

„Cinmagraphs” Jamie Beck w kontekście dramatycznej teorii literatury

ABSTRACT. Woźniak Ewelina, „Cinmagraphs” Jamie Beck w kontekście dramatycznej teorii literatury [Jamie Beck’s “Cinmagraphs” in the context of dramatic theory of literature]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 89-103. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

The purpose of this article is to present works of a New York photographer Jamie Beck, who developed a new type of moving photography – cinmagraphs, and look at her work from the perspective of the dramatic theory of literature. Jamie Beck in her works redefines many notions related to the visual realm. Movement and time relationship, the model identity and the impact of material on the image perception are the most interesting problems, that are connected with cinmagraphs. All these issues are analyzed in relation to fields dealing with image: André Rouille’s and Roland Barthes’ photographic theories, art history represented by Georges Didi-Huberman and Rudolf Arnheim’s “the psychology of creative eye”.

Doesn't it make you uncomfortable when she looks right at you?!

Jamie Beck

Fotografia zatrzymuje ruch przez odbicie fragmentu rzeczywistości (realnej bądź wykreowanej) oraz równoczesne zatrzymanie i utrwalenie czasu. Czas stanowi nieodzowny składnik akcji zarówno filmowej, jak i scenicznej. Wydarzenia, które ogląda widz, rozgrywają się w czasie. Upływ czasu zawsze jest dostrzegalny, nawet wtedy, kiedy na ekranie/scenie nic się nie dzieje. Czasowość fotografii i czasowość filmu sytuują się jednakże na dwóch różnych poziomach. Zdjęcie istnieje jako zatrzymany fragment czasu, powtórzenie chwili (aczkolwiek niedokładne, bowiem wrażenia, jakie wywołuje oglądanie obrazu fotograficznego, nie da się powtórzyć), jak i nowy składnik świata, w którym zamknięta jest przeszłość. W przypadku zdjęć ruch czasu – inaczej niż w dziełach filmowych i teatralnych – nie jest składnikiem samego obrazu, ale odbywa się „na zewnątrz”, w przestrzeni kontekstowej. Zaangażowanie odbiorcy w poruszenie czasowości zdjęcia zmienia sposób postrzegania fotografii jako sztuki wyłącznie przestrzennej, niedziejącej się w czasie. Utrwalanie czasu za pomocą fotografii i jego przetwarzanie w procesie odbioru można uznać za działanie performatywne, gdyż stwarza kolejny – jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny – element rzeczywistości oraz wywołuje jednostkowe wspomnienie, będące śladem pierwszego wrażenia, które było powodem zrobienia zdjęcia.

Jamie Beck, nowojorska fotografka mody, poszła o krok dalej. Współpracując z Kevinem Burgiem, artystą i grafikiem komputerowym, stworzyła *cinemagraphs* – kinografie¹. Według samej autorki „a Cinemagraph is an image that contains within itself a living moment that allows a glimpse of time to be experienced and preserved endlessly²” (Kinografie są obrazami zawierającymi w sobie moment życia, który rozwija się w czasie, aby został doświadczony i trwał w nieskończoność – tłum. E.W.). Innymi słowy, są to pochodne fotografii o różnorodnej tematyce, na których można dostrzec subtelnie wkomponowane ruchome detale, np. poruszane wiatrem włosy, przymykające się powieki, falujące fragmenty garderoby czy odbicie jadącego samochodu w witrynie sklepu. Artystka łączy techniki animacji z tradycyjnym obrazem fotograficznym, tworząc niezwykle hybrydy, które wykraczają poza fotograficzne tworzywo. Co więcej, ruch na zdjęciu pozornie rozwija się w czasie, mimo że w rzeczywistości składa się z nieustannie powtarzanych, nieskomplikowanych sekwencji. Zatrzymanie chwili jest zatem jednoczesnym jej poruszeniem.

Pod względem technicznym *cinemagraphs* nie są zjawiskiem odkrywczym (do uzyskania podobnego efektu wystarczy użyć nieskomplikowanego programu do obróbki graficznej), jednakże fenomen popularności prac Jamie Beck skłonił mnie do rozważenia, moim zdaniem zasadniczych, kwestii dotyczących miejsca owych prac w sztuce współczesnej. Co nowego kinografie wnoszą do dziedziny sztuk wizualnych i co sprawia, że obrazy stworzone przez nowojorską artystkę tak silnie oddziałują na odbiorcę? Spróbuję poszukać odpowiedzi na te pytania, sięgając do narzędzi dramatycznej teorii literatury. Zaznaczam przy tym, że dramatyczności, o której będzie mowa, nie należy utożsamiać z teatralnością. Hans-Thiens Lehmann, mówiąc o teatrze postdramatycznym, przekonująco – w moim odczuciu – dowodzi, że drogi teatru i dramatyczności się rozcho-
dzą³. Anna Krajewska wysnuwa z tego zjawiska następujące wnioski:

[...] z jednej strony utrwała się powszechne przekonanie [...], że oto wkroczyliśmy w epokę teatru postdramatycznego i sam dramat przestaje być potrzebny, z drugiej strony obserwować można niebywały wpływ dramatu na kształt różnych dyskursów współczesnej humanistyki, np. literaturoznawstwa, estetyki literackiej, antropologii i socjologii literatury itp. [...]. Pierwsza sytuacja pociąga za sobą fakt zastępowania dramatu przez performance [...]. Drugi krąg spostrzeżeń dotyczy powrotu dramatu jako matrycy teoriopoznawczej i artystycznej określającej wymiar współczesnej kultury⁴.

