

# Kamil Lipiński

---

---

**Doktor nauk humanistycznych  
w zakresie filozofii. Alma Mater UAM  
w Poznaniu. Zdobywca drugiego miejsca  
na najlepszy esej w języku angielskim  
przyznawany przez Postcolonial Studies  
Association. Zajmuje się metodologią  
sztuk wizualnych ze szczególnym  
uwzględnieniem dyskursów przestrzeni.**

---

# Migracje obrazu i obecność kinowej iluzji w przestrzeniach kultury artystycznej

Począwszy od lat 90. XX wieku w dzisiejszym pejzażu estetycznym dokonuje się wyraźna zmiana, niekiedy wspomniana w latach wcześniejszych w nawiązaniu do *expanded cinema*, o której można współcześnie mówić w kategoriach „migracji z czarnej sali w stronę muzeum”<sup>1</sup>. Nie jest to rzecz odosobniona w sztuce współczesnej, ponieważ wędrówki sztuk, zwłaszcza obrazowych, wydają się być na porządku codziennym. Nie zawsze jednak stanowią główny przedmiot refleksji, częstokroć zaś są traktowane jako swoiste rozwinięcie nurtu w danej epoce, do niedawna o znaczeniu marginalnym.

Warto tu zwrócić baczną uwagę na migracje obrazu na wystawach, dokonujące się poprzez łączenie dyspozytywów lub ich konfrontację (*querelle des dispositifs*), jak pisał Raymond Bellour<sup>2</sup>. Ich celem jest częstokroć rewaloryzacja światopoglądowa „ruchomych obrazów” oparta na legitymizacji zestawień, powstających w wyniku powiązania dwóch porządków wywodzących się z odmiennych rejestrów społecznych, odpowiednio masywnej iluzji (*Massenbetrug*) i elitarnej iluzji sztuki (*Illudierung*)<sup>3</sup>. Jednym z owoców tego napięcia w muzeach jest kształtowanie aranżacji audiowizualnej opartej na zestawieniach, często przeciwstawnych sobie, aby prowokować to, co Bellour nazywa „estetyką konfuzji”<sup>4</sup>. Teoretycy sztuki i filmu

» 1 D. Zabunyan, *Dispersion du cinéma et extension du domaine filmique*, „Art Press” (Cinémas contemporains) 2011, nr (2) 21, s. 62.

» 2 Zob. R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L. Paris 2012.

» 3 Odwołuję się do podziału wprowadzonego przez Gertrud Koch. Zob. G. Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Suhrkamp Verlag Berlin, Berlin 2016.

» 4 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 155.

zaznaczają, iż obecność kina w muzeum jest procesem dwustopniowym, polegającym z jednej strony na poszukiwaniu nowych terytoriów projekcji dla filmu, z drugiej na instytucjonalizacji filmu przez sztukę współczesną<sup>5</sup>. Nie wystarczy już tylko i wyłącznie ograniczenie badania medium w jednej przestrzeni, lecz rodzi się konieczność jego ujęcia w szerszym kontekście, gdzie nieodzowną dyrektywą jest wyszukiwanie paraleli między poszczególnymi „porządkami widzenia”. W opinii Jacquesa Rancière’a dochodzi w tym przypadku do „zmiany statusu przestrzeni”<sup>6</sup>. Oznacza to, iż kino jawi się jako „to-co-zajmuje-miejsce-malarstwa” (*ce-qui-prend-la-place-de-la-peinture*), a co się z tym wiąże przyczynia się do redefinicji sztuki nowoczesnej<sup>7</sup>. Dlatego jako „ambivalentna sztuka” przyczynia się zarówno do redefinicji kinematografii, jak i kultury artystycznej poprzez „mutację przestrzeni” (*mutation des espaces*) w wyniku połączenia przestrzeni kinowych i artystycznych, skierowanych w stronę awangardowej „redystrybucji korespondencji sztuk”<sup>8</sup>. Jacques Aumont, odwołując się do specyfiki rozwoju kina eksperymentalnego lub instalacji wideo lat 70. pisał, iż „nowe terytorium” ruchomego obrazu „wpisało się bardzo mocno w wiele miejsc lub manifestacji sztuki współczesnej”<sup>9</sup>. W tym przypadku można zauważyć, że kino artystyczne jest „coraz bardziej poszerzone” – powiada Bellour – ponieważ „nie tylko wyemigrowało w swoich obrazach, lecz również w swoich urządzeniach (w swoich miejscach, sposobach bycia, w swoich użyciach)”<sup>10</sup>.

