o niejasnej roli i formie obcej tym „analitycznym” językom – fragmenty poetyckie, symbole, notatki nieznanne geograficznym legendom, „tworząc poetycką/informacyjną przestrzeń dezorientacji. Tak jakby mapa robiła pierwszy krok ku przekroczeniu strachu, o którym informuje w swoim tytule [*Fear Is Something Our for Whom? For What?*]” (*Ml*, s. 229).

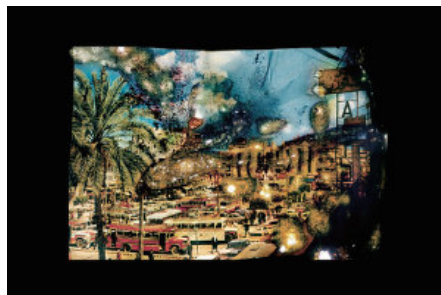
Przykład działalności Anastas i Gabrielego, starannie dokumentujących poszczególne

realizację formuły obozu, wskazuje nie tylko potencjalność związaną z przekraczaniem intuicyjnych granic praktyk sztuki, dokumentacji i aktywizmu, ale również pewne niebezpieczeństwa grożące analizom Demosa. Otóż przykładając kategorie takie jak obóz, nagie życie czy migracja do zjawisk z różnych części świata, Demos momentami zbliża się (podobnie jak jego patroni – Agamben czy Balibar) do powtórzenia, właściwego strategiom globalizacji, gestu ujednoczenia. Innymi słowy: nie wykonuje dostatecznego wysiłku, który Dipesh Chakrabarty nazywa „prowincjonalizacją Europy” – rozumianą jako „powiązanie myśli krytycznej, [pojęć i koncepcji teoretycznych] z miejscem”, a tym samym rewizję przydatności wypracowanych w euroatlantyckim kontekście kategorii do badań innych regionów<sup>18</sup>. Choć w przypadku Demosa – o ile można to ocenić przy tak szerokim, „globalnym” doborze lokalizacji i „bohaterów” – efektem nie jest jeszcze „komizm błędnych rozpoznań”, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że momentami spełnia się w tym przypadku inna groźba, przed jaką ostrzega Chakrabarty: groźba dystansowania za pomocą gotowych pojęć i związanych z nimi schematów analitycznych; dystansowania, które dobierane przez krytyka dzieła miały przecież w swoisty sposób znosić<sup>19</sup>. Ponadto, łączenie myśli postkolonialnej, estetycznej, artystycznej, politycznej i filozoficznej (Rancièrè, Agamben, Derrida itd.), które na ogół w wykonaniu Demosa przebiega wyjątkowo sprawnie, nie pozwala na uważne i wyczerpujące przetestowanie żadnej poszczególnej teorii. Te bowiem, płynnie przechodząc jedna w drugą, zostają wykorzystane niemal wyłącznie w formie przepłotu mniej lub bardziej ogólnych wskazówek interpretacyjnych, niepodlegających reinterpretacjom w obliczu analizowanych obrazów ani wobec siebie nawzajem (nie padnie tu więc choćby pytanie, jak Agambenowskie „nagie życie” ma się do Rancièrowskiego „obrazu nagiego” itd.<sup>20</sup>).

Pozostaje jeszcze jedna, fundamentalna kwestia dotycząca obrazów. Dotyczy ona przeoczenia zasadniczego, choć być może dostrzegalnego dopiero dzięki imponującym i erudycyjnym analizom Demosa. Mianowicie, pragnąc oddać kryzysową kondycję świata nowoczesnego i nowoczesnego migrującego podmiotu, podmiotu w ruchu, krytyk zwrócił się ku ruchomym obrazom. Nie zauważył i nie wykorzystał jednak tak podstawowej właściwości obrazów jak ich własny ruch – nie jako narzędzi uwidaczniania lub zasłaniania, ale jako przedmiotów materialnych.

Wracając do otwierającej ten komentarz analizy *Pocztówek wojny* Joany Hadjithomas i Khalila Joreigego, moglibyśmy przecież rozważyć znaczenie samego

gatunku obrazów, którym posłużyli się artyści – pocztówki: narzędzia przesyłania komunikatów słowno-obrazowych pomiędzy ludźmi i przestrzeniami, które dla pary artystów stało się narzędziem komunikacji w czasie: dialogu teraźniejszości z przeszłością i możliwymi przyszłościami. Ulotność, błahość i codzienność pocztówki, jej sformalizowanie i nieważkość gwarantują jej przetrwanie i cyrkulację. Sama w sobie dotyczy zaś przede wszystkim miejsca, obrazu miejsca, konserwacji tego obrazu i (niemożliwości) odzyskiwania go. Jest formą obecności miejsca tam, gdzie go nie ma, i wówczas, gdy go nie ma.



Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, z serii *Cudowny Beirut (Historia fotografa-piromana)*, 1998-2006; fot. dzięki uprzejmości artystów.

Ruch, obieg czy cyrkulacja obrazów staje się coraz częściej – choćby w twórczości Hito Steyerl<sup>21</sup> albo pominiętych przez Demosa artystów, jak Akram Zaatari<sup>22</sup> czy Francis Alÿs<sup>23</sup> – nie tylko tematem sztuki jako „krytyki obrazów”, ale również jej narzędziem, sposobem prowadzenia refleksji nad obrazami w języku obrazów. Może okazać się bowiem, że przywiązanie do ruchomego obrazu filmowego samo nie wystarczy do oddania ruchu jako kondycji tego, co przedstawiane – ale także kondycji współczesnych obrazów, wobec których sala kinowa i snop światła projektora są zaledwie odległą, statyczną, archeologiczną przeszłością, jeśli w ogóle są one z nimi spokrewnione...

Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

Artykuł powstał w wyniku prac w projekcie *Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy* finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985.

## Przypisy

1 Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty*, „Re-Visiones” 2011, nr 1, <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article37>, dostęp 1 marca 2014.

2 T.J. Demos przywołuje kilka wypowiedzi Rancière’a na temat tego projektu artystycznego, zob. *The Migrant Image...*, s. 187. Tekst Rancière’a nie był publikowany.

3 Zob. pełny opis projektu: <http://hadjithomasjoreige.com/wonder-beirut/> dostęp 1 marca 2014.

4 Taką interpretację tego projektu proponuje Michelle Lim, <http://www.visionillusion.org/uploads/3/2/5/2/3252342/wonderbeirut.pdf>, dostęp 1 marca 2014.

5 Skrót *MI* stosuję na oznaczenie książki *The Migrant Image*, zaś skrót *RT* – *The Return to Postcolony*.

6 Zob. wstęp autorstwa redakcji „Praktyki Teoretycznej” (*Kres kapitalizmu i próg komunizmu*) do pracy Michaela Hardta i Antonio Negriego, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. zespół „PT”, korporacja Ha!Art, Kraków 2012.

7 Zob. Paweł Mościcki, *Na granicach widzialności*, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25.

8 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham 2012.

9 Demos jest tu spadkobiercą koncepcji Okwui Enwezora, dyrektora i współtwórcy głośnej ekspozycji Documenta 11 (a także dyrektora Weneckiego Biennale w 2015 roku). Dla Enwezora polityczność sztuki dokumentalnej we współczesnym środowisku medialnym wyznaczają: przekraczanie granic typowych dokumentalnych gatunków, „zainteresowanie życiem społecznym” (a nie sprzeciw wobec określonej formy władzy), „środowiskiem, prawami człowieka, globalizacją, rasizmem, nacjonalizmem, sprawiedliwością społeczną”, a przede wszystkim „przekształcanie kwestii etycznych w odpowiednie narzędzia estetyczne i *vice versa*” (Okwui Enwezor, *Documentary/Vérité. Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth” in Contemporary Art*, w: *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, red. M. Lind, H. Steyerl, Sternberg Press, Berlin 2008, s. 77). Te założenia silnie kształtują ramy myślenia Demosa. Interesującymi go mediami sztuki są zatem, podobnie jak w głośnej ekspozycji z Kassel z 2002 roku, film, wideo i fotografia, tradycyjnie związane z problematyką „dokumentacji” społecznych nierówności i wykluczeń. Co więcej, skład Documenta 11 i kolekcję *The Migrant Image* łączą także wiele wspólnych nazwisk (od Black Audio Film Collective, przez Monę

Hatoum, po Walida Raada).

10 Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty...*

11 Zob. *Animism*, red. A. Franke, Sternberg Press, Berlin 2010, oraz [http://www.hkw.de/media/en/texte/pdf/2012\\_1/programm\\_5/animismus\\_booklet.pdf](http://www.hkw.de/media/en/texte/pdf/2012_1/programm_5/animismus_booklet.pdf), dostęp 1 kwietnia 2014. Wystawa, której Franke był kuratorem, miała kilka odsłon w różnych europejskich instytucjach w latach 2010–2012.

12 Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012 s. 18.

13 Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.

14 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!Art, Kraków 2007, s. 103–104.

15 Ibidem, s. 105.

16 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 47.

17 Ibidem, s. 61.

18 Dipesh Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, przeł. D. Kołodziejczyk, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, Wyd. Poznańskie, Poznań 2011, s. xix.

19 Ibidem, s. xi.

20 Kategoria „obrazu nagiego” w ogóle nie pojawia się w książce Demosa. Zob. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 59–65.

21 W przypadku Hito Steyerl należy zwrócić uwagę nie tylko na wiele z jej prac, komentujących mobilność obrazów, ale również na twórczość teoretyczną. Zob. *Too Much World?* „e-flux” 2013, nr 3 (artykuł, w którym Steyerl wprowadza termin „cyrkulacjonizm”); *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3; *Spam Ziemi*, w tym numerze:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/179/271>. Demos wielokrotnie piszący o twórczości Steyerl nie zwraca jednak uwagi na takie media jak internet czy



narzędzia w rodzaju serwisu youtube.

22 Np. filmowy esej Akrama Zataariego *This Day* z 2003 roku.

23 Alÿs wykonał nawet pracę wykorzystującą pocztówki – *The Loop, Tijuana–San Diego* (1997). Dzieło to – przygotowane przez mieszkającego w Meksyku belgijskiego artystę powstało w ramach amerykańsko-meksykańskiej wystawy w 1997 roku: artysta, wykorzystując honorarium za udział w wystawie, przemieścił się z Tijuany do San Diego „na około”, tak, by nie przekraczać granicy meksykańsko-amerykańskiej (nieдоступnej dla tak wielu Meksykanów). Następnie swoją trasę przedstawił w formie pocztówki.