¹ Uważam za zasadne spolszczenie terminu „cinemagraphs”, dlatego w dalszym ciągu moich rozważań będę posługiwać się nazwą „kinografie”.

² <<http://cinemagraphs.com/about/>> [20.07.2012].

³ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 31 i nast.

⁴ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 19.

W swoich rozważaniach autorka *Dramatycznej teorii literatury* podąża o wiele dalej. Proponuje rozszerzenie zakresu owej teorii na inne dyscypliny humanistyczne w ramach „dramatycznej teorii kultury”⁵, a nawet „dramatycznej teorii (bez dopełnienia, ponieważ zmieniło się też rozumienie istoty i znaczenia samej teorii, która przestała być utożsamiana z systemem, spójną strukturą tez i argumentów obejmujących całość wyznaczonego problemu, a zaczęła funkcjonować jako obszar wahań i niepewności, bardziej utożsamiana ze stawianiem pytań i dawaniem odpowiedzi zależnych od punktu widzenia badacza)”⁶. Dramatyczność ponowoczesna jest czymś nieuchwytnym, wykraczającym poza granice i kategorie jakiegokolwiek metodologii. Tylko metoda opisu jednostkowych zdarzeń, powtarzalnych i niepowtarzalnych zarazem, może przybliżyć mechanizm dramatycznego postrzegania rzeczywistości. Takie dramatyczne i zarazem performatywne ujęcie teorii kultury i teorii w ogóle znajduje swoje zastosowanie również w dziedzinie nowoczesnych sztuk wizualnych i doskonale oddaje charakter moich przemyśleń na temat twórczości Jamie Beck. Kinografii nie da się ująć w ramy systematyki, ponieważ każda z nich jest jednostkowym zdarzeniem, które stwarza wiele różnych (zależnych w dużej mierze od nastawienia oglądającego) kontekstów interpretacyjnych oraz prowokuje do zadawania pytań nie tylko profesjonalnego badacza, ale również zwyczajnego widza. W moich rozważaniach starałam się spojrzeć na ruchome obrazy Beck z obu tych perspektyw i wypracować własny sposób krytycznego patrzenia na to interesujące zjawisko.

Czas poruszony

Wrażenie, jakie obrazy tworzone przez Jamie Beck wywierają na odbiorcy, w dużej mierze opiera się na ruchu („pod względem wzrokowym ruch najsilniej przykuwa naszą uwagę”⁷) i ściśle z nim powiązanym problemie czasowości. Analizując kinografie, można zauważyć, że ich czasowość nie jest jednorodna.

Obraz pierwszy

Na blacie stoi wysoki kieliszek, do którego ktoś nalewa wino. O brzeg kieliszka opiera się szyjka butelki. Widać wyraźnie przemieszczające się w butelce pęcherzyki powietrza, których pojawienie się towarzyszy zazwy-

⁵ Tamże, s. 22.

⁶ Tamże.

⁷ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 373.

*czaj nalewaniu płynów. Widać również stróżkę wina bez przerwy spływającą do kieliszka. Powierzchnia cieczy znajdującej się w kieliszku burzy się, ale płynu w naczyniu nie przybywa*⁸.

Rudolf Arnheim, próbując określić relacje między czasem a poruszaniem się, zwraca uwagę na szczególną zdolność obrazu do syntetyzowania ruchu.

[...] na dobrej fotografii, obrazie, w rzeźbie wreszcie – artysta [...] tworzy całość, która przekłada czynności rozgrywające się w czasie na jedną beczasową pozę. W konsekwencji nieruchomy wizerunek nie jest obrazem chwili, ale znajduje się poza wymiarem czasu. Może łączyć różne fazy jakiegoś zdarzenia w jednym i tym samym obrazie, nie popadając w absurdalność. Wölfflin zauważa, że Dawid Donatella najzupełniej logicznie „wciąż” trzyma kamień w dłoni, mimo że głowa Gołiata „już” leży u stóp zwycięzcy⁹.

Dzięki tej właściwości ruch zatrzymany na obrazie namalowanym „opowiada” zdarzenie za pomocą przedmiotów i gestów symbolicznych. W kinografiach rolę „beczasowej pozy” przejmuje „beczasowy ruch”. Patrząc z perspektywy Arnheima, ruchome sekwencje wkomponowane w kinografie miałyby rysy wyraźnie absurdalne, ponieważ – mimo że zdecydowanie rozgrywają się w czasie – egzystują również poza jego wymiarem. Nie widzimy rezultatu tego, co się dzieje na obrazie, gdyż ruch jest powtarzalny i nieskończony. Czasowości kinografii nie da się jednak zamknąć w jednej pozaczasowej pozie. Francuski historyk fotografii André Rouillé, opierając się na koncepcji fotografii Henriego Cartiera-Bressona, wyróżnia „kilka heterogenicznych wymiarów czasowych”¹⁰ zdjęcia. Zalicza do nich „czas terażniejszy działania”¹¹ (odnoszący się bezpośrednio do terażniejszości robiącego zdjęcia), „abstrakcyjną terażniejszość” fotografii (czas zatrzymany w momencie zarejestrowania, zamknięty w ramach trwającej nieprzerwanie terażniejszości¹²), podział czasowości na przeszłość i przyszłość, bez zaistnienia terażniejszości (obraz przedstawia moment, który już w chwili zrobienia zdjęcia należy do

⁸ Chciałabym przeanalizować zjawiska związane z dramaturgią obrazu bezpośrednio na przykładach kinografii, niestety fakt, że ich istnienie i działanie są nieodłącznie powiązane z nośnikiem cyfrowym, zmusza mnie do opierania się na – jakże niedoskonałym – opisie prac Jamie Beck.