Omawiając ten kontekst przemian Francesco Casetti zauważał, że „relokacja” kina oznacza jakikolwiek proces, w którym kino „transmigruje” z jednego miejsca w drugie. W jego przekonaniu zachodzi „przemieszczenie skierowane w stronę zdobywania całkowicie nowej sfery – fizycznej, egzystencjalnej, technologicznej, w której możemy ponownie żyć [...], mogąc znaleźć nowe możliwości i nowe wymiary”<sup>11</sup>. W tym świetle relokacja implikuje w równej mierze „trwanie, jak i transformację: wydarzenia lub propozycję sytuacji i inne funkcje, jakie się wyłaniają”<sup>12</sup> poprzez związek z „symbolicznymi procesami implikującymi ruch, transfer, restrukturowanie lub poszerzenia pola”<sup>13</sup>. Aby uchwycić charakterystykę tych prze-

» 5 Ch. Blümlinger, *Kunst und Kino: komparatistisch im Gespräch mit Raymond Bellour und Gertrud Koch*, „Texte zur Kunst” 2001, nr 43, s. 87-92.

» 6 J. Rancière, *Le cinéma, dans la 'fin' de art*, „Cahiers du cinéma” 2000, nr 12, s. 51.

» 7 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

» 8 *Ibidem*.

» 9 P. Dubois, *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now-Coté Cinema, Crisnée 2012, s. 268.

» 10 *Ibidem*, s. 24.

» 11 F. Casetti, *The Last Supper in Piazza della Scala*, „Cinéma & Cie” 2008, nr 11, s. 9.

» 12 *Ibidem*.

» 13 *Ibidem*.

obrażeń Fredric Jameson pisał, iż „uprzestrzennienie odbywa się tutaj we wzajemnej relacji i mediacji między różnymi mediami przestrzennymi – na przykład między dysponującym formalną potęgą wideo a filmem, albo między fotografią a malarstwem. Możemy tu w istocie mówić o procesie mediatyzowania sztuk pięknych”<sup>14</sup>. Do najważniejszych wyrazów tego uprzestrzennienia należy poszerzona narracja estetyczna, obejmująca: „praktyki sztuki in situ, przejście filmu do uprzestrzennionych form instalacji muzealnych, [...] zmierzające w tym samym kierunku: chodzi o odszczególnienie (*despecification*) narzędzi, materiałów oraz założeń właściwych różnym sztukom, a także konwergencję między ideą a praktyką sztuki, która ma być sposobem zajmowania miejsca, gdzie ustala się relacje między ciałami, obrazami, przestrzeniami oraz czasami”<sup>15</sup>.

Nawiązując do tych spostrzeżeń Jacques Rancière zwraca uwagę na wyłonienie się nowoczesnych aranżacji opartych na „przemieszczeniu widzialności”, wiązanych z daleko posuniętym zanikaniem autonomicznej przestrzeni dla przedstawień artystycznych. Dla dowartościowania ruchomego obrazu w przestrzeniach aranżacji znamieną jest próba uchwycenia, jak „kino i sztuka współczesna wspólnie weszły w nowy wzajemny związek, przez który jeden wpływa na drugi”<sup>16</sup>. Wzajemne związki obu form ekspresji odzwierciedlają próbę mariażu kina ze sztuką współczesną, opartą na zatarcu granic osadzonych w tradycji Muzeum Wyobraźni André Malraux, gdzie zaczynają funkcjonować jako „wyobrażony znaczący (*signifiant imaginaire*)”<sup>17</sup>.