⁹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa...*, s. 423.

¹⁰ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2005, s. 239.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

przeszłości, a samo zdjęcie implikuje tylko czas przyszły, ponieważ „materialny moment wykonania zdjęcia jest pusty; jest to czas, w którym nic bezpośrednio się nie dzieje”¹³) oraz pojawienie się gotowego obrazu (które sprawia, że ten, kto jest autorem zdjęcia, staje się jednocześnie jego widzem). Ruchome elementy na kinografiach Jamie Beck sprawiają, że wszystkie wymienione przez Rouillégo aspekty czasowości ulegają prze-definiowaniu.

Czas działania operatora nadal pozostaje czasem teraźniejszym, nie jest już jednak zdarzeniem jednostkowym (pustym czasowo), tylko procesem, na który składa się moment zrobienia zdjęcia tła i sekwencje nakładania ruchu. Ów proces rozgrywa się w teraźniejszości, ale wchodzi także w bezpośrednie relacje z przeszłością – która ma swoje odbicie w możliwościach do zrekonstruowania działaniach poprzedzających końcowy efekt – oraz przyszłością, w której nastąpią czynności zmierzające do uzyskania konkretnego rezultatu – obrazu poruszonego. Także moment wykonania zdjęcia przestaje być miejscem pustym, ponieważ jest zaledwie początkiem właściwego tworzenia kinografii. Artysta może obserwować postępy swojej pracy, która ma charakter procesualny i nie kończy się w chwili uwolnienia migawki. Można z powodzeniem stwierdzić, że w owym momencie jego praca dopiero się rozpoczyna.

Relacje temporalne, które w procesie tworzenia kinografii funkcjonują w trzech wymiarach – teraźniejszym, przeszłym i przyszłym, przekładają się również na czasowość zamkniętą na obrazie. Obrazy tworzone przez Beck nie wyzbyły się „abstrakcyjnej teraźniejszości”, o której pisze Rouillé, ale owa teraźniejszość zamaskowana została złudzeniem upływającego czasu. Ruch unaoczniony (w sensie dosłownym) zaskakuje odbiorcę i zmusza go do wytężonej uwagi, dzięki czemu – paradoksalnie – oszukuje zmysły, dając wrażenie rozgrywania się w czasie. Dopiero po chwili uważnego patrzenia można spostrzec, że początkowe wrażenie przełamania granicy czasowości było tylko pozorem, a w toku obserwacji ruch na obrazie staje się mechaniczny, sztuczny. Wskutek zamaskowania teraźniejszości podział czasowości na przeszłość i przyszłość ulega zwielokrotnieniu. Przeszłość odnosi się nie tylko do przemijania uwiecznionego na zdjęciu momentu, ale przejawia się także w mijającym ruchu. Sekwencje dynamiczne, mimo iż poruszają się dokładnie tak samo, przy każdym powtórzeniu stają się nowym działaniem, a tym samym ruch obserwowany przed chwilą należy już do przeszłości. Przyszłość natomiast jest spodziewanym i nieuniknionym powtórzeniem ruchu.

¹³ Tamże.

Widzialne i wizualne

Georges Didi-Huberman w książce *Przed obrazem* określa to, co zmysłowo postrzegamy na obrazie, mianem „widzialnego”, natomiast to, czego nie widać na pierwszy rzut oka, to, co ukryte i nieczytelne, nazywa „wizualnym”¹⁴. Myślę, że te pojęcia doskonale obrazują relacje między „widzialnym” – wręcz narzucającym odbiorcy swoją obecność – ruchem w kinografiach Beck, a tym, co ów maskuje – tym, co „wizualne”. Relacje owe nie są bynajmniej jednoznaczne. Nieustannie powtarzane ruchome sekwencje wybijają się na pierwszy plan, podkreślając martwość obrazu i przesłaniając to, co wykracza poza ramy zdjęcia.

Obraz drugi

W bogato zdobionym pomieszczeniu siedzą na sofie dwie modelki. Patrzą bezpośrednio w obiektyw. Ich twarze są zupełnie nieruchome, nie wyrażają żadnych emocji. Jedna z modelek trzyma w prawej ręce frędzel od spódnicy, który się porusza ruchem wahadłowym – tak, jakby modelka bawiła się nim od niechcenia. Po prawej stronie (z perspektywy patrzącego) widać dłoń oraz fragment korpusu trzeciej kobiety. Pozostała część tej postaci znajduje się poza kadrem.

Ruch jest zakłóceniem, które powoduje rozbicie kompozycji i uniemożliwia jednoznaczne stwierdzenie jej otwartego bądź zamkniętego charakteru. Maksymalnie skupiając uwagę oglądającego, sprowadza kinografię do ograniczonej sekwencji powtórzeń, które wyznaczają jego granice i tym samym kompozycyjnie zamykają obraz. Z kolei, próbując odkryć wizualne (w znaczeniu używanym przez Didiego-Hubermana) elementy obrazu, odkrywamy, że fotografia przypomina kadr, fragment wycięty z obrazu widzianego w szerszej perspektywie. Wszystko, co znajduje się poza tym fragmentem, należy do sfery wizualności, którą kształtują nasze wrażenia, domysły i wyobrażenia nadbudowujące konteksty. Nie możemy stwierdzić, kim jest modelka, której dłoń widzimy na kinografii i dlaczego nie została ukazana w pełnej krasie. Być może znalazła się w kadrze przypadkowo – choć taka ewentualność jest mało prawdopodobna (ale możliwa) – lub fotografka doszła do wniosku, że „wycięcie” trzeciej modelki będzie bardziej korzystne dla kompozycji. Jakkolwiek będziemy interpretować niekompletną postać obecną na obrazie, zawsze jesteśmy zmuszeni szukać odpowiedzi poza kadrem, w sferze dla nas niewidzialnej – w obszarze należącej do tego, co wizualne.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 17.

Przekroczeniu granicy kadru towarzyszy również przemieszczenie znaczeniowe. Poruszający się szczegół kinografii staje się symptomem, czyli tym, co skłania do poszukiwania wizualnego¹⁵. Symptom daje przesłanki, które zdradzają istnienie jakiejś przestrzeni między obrazem a oglądającym. Owa przestrzeń znajduje się gdzieś w niezdefiniowanym obszarze pomiędzy ramą kadru, ekranem, na którym wyświetla się obraz, i wzrokiem patrzącego. Nie da się jednoznacznie określić, co dzieje się w owym miejscu „pomiędzy”, ponieważ odbiór obrazu uwarunkowany jest olbrzymim bagażem kulturowym oglądającego. Każdy z nas postrzega poruszone obrazy inaczej, a każde doznanie wizualne jest jednostkowe i niepowtarzalne w swej istocie. Oglądanie kinografii można uznać za działanie performatywne, bowiem ich ostateczny kształt formuje się na płaszczyźnie relacji odbiorca – obraz. Widz współtworzy ruchome obrazy, a bodźcem motywującym go do działania jest wrażenie wywołane przez to, co się porusza, co przez widzialne pozwala odkryć wizualne.

Symptomatyczność kinografii odsyła wprost do pojęcia wirtualności, które w tym przypadku można rozpatrywać na wielu poziomach.

Słowo „wirtualny” ma sygnalizować sposób, w jaki porządek tego, co wizualne, oddala nas od „normalnych” (powiedzmy raczej: zwykle przyjmowanych) warunków możliwości poznania tego, co widzialne¹⁶.

Podążając za myślą Didiego-Hubermana, można rozpoznać w kinografiach kilka postaci wirtualności. Pierwszą i najważniejszą z nich stanowi ruch przejmujący rolę komponentu odpowiedzialnego za ukierunkowanie reakcji odbiorcy, a tym samym w pewnej mierze sterujący interpretacją. Patrząc na to, co się porusza, widz koncentruje się na sferze widzialnego, ale zarazem przeczuwa istnienie tego, co kryje się pod maską ruchu. Owo przeczucie prowadzi do rozpoznania wirtualności tego, co przesłonięte przez ruch – kulturowego problemu kształtowania i utraty tożsamości, o którym będzie jeszcze mowa. Można zatem nazwać wirtualnym każdy szczegół, który prowadzi do odkrycia wizualnej sfery obrazu. Wirtualne jest to, co sytuuje się „poza” i „pomiędzy”, w relacji z widzem oraz w relacjach wewnątrz kinografii – w odniesieniu do maskującej roli ruchu i problemu tworzywa cyfrowego. Wirtualny jest wreszcie wielowymiarowy czas poruszonych obrazów, który – niezależnie od tego, czy rozpatrujemy go z perspektywy fotografa, czy z perspektywy widza – zespala zarówno przestrzeń temporalną, istniejącą wewnątrz kinografii, jak i tę, która funkcjonuje poza jej granicami.

¹⁵ Zob. tamże, s. 18-19.

¹⁶ Tamże, s. 18.

Ja – model. Ja – robot

Na tle zjawiska kinografii wyjątkowo ciekawie sytuuje się kwestia tożsamości modela. Jednym z najbardziej widocznych zjawisk ujawniających się na obrazach Jamie Beck jest bowiem bijąca z twarzy modelki nieświadomość ruchu. Poruszają się tylko wybrane fragmenty ciała postaci, podczas gdy reszta pozostaje nieruchoma, upozowana.

Obraz trzeci

Modelka w powłóczystej sukni stoi w obszernym pokoju, obok fortepianu. Ustawiona została bokiem do odbiorcy. Patrzy w obiektyw, ale po chwili spuszcza wzrok, podnosi rękę i sięga dłonią do policzka. Następnie opuszcza dłoń i znów spogląda w obiektyw. Ruch powtarza się.