U początków kina nieliczni traktowali film jako poważne medium ekspresji, na ogół dezawuowane, ponieważ nie bytowało tu i teraz (*hinc et nunc*). Począwszy od czasów Marcela Duchampa nie jest rzeczą nową, aby myśleć o obiektach artystycznych jako o artefaktach stopniowo znajdujących swoją legitymizację artystyczną w muzeach. Początki kina w muzeum sięgają lat 20. XX wieku, wiążąc się z działalnością artystyczną Waltera Gropiusa i środowiska Bauhausu. Niemniej zazwyczaj kino traktowano jako atrakcję jarmarczną, nie doczekując się istotnego dowartościowania pośród sztuk. Przełom konceptualny wiązał się z kolei z umieszczeniem go „w innej całości tekstualnej [...] nazywane[j] przez semiotyków zmianą ram (*reframing*)”<sup>18</sup>. Eksperymentalni filmowcy walczyli o to, żeby trak-

» 14 F. Jameson, *Utopizm po końcu utopii*, [w:] *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 164.

» 15 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków 2007, s. 23.

» 16 *Ibidem*.

» 17 B. Le Maître, *Invincible dialogue des ressurrections*. [w:] *Cinema Museum. Le cinéma d'après le cinéma*, Presses Universitaires des Vincennes, Saint-Denis 2011, s. 27. Pierwszy raz pojęcie „Muzeum Wyobraźni” zostało użyte przez Malraux w 1947 roku, niemniej dopiero w 1951 roku zostało przez niego szerzej zdefiniowane.

» 18 M. Bał, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 40.

tować ich dzieła jako dzieła sztuki. Dobrą ilustracją specyficznego traktowania kina jest historia wystaw Petera Kubelki. W latach 70. uznawano „ruchome obrazy” za eksperyment pokazywany w Centre Pompidou jako osobne wydarzenie wyświetlane jako „jeden film na raz” lub „część złożonego programu służącego jako idea lub sensacja, jaką wywołuje”<sup>19</sup>. Temu przechodzeniu kina w ramy sztuki towarzyszyło pragnienie realizacji kina poszerzonego, charakteryzujące się estetyczną transgresją i tendencją do „przekroczenia granic instytucjonalizowanych pomiędzy sztukami”, związaną ze zniesieniem „jedności praktyk artystycznych i ożywieniem utopii sztuki totalnej”<sup>20</sup>.

Nie bez racji George Dickie sugerował, iż już od dawna mamy do czynienia z kreacją artefaktów przeznaczonych do wystawienia w muzeum, wyłaniających się jako „obiekt dotknięty przez człowieka”, tam gdzie „jedna lub wiele osób działających w imieniu instytucji społecznej (świata sztuki) potwierdzili status kandydata do uznania”<sup>21</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, iż przejście „ruchomych obrazów” do muzeum to jest proces oparty na dążeniu do poszukiwania nowych terytoriów projekcji dla filmów funkcjonujących jako „dzieło sztuki w sensie krytyki artystycznej i eseju, ale także w znaczeniu odmiennym instytucji artystycznej”<sup>22</sup>. Parafrazując, esej lub film eksperymentalny przeniesiony do przestrzeni muzealnej wyłania się jako osobne dzieło, owoc praktyki „wystawiania filmów”<sup>23</sup>.

W niektórych przypadkach filmy zasadniczo przeznaczone do ekspozycji w galeriach i muzeach są wyświetlane w kinie, o czym świadczą chociażby dzieła Jamesa Benninga i Pétera Forgácsa. Wyróżnia je szersza tendencja do przekroczenia modernistycznych reżimów sztuk wywodzonych z awangardowych interwencji w analogiczny sposób, jak obiekt gotowy (*ready-made*) został ustawiony w przestrzeniach kultury artystycznych. Tak pojmowane zawłaszczanie elementów z innych kontekstów estetycznych zachodzi poprzez odwrócenie relacji pomiędzy nimi, aby dowartościować je i wskazać potencjalne związki z różnorodnymi środkami ekspresji w duchu Leibnizjańskiego *ars combinatoria*. Jak przekonywał Piotr Piotrowski, „odczytanie nie jest możliwe przez odczytanie ich charakteru, lecz poprzez analizę semiotyczną, rekonstruującą narrację, dyskurs

» 19 *Ibidem*.