„Nikt jeszcze nie odkrył brzydoty dzięki fotografii. Ale wielu odkryło dzięki niej piękno”¹⁷, pisze Susan Sontag w szkicu *O fotografii*. Tymczasem maska ruchu na portretach kinograficznych paradoksalnie odsłania właśnie brzydotę (nie chodzi tu bynajmniej o szpetną powierzchowność modelki – choć gusta estetyczne bywają różne). W opisanym przypadku poruszający się element przesłania obecność człowieka. Widzimy przede wszystkim poruszający się fragment, który staje się centrum obrazu i skupia całą uwagę widza. Patrząc na skokowy ruch ramienia modelki na tle nieruchomej reszty jej ciała, odbiorca ma wrażenie, że ręka porusza się niezależnie od woli jej właścicielki. Gest wygląda nienaturalnie, zupełnie tak, jakby ktoś sterował modelką gdzieś spoza kadru. Takie przedstawienie ruchu przypomina funkcjonowanie robota i wywołuje przerażające wrażenie mechanicznego zniewolenia człowieka. Modelka sprowadzona została do roli tła dla szczegółu, który się porusza. Martwość jej twarzy, szczególnie uwydatniona przez ruch, wywołuje u odbiorcy niepokój i estetyczne niezdecydowanie. W moim odczuciu prace Jamie Beck nie podkreślają piękna pozujących kobiet. Nie można jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu efekt ów był zamierzony, ale nie ulega wątpliwości, że problem „urobotowienia” modelki można zauważyć na większości kinografii, które wykazują cechy portretu.

Obraz czwarty

Niemal cały kadr zajmuje lustro w złocistej ramie. W lustrze odbija się twarz kobiety pokryta wyrazistym makijażem – blada cera, czarny cień do powiek, wyraźnie zarysowane brwi i krwistoczerwone usta. Po prawej

¹⁷ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 77.

stronie (z perspektywy oglądającego kinografię) można dostrzec skrawek włosów i kołnierza przeglądającej się kobiety. Poruszają się tylko oczy modelki, która patrzy w lustro lub spogląda gdzieś poza obszar widoczny dla oglądającego. Ruch powtarza się.

Obraz oglądany w lustrzanym odbiciu jest frapującym zjawiskiem, ponieważ stawia pod znakiem zapytania status ontologiczny tego, na co patrzymy. Ponadto lustro poszerza perspektywę patrzenia o punkt widzenia przeglądającej się modelki, jednocześnie ograniczając odbiorcy możliwości poznawcze wskutek konieczności podwójnie zapośredniczonego spojrzenia. Nie dość, że, oglądając kinografię, patrzymy okiem obiektywu, to możemy zobaczyć tylko lustrzane odbicie, nie będąc w stanie zweryfikować istnienia tego, co widzimy (nie mówiąc już o możliwych zniekształceniach). Ponadto wątpliwości patrzącego mnoży obraz, który odbija się w lustrzanej ramie. Czy to odbicie zgodne jest z prawami fizyki? Jeśli nie jest zgodne, czy wpływa to na przekaz kinografii? Te pytania zdradzają pojawienie się kolejnego problemu, bynajmniej niezwiązanego z prawami optyki, który – podobnie jak w przypadku obrazu trzeciego – dotyczy postrzegania modelki jako tła dla ruchu. Zastanawiając się nad możliwym bądź niemożliwym kątem odbicia obrazu w ramie, odwracamy naszą uwagę od twarzy modelki. Ruch po raz kolejny przesłania obecność człowieka.

Portret fotograficzny jest zamkniętym polem działających sił. Krzyżują się tam, ścierają ze sobą i odkształcają wzajemnie cztery wyobrażenia. Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę. Dziwna to czynność: bezustannie siebie imituję i właśnie dlatego za każdym razem, gdy chcę (lub pozwalam), aby mnie fotografowano, nieuchronnie przejmuję mnie uczucie nieautentyczności, czasem wprost oszustwa (jak tego doznajemy w pewnych koszmarach). Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (której *intencję* posiadam) stanowi tę bardzo subtelną chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą¹⁸.

Pozując do zdjęcia, modelka kreuje jakąś tożsamość. Na ile owa kreacja definiuje i odtwarza autentyczne jej „ja”, pozostaje kwestią nierozstrzygniętą. Problem granicy między „prywatną” osobowością modelki a rolą, którą „odgrywa” na zdjęciu, jest pokrewny kwestii tożsamości aktora, mówiącego na scenie (rzekomo) we własnym imieniu. Modelka, którą oglądamy na fotografii, siłą rzeczy nie może wypowiedzieć się literal-

¹⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 28-29.

nie, ale mimo to określa swoją tożsamość poprzez obecność. Patrząc na portret fotograficzny, jesteśmy w stanie wyróżnić cechy, pozwalające rozpoznać – mniej lub bardziej wyrazisty – podmiot, wyrażający swoją osobowość poprzez pozę, mimikę czy gest.

Patrzmy tedy „od zawsze” na nasze podobizny „fotogeniczne” lub „niefotogeniczne”. Odkrywamy na nich siebie, doznając rozczarowania, albo – przeciwnie – satysfakcji. Fotografie więc pochlebiają nam lub nas zdradzają. Dają albo odbierają coś, co trudno nazwać¹⁹.

Zastanawiający jest fakt, że kinografie odsuwają podmiotową obecność na dalszy plan, a tym samym ograniczają możliwości wyrażenia własnego „ja” przez modelkę. Dodatkowo wrażenie to potęguje (zamierzona bądź przypadkowa) posągowość twarzy pozujących dziewcząt. Rozdźwięk między ruchem, który zwraca uwagę patrzącego, a brakiem emocji na twarzach modelek, wywołuje efekt grozy – patrzymy na zjawę niewykazującą znamion podmiotowości. „Doesn't it make you uncomfortable when she looks right at you?!” (Czy nie czujesz się nieswojo, kiedy ona patrzy prosto na ciebie? – tłum. E.W.) – pyta Jamie Beck na swoim blogu²⁰. To, co się porusza, jest sztuczne, upodabnia modelkę do marionetki, odbiera jej cechy człowieczeństwa. Tożsamość osoby, która pozuje do kinografii, zostaje wymazana, a na jej miejsce pojawia się maska ruchu pozbawiona odniesienia do jakiegokolwiek osobowości.