» 20 *Ibidem*, s. 46. Zob. D. Noguez, *Le cinéma prend en large*, [w:] *Éloge du cinéma expérimental*, Centre-Pompidou, Paris 1979, s. 170.

» 21 G. Dickie, *Définir l'art*, przeł. C. Harry – Schafer [w:] *Éthétique et Poétique*, red. G. Génette, Seuil, Paris 1992, s. 22.

» 22 J. Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, Paris 1997, s. 96.

» 23 D. Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, „Cahiers du cinéma” Paris 2002, s. 28.

muzeum pozwala na odsłanianie funkcji ideologicznych, jakie te funkcje pełnią<sup>24</sup>. W tym szerokim spektrum przeobrażeń kulturowych można zauważyć wykształcenie się propozycji poznawczej uprzywilejowującej „renowację lub *détournement* problematyki piktoralnej”<sup>25</sup>.

Począwszy od lat 90. dokonuje się rewaloryzacja postrzegania filmu w obrębie przestrzeni artystycznych wraz ze specyficzną próbą przesczepienia pewnych rozwiązań pochodzących z kina poszerzonego, celem przeformułowania kina w nowej formie wystawienniczej. Począwszy od kina eksperymentalnego lub instalacji wideo lat 60. XX wieku<sup>26</sup> „nowe terytorium” kina wprowadza w kontekst myślenia wpisany „bardzo mocno w wiele miejsc lub manifestacji sztuki współczesnej”<sup>27</sup>. Zauważmy, iż wystawienie kina w połowie lat 90. w przestrzeniach muzealnych zaczęto określać śladem Jean-Christophe’a Royaux mianem „kina ekspozycji” (*cinéma d'exposition*), aby dookreślić problem uprzestrzennienia projekcji w muzeum i otwarcia się medium obrazu na publiczność artystyczną. Wzajemna dynamika przenikania sfer filmu i sztuki współczesnej świadczy dobitnie o koegzystencji i heterogeniczności samych form. Obecność obrazów filmowych w muzeum jest wyrazem postrzegania kina w kategoriach „ambiwalentnej sztuki”, oscylującej między ruchem i bezruchem w sytuacji, gdy wchodzi w dialog z innymi formami ekspresji, jednocześnie skutecznie zadając kłam postulatowi śmierci kina jako środka wyrazu. Współcześnie Jacques Rancière wspomina o wyłonieniu się „podwójnej egzystencji” kina w przestrzeniach wizualnych. Odzwierciedla owa koncepcja zawłaszczenia spuścizny kultury masowej przez sztukę świadectwo znoszenia autonomii sztuki. Owa praktyka kuratorska powołuje do istnienia patrymonium wyobraźni i dziedzictwa estetycznego, pozostając jednocześnie „zdolnym mieszać wieki, identyfikować i kombinację akcji i jednostek z nowymi afektami obecności ruchu i światła”<sup>28</sup>. Powyższy nurt odzwierciedla próbę ożywienia zachowanego dziedzictwa estetycznego. Nie

» 24 *Ibidem*.

» 25 J. Rancière, *Le cinéma, dans la 'fin' de art*, op. cit., s. 50.

» 26 Czołową ilustracją praktyk poszerzonego kina jest *Exploding Plastic Inevitable* Andy’ego Warhola. Obraz ten stanowi zapis multimedialnego *environmentu* Warhola pod tym samym tytułem z udziałem m.in. grupy muzycznej The Velvet Underground i Gerarda Malangi. George Maciunas w 1966 roku przygotował projekt *Expanded Arts Diagram* obejmujący zarówno międzynarodowe ekspozycje, jak i wieloekranowe projekcje kina poszerzonego. Ponadto przygotowywał scenografię wizualną do dwóch intermedialnych happeningów Johna Cage’a i zajmował się rejestracją (*The First Musicurus*, 1967) i (*HPSCHD*, 1969). Warto również zaznaczyć, iż *Expanded Cinema Festival* poprzedza publikacja Marshalla McLuhana *Understanding Media* (1964). Większy rozgłos odniosła jednak instalacja *Think* (1964) Charlesa i Raya Eamesów, wystawiona na IBM Pawilonie w Nowym Jorku, złożona z czternastu większych i ośmiu mniejszych ekranów.