Obraz piąty

W centrum kinografii widzimy pozującą modelkę. Ubrana jest w czarną, obcisłą suknię. Jej przymknięte oczy zostały podkreślone czarnym cieniem do powiek, a wyraźnie zaakcentowane kości policzkowe podkreślają nienaturalne, ściągnięte rysy twarzy. Delikatnie poruszają się włosy modelki i fragment falbany na dekolcie sukni. Na ścianach w tle wiszą stare fotografie. Tuż za głową dziewczyny wisi lustro, ale wbrew prawom fizyki nie widać odbicia jej postaci ani śladów ruchu.

W kontekście opisanego powyżej obrazu wymazywanie tożsamości nabiera dosłownego znaczenia. Być może brak lustrzanego odbicia jest częścią wampirycznej stylizacji kinografii (sugerowanej przez ubiór i makijaż modelki), jednakże nie zmienia to faktu, że takie przedstawienie człowieka zwraca uwagę na pewien brak, pustkę po czymś, co zostało usunięte lub zamaskowane. W moim odczuciu brak odbicia przemycza alu-

¹⁹ J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne. Wstęp*, Toruń 2000, s. 35.

²⁰ <<http://fromme-toyou.tumblr.com/post/4580571450/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you>> [13.04.2011].

zję do nieistniejącej tożsamości modela, która została zastąpiona pustym miejscem, śladem obecności. W takim ujęciu poruszające się komponenty obrazu zyskują rys groteskowy, ponieważ, maskując tożsamość, jeszcze bardziej podkreślają jej brak, zwracając uwagę oglądającego na „puste” lustro. Ponadto – uzyskane dzięki odpowiedniej charakteryzacji i podkreślone szarawym światłem – nienaturalne rysy twarzy modelki sprawiają, że pozująca dziewczyna wygląda jak manekin, jej twarz jest martwa.

Zachwianie podmiotowości modelek przedstawianych na kinografiach bliskie jest ideom posthumanizmu. Człowiek w ujęciu Beck staje się integralną częścią materialnego świata rzeczy – rekwizytem, który uzupełnia kompozycję obrazu. Tożsamość modela zanika, a na jej miejscu pojawia się fantom – rola przypisywana pozującemu, sugerowana zazwyczaj przez kompozycyjną konwencję (tak jak w przypadku obrazu piątego stylizacja wampiryczna „usprawiedliwia” brak odbicia w lustrze podkreślający wymazanie tożsamości). Ciekawym zabiegiem jest takie organizowanie przestrzeni obrazu, by sugerowała ona konieczność wykroczenia poza granice kinografii oraz poszukiwania tego, co zostało wymazane. Śladem nakierowującym odbiorcę na problem tożsamości mogą być stare fotografie umieszczone tuż obok „pustego” lustra (obraz piąty) czy też fortepian, przy którym stoi modelka (obraz trzeci). Szczególne znaczenie mają tu jednakże lustra, które, ze względu na swoją naturę, podpowiadają, że w odbiciu kryje się jakiś fałsz, zniekształcenie – przetworzenie.

Tworzywo multimedialne

Wspomniane już kadrowanie obrazu i rozpad kompozycji odnoszą się do jeszcze jednego dramatycznego procesu, który w kinografiach ujawnia się w sposób szczególny. Mowa o modelowaniu tworzywa. Istnienie kinografii uzależnione jest od cyfrowego nośnika. Poza nim niemożliwe jest ukazanie ruchomych szczegółów, a bez nich prace Jamie Beck stałyby się zwyczajnymi zdjęciami. Obrazy te mogą zatem funkcjonować wyłącznie w przestrzeni wirtualnej, jednakże wirtualność nie stanowi tylko bariery, ale otwiera również ogromne możliwości twórcze. Już w samym źródłosłowie *cinemagraph* mieści się odwołanie do syntezy sztuk – kina i fotografii. Kinografie są tworem, który czerpie z obu macierzy, ale wykorzystuje ich możliwości w nowatorski sposób.

Przejawem [specyfiki konstrukcji fotografii – E.W.] jest fragmentaryczność przedstawienia zdjęciowego. Polega ona na wycinaniu obiektu (bądź jego elementu) lub zdarzenia (lub jego momentu) z czasu i miejsca, w którym się uobecnia²¹.

²¹ J. Kurowicki, *Fotografia...*, s. 43.

Podstawowym działaniem, jakie podejmuje fotograf w celu uzyskania zamierzonego efektu, jest wykadrowanie zdjęcia. Kadrowanie arbitralnie narzuca odbiorcy perspektywę spojrzenia na to, co przekazuje obraz, jednakowoż natura kadru, który stanowi fragment jakiejś mniej lub bardziej określonej rzeczywistości, sugeruje istnienie czegoś „poza”. Analizując ruchome kinografie, pojęcie „kadru” można odnieść zarówno do czynności kadrowania fotografii, jak również do kadru filmowego, który funkcjonuje przede wszystkim jako wycinek zdarzenia. Ruchome obrazy Beck niezaprzeczalnie kojarzą się z obrazem filmowym, niemniej między kinografią a filmem zachodzą zasadnicze różnice uwydatniające się szczególnie w założeniach konstrukcyjnych, odbiegających zarazem od specyfiki tworzywa fotograficznego.