» 27 P. Dubois, *La Question vidéo...*, op. cit., s. 268.

» 28 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

bez racji Dominique Païni sugerował, iż „kino stało się dziedzictwem wieku. Każdy film jest też dokumentem, świadectwem, śladem, pamięcią”<sup>29</sup>.

W rezultacie wykroczenia poza salę kinową ruchomy obraz anektuje zarówno przestrzeń muzealną, jak i wkracza w relacje z innymi formami ekspresji. Thomas Elsaesser trafnie jednak pisał, iż krystalizuje się: „rozdzźwięk kształtujący się między kinem i instalacjami wideo, i galerią sztuki [...] Opracowanie słownictwa mówi o intermedialności, hybrydyczności, rozszerzeniu eksplodującego kina [...] wokół bezruchu i ruchu”<sup>30</sup>. Obrazy powstają zwłaszcza w przejściu, kiedy to przejmują ontologiczną formę, „pomiędzy” i stanowią efekt emanacji projektowanego obrazu, opartej na figuralnym funkcjonowaniu obrazu w przestrzeni. Znamionują je zwłaszcza rama inscenizacji i kontekstualne elementy kina, takie jak lokacja, widownia i właściwość. Raymond Bellour pisał jednak, iż „mogą być wynikiem tak zwanego kryzysu w kinie i problemów sztuki współczesnej, których instalacje są prawdopodobnie najbardziej żywą manifestacją”<sup>31</sup>. Stąd też ta ambiwalentna obecność form filmowych w muzeum budzi specyficzne wrażenie inności<sup>32</sup>. W tej odsłonie obrazy stają się przedmiotem szeregu estetycznych referencji w przestrzeni instalacji, miejscem hołdu dla swoich następców, i przesiąkają modernistyczną ekspresją. Wspomniane „migracje obrazu” wpisane w przestrzeń nowych kontekstualizacji poszukują nowego języka nowych aranżacji, dając wyraz tendencji nazywanej przez Philippe’a Dubois mianem „efektu kina” w muzeach<sup>33</sup>. Owa oscylacja wskazuje szerszą narrację artystyczną, związaną z destabilizacją kontekstów artystycznych. Można odczytywać owo przesunięcie w kategoriach tendencji do ustanowienia „inter/transdyscyplinarnego” projektu związanego z antropologią obrazu<sup>34</sup>.

Nawiązując do ustaleń Hansa Beltinga poświęconych specyfice obrazu kultowego, Anna Zeidler-Janiszewska podkreślała konieczność poszerzenia pola badawczego o kontekst „użytkowania” obrazów<sup>35</sup>. Ruchomy obraz staje się przedmiotem artystycznej interwencji poprzez wpisanie go w nową aranżację. W tej przestrzeni migracja obrazów, jako jedna z tendencji w dzisiejszym pejzażu muzealnym, odbiega od kina wiernego mo-

» 29 D. Païni, *Le temps exposé...*, op. cit., s. 26.

» 30 T. Elsaesser, *Truth or Dare: Reality Checks on Indexicality, or the Future of Illusionism*: <https://drive.google.com/file/d/0B8IXGNtIIO7xWnJuYkF2d2NINOU/edit?pref=2&pli=1> [dostęp: 20.05.2016].

» 31 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 155.

» 32 Raymond Bellour wręcz mówi o wyłonieniu się terminu „innego kina” na określenie wrażenia inności jako odmiennej formy ontologicznej, której manifestacji upatruje w kryzysie sztuki współczesnej.

» 33 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

» 34 A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 155.

» 35 *Ibidem*.

dernistycznej ideologii czystości, poprzez ponowne wkomponowanie, tzw. „zmiianę ram” (*reframing*), dzięki czemu staje się osobnym dziełem sztuki *par excellence*. Tym samym, jak pisał Raymond Bellour, można wyróżnić dwie postacie kinowej iluzji. Jedno „kino zdefiniowane zgodnie z jego tradycyjnym systemem; drugie «migrujące», którego instalacja to modus artystyczny przenoszący kino do drugiego wymiaru (losowego, deterytorialnego, heterogenicznego)”<sup>36</sup>.

Przypomnijmy, iż do najważniejszych symptomów przełomu wiązane go z przejściem ruchomych obrazów do muzeów należy zaliczyć organizację kompleksowej wystawy pt. *Passages de l'image* w 1990-1991 roku, kuratorowanej przez Catherine van Assche, Catherine David i Raymonda Belloura w Centre Pompidou, aspirującej do przekroczenia „granic pomiędzy kinem, fotografią, wideo, infografiką cyfrową”<sup>37</sup>. Powyższa pionierska ekspozycja zainicjowała spojrzenie na aranżacje poświęcone *sensu stricto* obrazowi w nowych formach reprodukcji filmowej i wideo przez czołowe muzeum sztuki współczesnej. Odkrywa ona dzisiejsze spojrzenie na wędrowanie obrazu, zmianę statusu i wariacje, o czym przekonywało wielu intelektualistów w katalogu dotyczącym tej wystawy, w tym zaś Jacques Derrida, poświęcający swój esej pracom wideo Gary’ego Hilla<sup>38</sup>. Otóż, jak pisał Derrida, myślenie o dekonstrukcji nie może odbywać się bez technicznych protez i ich pamięciowych urządzeń i inskrypcji. Podkreślał on potrzebę nadejścia „aktywnej historii, wnikliwej i nieprzewidywalnej proliferacji” i „innego modelu czytania... bez niszczenia aury nowych dzieł, których kontury są tak trudne do wyznaczenia”, ponieważ określają je „tryby produkcji, «reprezentacji», archiwizowania, reprodukowalności, umożliwiając technice pisania we wszystkich swoich stanach (nagrywania, edytowania, inkrustacji, projekcji, przechowywania, reprodukcji, archiwizacji, i tak dalej, szansę na nową aurę”<sup>39</sup>. W pismach poświęconych przemianom kuratorskim lat 90. owa pionierska reinwentaryzacja wideo-artu, wyłaniająca się w dialogu pionierskich zestawień filmowych, pozwalała dojść do wniosku, iż „wideo jest esencjalnym instrumentem tego kina ekspozycji ponownie stawiając nowe pytania (kinu, obrazom i sztuce)”<sup>40</sup>.

Ponadto istotne znaczenie w kontekście omawiania problematyki funkcjonowania „ruchomego obrazu” miała wystawa zatytułowana *Projections, les transports de l'image*, zorganizowana w 1997 roku w Le Fre-

» 36 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 35.

» 37 D. Païni, *Projections, le transport de l'image*, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, Paris 1997, s. 11.

» 38 Zob. J. Derrida, *Videor*, [w:] *Passages de l'image*, red. C. David, R. Bellour, Centre Pompidou, Paris 1990. Korzystam tutaj z przekładu: J. Derrida, *Videor*, przeł. P. Kamuf, [w:] *Resolutions: Contemporary Video Practices*, red. M. Renov, E. Suderburg, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 73-77.

» 39 *Ibidem*, s. 77.

» 40 *Ibidem*, s. 13.

snoy w Tourcoing. Kurator tej wystawy, Dominique Païni, zarysował zagadnienie projekcji w nowych formach i kreacjach, ilustrując fenomenalną specyfikę twórczości świetlnej, pozwalającą „myśleć o wystawie obrazów w ruchu w przestrzeni muzealnej lub w ramach instalacji poza ciemnymi salami i czasem narzuconym przez pokaz”<sup>41</sup>. Niniejsze spostrzeżenia nakreślają początki myślenia o projekcji, jako o fenomenie wykreowanym w napięciu między światłem a ciemnością. Owa optyka pozwala uchwycić specyfikę architektury projekcji, postrzeganej w kategoriach „przemieszczenia obrazu z jednego miejsca na drugi. Są to konsekwencje wyobraźniowe i fikcyjne tego doświadczenia”<sup>42</sup>. Jednocześnie ta podwójna artykulacja umożliwia dowartościowanie aranżacji sytuacji świetlnej, aby uchwycić, jak „rekonstrukcja pozwala wyłonić z nich zarówno to, co powtarzalne, jak i unikalne”<sup>43</sup>. Dwoista natura tych projekcji wyłania się jako ekspresja fizyczna i emocjonalna daleka od anachronizmu, ponieważ pozwala na dowartościowanie samego medium projekcji jako środka wyrazu.