Kinografia jest tworem kompozycyjnie niejednolitym. Rozpatrywana z perspektywy fotograficznej charakteryzuje się ramami wyznaczonymi przez kadrowanie, ale poruszające się elementy zakłócają ogląd planów kadru. Ruch przykuwa uwagę patrzącego, przesłaniając tło, lecz gdy potraktujemy ów ruch jako maskę wizualnego, zamknięty kadr paradoksalnie otworzy się i skieruje uwagę widza na zewnątrz obrazu, do sfery niewidzialnej dla oka. Natomiast jeśli potraktować ruchomy obraz z punktu widzenia filmu, rozgrywający się w czasie ruch powinien otwierać obraz, zapowiadając przyszłe zdarzenia. Tymczasem dzieje się na odwrót – ruch ograniczony do serii nieprzerwanych powtórzeń – zamyka go. Taki zabieg rozbija kompozycję obrazu i po raz kolejny podkreśla maskującą rolę ruchu.

Niezwykle interesujący jest fakt, że kinografie wykorzystujące medium oparte na języku binarnym (cyfrowym) mają wydzźwięk wybitnie antybinarny, ponieważ, będąc hybrydą, przełamują tradycyjne opozycje pojęciowe. Rudolf Arnheim o sztukach wizualnych pisze: „rozróżniamy rzeczy i zdarzenia, brak ruchu i ruchliwość, czas i beczasowość, trwanie i stawanie się”²². Również Roland Barthes odwołuje się do „dwubiegunowej relacji z konkretnym światem rzeczy i ich stanów”²³ – jak komentuje koncepcję francuskiego semiotyka André Rouillé²⁴, starając się udowodnić bezzasadność „binarnej koncepcji metafizycznej”²⁵, która „oscyluje pomiędzy istotą (fotografii) a istnieniem (przedmiotów)”²⁶. Rouillé skłania się ku antybinarnemu ujęciu fotografii jako aktu kreacji, łączącego materialne istnienie przedmiotu z jego niematerialnym obrazem. Proponuje

²² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa...*, s. 373.

²³ Por. R. Barthes, *Światło obrazu...*

²⁴ Zob. A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 228-229.

²⁵ Tamże, s. 228.

²⁶ Tamże.

„odrzuć wykluczające «albo» i przejść do włączającego «i»”²⁷. Takie spojrzenie bliskie jest statusowi obrazów tworzonych przez Jamie Beck, gdyż w ich przypadku arbitralne rozróżnienia binarne bezsprzecznie tracą rację bytu. Antybinarność kinografii włącza je w obszar doświadczenia dramatycznego, rozumianego „jako ruchome pola, zmienne przestrzenie dzieła i jego odbioru”²⁸, a tym samym w pole działania antybinarnej estetyki performatywnej. Oglądający prace Beck jest zatem zarówno widzem swoistego spektaklu, jak i uczestnikiem i składnikiem performatywnego aktu współtworzenia dzieła.

Co prawda kinografie, podobnie jak fotografii, są – mniej lub bardziej wyraźnym – śladem rzeczy, ale poruszenie jakiegoś składnika przesuwając ich ontologię w kierunku zdarzenia. Aspektem decydującym o owym przemieszczeniu jest powtarzalność działania w ruchomych sekwencjach. „Dialektyka powtórzenia jest łatwa, bo to, co się powtarza, już było, w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe. Właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”²⁹ – twierdzi Søren Kierkegaard. Zatem każde powtórzenie serii ruchów może być interpretowane jako nowe i jednostkowe zdarzenie, będące jednocześnie tym samym, statycznym odwzorowaniem rzeczy. Założenie to przewartościowuje również przeciwstawianie sobie ruchliwości i braku ruchu. Nie ulega wątpliwości, że fragmenty prac Beck poruszają się. Ruch ten w swej istocie jest autentyczny, nie jest złudzeniem optycznym, które oszukuje nasze zmysły, jednakże jego oddziaływanie na materię fotograficzną – stanowiącą tło kinografii – jest zaskakujące. Ożywiając zdjęcie-tło, paradoksalnie odbiera mu życie, ponieważ przez mechaniczne powtarzanie podkreśla martwość i sztuczność tego, co widzimy. Ów ruch (który rozwija się w czasie, a poprzez powtórzenie za każdym razem rozgrywa się na nowo) okazuje się maską bezruchu (trwającego również dzięki powtarzaniu). Maskująca właściwość ruchomych detali znosi binarną opozycję między istotą a istnieniem. W przypadku kinografii to, co się porusza, może zostać zastąpione pustką. Uzyskany efekt z punktu widzenia interpretacji będzie podobny. Poruszenie ma zatem tę samą właściwość, co wymazanie elementu. Rozróżnienie między istnieniem a nieistnieniem staje się nierozpoznawalne, a byt i niebyt wzajemnie się przenikają.

Problem wymazywania i nieobecności nakierowuje moje rozważania na pojęcie śladu, które w odniesieniu do tworzywa obrazów poruszonych nabiera zupełnie nowego znaczenia.

²⁷ Tamże, s. 226.

²⁸ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria...*, s. 25.

²⁹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, [w:] tenże, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 38.