Wyrazistą ilustracją działań świetlnych w przestrzeni galeryjnej jest spektakl wizualny Guya Sherwina zatytułowany *Untitled*, zorganizowany w Poznaniu w 2005 roku w pustej przestrzeni galerii Art Stations w Starym Browarze. Spektakl ten powstał w efekcie projekcji ruchomych obrazów w przestrzeni publicznej. Rozpoczął się w momencie, gdy w zaciemnionej przestrzeni wprowadzono biały okrąg, tworzony przez wiązkę pulsującego światła, migrującego w przestrzeni horyzontalnie i krążącego wokół własnej osi. Obraz projekcyjny wpisany w przestrzeń widowni tworzył granicę światła, przerywaną celowo lub przypadkowo przez ruch uczestników widowiska. Okrąg był przedmiotem figuralnej dekonstrukcji poprzez gesty widzów wkomponowane w strumień światła. Najczęściej intencjonalny gest zakrywał strumień światła i jednocześnie zmieniał figuralny obraz projekcji. Obraz wyświetlany w projekcji rozgrywającej się w czasie rzeczywistym pozwalał na artykulację figury światła zarówno przez artystę, jak i przez widza, angażując ruchomą projekcję na żywo. Ta koegzystencja obszaru zdarzeń świetlnych była wyrazem strumienia światła i przemieszczającej się projekcji migrującej wśród widzów. Działanie oparte na mechanizmie pętli generowało wrażenie krążenia i powrotu przez lustrzane, fantomowe cienie cyrkulujące w poszerzonej przestrzeni projekcyjnej. Widzowie poprzez współkreowanie obrazu uruchamiali wrażenie deterytorializacji i reterytorializacji w działaniu projekcyjnym. Obrazy te przenikały pomiędzy widzami w potencjalności wrażenia, dając wyraz doświadczeniu percepcji migrującej we wszystkich stronach.

» 41 V. Campan, *Avant-Propos. Imaginaire de la projection*, [w:] *La Projection*, red. idem, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, s. 7.

» 42 D. Païni, *Projections...*, *op. cit.*, s. 11.

» 43 *Ibidem*,

## W stronę migracji obrazu

Powyższe ustalenia trafnie współbrzmiają ze słowami Gertrud Koch, iż „zapośredniczone doświadczenie migruje pomiędzy sztukami”<sup>44</sup>. Według niemieckiej filozofki w przestrzeniach artystycznych mamy do czynienia z sytuacją wędrówek obrazów (*Wanderungen*), określanych mianem „obrazów migracyjnych” w koncepcji Aby'ego Warburga. Obejmują one zarazem szczególnie wyrazisty styl artystyczny i kulturę narodową, jako że spajają to, co „hybrydyczne, nieczyste, mieszane”, co wywołuje efekt „mieszaniny, montażu rzeczy, miejsc i rzeczy heterogenicznych” i pozwala na nowe odczytywania ruchów „w przestrzeni w każdej konfiguracji wizualnej”<sup>45</sup>. Charakteryzując pokrótce problematykę migracji estetycznej w sztukach ruchomego obrazu, Christa Blümlinger pisała następująco:

Aby uchwycić fenomen filmowych cytatów, naukowcy filmowi zaczęli ostatnio używać słowa «migracja». Tak więc, podobnie jak u Haverkampa/Lachmanna, odnosi się on do procesu cytowania, ale nie w kategoriach liczbowej teorii retoryki czy semiotyki kultury, ani w sensie kulturalnej teorii Warburga o stagnacji ścian obrazowych. W tekście o migracji obrazów, w którym po raz pierwszy Jacques Aumont analizuje serię zapożyczeń ikonograficznych, krytycznie argumentuje przeciwko fetyszowemu ograniczeniu ikonografii filmowej nieuwzględniającej efektów hybrydyzacji. Nie mniej krytyczna jest opinia Aumonta na temat podejścia ikonologicznego. W jego ocenie dostęp do świata znaczeń w zbyt dużym stopniu opiera się na konstruowaniu znaczenia, które podważałoby proces wirtualnego obrazowania, wyobrażenia idei. Ostatecznie Aumont, sceptycznie nastawiony do pochopnych historii, opowiada się za analizą procesualną, migracyjnej wyobraźni figuralnej w miejsce figuratywnej. W innym miejscu Aumont wraz z Lyotardem zarysowuje w bardzo ogólny sposób, iż figuralność zachodzi w połączeniu z energią psychiczną pochodzącą od Freuda. Aumont podaje jako przykład nie tylko figury, ale figuracje figuratywne oparte na konkretnych konfiguracjach porównując szokujące użycie bieli przez Hitchcocka i Fassbindera<sup>46</sup>.

» 44 G. Koch, *Die Wiederkehr des Illusion...*, op. cit., s. 10.

» 45 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'oeil de l'histoire* 3, Editions de Minuit, 2011 Paris, s. 27.

» 46 Ch. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin, 2009. s. 43. Zob. też J. Aumont, *Migrations*, „Cinémathèque” 1995, nr 7, s. 35-46.

W świetle powyższych ustaleń ruchomy obraz wpisany w obszar projekcji, instalacji wideo, tudzież narracji wieloekranowej, staje się świadectwem przemian współczesnej ikonosfery i sposobów aranżacji obrazu. Powyższy pejzaż audiowizualny obejmuje szereg możliwych sposobów przemycania rozwiązań konceptualnych, zarówno prowokujących do świadectwa zmysłowe, jak i ruch iluzji przed oczyma widzów. Rewaloryzacja polegała na uczynieniu artefaktów wywodzących się z odmiennych kontekstów społecznych równoprawnym elementem wystaw, poprzez wpisanie widza w wykreowaną przestrzeń. Ten dyskurs i praktykę postrzeganą jako przedmiot mutacji i kreatywnych przeobrażeń można określić mianem migracji obrazu, co odzwierciedla szerszą tendencję artystyczną do łączenia form będących przedmiotem nowych sytuacji percepcyjnych, kształtowanych w wieloekranowych aranżacjach ruchomego obrazu. System ekspozycyjny obrazu zwraca się zatem ku „uprzestrzennieniu idei” – jak pisał Bellour – w sztuce współczesnej, poszerzając tym samym kanon sztuk o nowe formy ekspresji. Obraz jest odbiciem renegotjacji znaczeń i przemian estetycznych. Wraz z wyjściem poza reżim estetyczny nowe aranżacje modernizmu zachowują swoją niezależność w procesie instytucjonalizacji, w doborze materiałów i w zakresie wartościowania ekspozowanych obiektów. Nie traci przy tym na aktualności deklaracja Hansa-Georga Gadamera, wedle której: „w okropnie sfragmentaryzowanym bycie, w którym porusza się dzisiejszy świat, trzeba sztukę wbudowywać (*hineinbilden*)”<sup>47</sup>. Niniejsze ustalenia poświęcone migracji ruchomego obrazu do nowych aranżacji świadczą o tym, iż „ślady efektu kina są wielokrotne”<sup>48</sup>, ponieważ ich przebieg rozpoczyna się od organizacji przestrzeni artystycznych, a wieńczy go „rzeczywista obecność kina w wielkich muzeach świata”<sup>49</sup>. ●

Kamil Lipiński

🌐 <https://orcid.org/0000-0001-5109-3698>

» 47 H. Georg-Gadamer, *Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, [w:] idem, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1992, s. 54.

» 48 P. Dubois, *La question du vidéo...*, op. cit., s. 169.

» 49 *Ibidem*.