Obraz pozornie najbardziej przejrzysty nie jest zwykłym odbiciem stanów rzeczy, gdyż jest on zawsze zależny od procesu konstruowania wypowiedzi i od pracy nad materiałami fotograficznymi. Obraz zakotwiczony jest w rzeczach (których ślad zachowuje), ale i w tym, co przeżył fotograf (jego sposobie postrzegania i odczuciach), podczas gdy wypowiedź i praca nad materiałem odseparowują go od przedmiotów i własnych przeżyć³⁰.

Kinografie są efektem wspólnej pracy fotografa i grafika komputerowego. Jak już wspomniałam, ich ostateczny kształt to rezultat procesu twórczego, zachodzącego od momentu zrobienia zdjęcia-tła aż do chwili nałożenia kolejnych warstw budujących animację, „praca nad materiałem” jest więc jednym z najbardziej istotnych aspektów powstawania „ruchomych obrazów”. Przeniesienie akcentu z jednorazowego aktu kreacji (chwila zwolnienia migawki i zrobienie zdjęcia) na proces twórczy zmienia status obrazu jako śladu rzeczy. W pracach Beck to ruch staje się śladem, będąc zarazem rezultatem upływu czasu. Istnienie owego śladu sytuuje się pomiędzy niejednorodną czasowością kinografii a aktualnym momentem patrzenia oglądającego. Czasami można zauważyć namacalne przejawy owego śladu, które uzewnętrzniają się w postaci cyfrowego „smużenia”³¹ zdradzającego poruszenie czy też zakłócenia płynności ruchu (jak to ma miejsce na obrazie drugim). Uwidocznienie się śladów ruchu zależy w dużej mierze od nośnika, na którym wyświetlane są kinografie. Taki status prac nowojorskiej artystki znacząco wpływa na ich odbiór.

Każdą fotografię można wywołać, stworzyć materialny artefakt, desygnat, którego możemy dotknąć. W odniesieniu do kinografii takie działanie nie jest możliwe. Jak wielokrotnie podkreślałam, kinografie istnieją wyłącznie w przestrzeni wirtualnej i są nierozzerwalnie związane z nośnikiem. Status ontologiczny kinografii stanowi kwestię tyle ciekawą, ile skomplikowaną. Już samo pisanie o tym zjawisku sprawia wiele kłopotów, gdyż odwoływanie się do konkretnych przykładów wymaga albo korzystania z nośnika wirtualnego (w ten sposób ograniczając do przestrzeni wirtualnej również istnienie samego słowa), albo posługiwania się niedokładnym i niedoskonałym opisem. Konieczność wyświetlania obrazu buduje między dziełem a widzem dodatkową barierę, sprawiając, że odbiór dzieła (znów) odbywa się w sposób podwójnie zapośredniczony: poprzez obiektyw aparatu i przez powierzchnię ekranu. Za sprawą tech-

³⁰ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 234.

³¹ Jego powstawanie uzależnione jest od nośnika, na którym wyświetlona zostanie kinografia. Główną przyczynę „smużenia” stanowi opóźnienie czasu reakcji matrycy w stosunku do poruszającego się obiektu. Ów efekt nie jest zatem cechą charakterystyczną dla kinografii, ale, jeśli się pojawi, może zostać potraktowany jako widoczny ślad ruchu.

nicznych parametrów nośnika obraz może zostać zniekształcony, ale bynajmniej nie zafałszowany. Ograniczenie funkcjonowania prac Jamie Beck do przestrzeni wirtualnej wyklucza istnienie jakiegokolwiek oryginału, który mógłby uchodzić za pierwowzór wielokrotnie wyświetlanego obrazu³². Każde wyświetlenie kinografii jest nowym aktem przetworzenia. Tę myśl doskonale podsumowuje refleksja Anny Krajewskiej:

Wizualność, definiowana dzisiaj, stanowi – moim zdaniem – trwały związek z dramatycznością, ponieważ coraz częściej eksponowana jest aktywność, mogąca powoływać i unicestwiać byt obrazu. Odnosi się nie tyle do obrazu w rozumieniu dzieła w ramach, stałego wyobrażenia odsyłającego do pojęć stylu czy konwencji, ale do obrazu jako zmiennego procesu, stałej niegotowości, korekcji, palimpsestu, przenikania, dialogu, gry w wymazywanie i stwarzanie³³.

Prace Jamie Beck spełniają postulaty nowoczesnej wizualności i tym samym skutecznie wymykają się wszelkim próbom ich skategoryzowania. Z opisanych przeze mnie zagadnień wynika, że fenomen kinografii znacząco odbiega zarówno od materii fotograficznej, jak i filmowej. Nie ulega wątpliwości, że Jamie Beck, wykorzystując znane od dawna środki techniczne, stworzyła nowe zjawisko, które dopiero otwiera nieśmiało swoje podwoje na lubujących się w innowacjach badaczy obrazu. Zarysowane w niniejszym szkicu problemy ukazują, jak rozległy obszar czeka na odkrycie. Czy kinografie staną się równie popularne jak fotografia, czy też pozostaną chwilowo modnym eksperymentem? Czas pokaże. Jak dotąd twórczość Beck zdobywa sobie coraz większą popularność.

³² Problem ten dotyczy wielu zjawisk w kręgu nowych sztuk wizualnych, które wykorzystują nośnik cyfrowy, ale w tym przypadku podkreśla status kinografii jako zjawiska odrębnego, niebędącego jedynie wariacją na temat fotografii.

³³ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria...*, s. 190.

