



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Queer obrazy

autorzy:

Zespół redakcyjny

źródło:

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

odsyłacz:

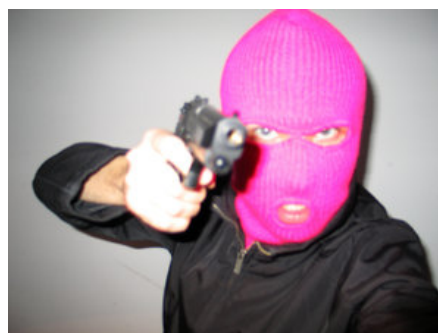
<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/187/317/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Queer obrazy

Różowa kominiarka, choć wygląda na zrobioną na drutach, bije po oczach. Zaciśnięte zęby i złowrogie spojrzenie atakują mocniej niż broń, której kształt, trzymany w prześwietlonej dłoni artysty, się rozmywa. Kto jest ofiarą tej napaści? Oczywiście patrzący – w pierwszym odruchu gotowy uchylić głowę. Oczywiście sam napastnik – w drugiej ręce trzyma zapewne aparat i naciska spust migawki. Strzela do patrzącego i strzela sobie zdjęcie. Strzela do siebie. Artysta znajduje się tutaj po obu stronach aparatu (i spluwy).



Autoportret z okładki piątego numeru **Widoku** pochodzi z cyklu Karola Radziszewskiego *Fag Fighters* – mock-dokumentacji działań gejowskiej bojówki gwałcącej heteroseksualnych mężczyzn porywanych z ulic Europy Wschodniej. Bojówka przywłaszcza sobie przemoc zwykle skierowaną na grupę mniejszościową i inscenizuje fantazję o mniejszościowej zemście. Radziszewski neguje pewne elementy stereotypowego wyobrażenia homoseksualisty, podkreślając inne: z jednej strony słabi, zniewieściali geje stają się gangiem umięśnionych, agresywnych przestępców; z drugiej – stereotypowe gejowskie zafiksowanie na seksie zostaje potwierdzone i przerysowane, wzmacniając heteroseksualną obawę mężczyzn przed pożądanym spojrzeniem ukrywających się wokół homoseksualistów (choćby w piłkarskiej szatni).

Autoportret jako Fag Fighter otwiera jednak ten numer **Widoku** nie tylko dlatego, że przedstawia sytuację queerowania heteronormatywnych tożsamości, lecz przede wszystkim dlatego, że jest przedstawieniem queerowym – a przynajmniej odpowiada naszej intuicji rozumienia takich przedstawień. Queer obraz, w przeciwieństwie do obrazu queer, wykracza poza przypisywaną twórcy identyfikację (kategorię „artysty queerowego”) czy zadanie reprezentacji mniejszości seksualnych. Pojawia się w polu społecznym, w którym walka o tożsamości toczy się również na obrazy, a reprodukcja postaw społecznych dokonuje się za pośrednictwem reprodukcji reprezentacji. To obraz autorefleksyjny, proponujący metakomentarz do samego siebie oraz do społecznego funkcjonowania obrazów, do ich relacji z innymi (dominującymi, większościami) obrazami, do sposobów ich cyrkulacji, do ich formy, jakości, pozycji i materialności.

Fag Fighters można uznać za queer obraz, ponieważ, po pierwsze, negocjuje on z obrazami stereotypowymi – nie demaskuje ich po prostu jako fałszu, ani nie próbuje poprawić, by stały się realistyczne lub prawdopodobne, lecz kłusowniczo wykorzystuje je do wizualnej spekulacji. Po drugie, Radziszewski zwraca się ku obrazom słabej jakości, obrazom podejrzanym: wystawia w galerii dokumentację działań fikcyjnej bojówki wykonaną amatorskimi aparatami, telefonami komórkowymi i polaroidem. Zdjęcia są niewyraźne, nieostre, poruszone; kadry źle skomponowane, przypadkowe, niepełne. Nie chodzi o to, by paradokumentalny charakter obrazów przekonywał o ich prawdziwości, lecz by odpowiadał statusowi przedstawianych podmiotów i opowieści o gejowskiej bojówce, by oddawał formę mniejszościowej fantazji. Po trzecie, queer obrazy proponują nowe sposoby funkcjonowania w polu społecznej widzialności – sugerują wyjście z pozornie oczywistej opozycji widzialność/niewidzialność. Różowe kominiarki Radziszewskiego bezczelnie rzucają się w oczy – pedały się nie ukrywają, choć ich twarze pozostają niewidoczne. Jednocześnie uszyte przez babcię artysty kominiarki – są znakiem zawiązania wspólnoty wtajemniczonych. Babcina samoróbka odpowiada samoróbce artystycznej.

Queer obraz posługuje się maską, zarówno wydzierganą na drutach, jak i tą, która pozornie rodzi się w naturze – jak kamuflaż ochronny. José Esteban Muñoz, zmarły w grudniu 2013 roku aktywista LGBTQ, a przede wszystkim inspirujący teoretyk, w książce *Queering Utopia* (jej fragment przedrukowujemy, ale jest też przywoływana w kilku artykułach) wzywa do stworzenia utopii społecznej, zainicjowanej w utopii estetycznej. Pod warunkiem, że i obraz, i krytyka społeczna wykrócą poza samo odsłonięcie głębokich struktur społecznych ku zabawie z nimi i ich zanegowaniu, że bezinteresownie ujawnią wartość kryjącą się w błędzie, porażce i stracie, tak nieakceptowanych w patriarchalnym społeczeństwie późnego kapitalizmu. Zerwijmy z zasadą wydajności, woła Muñoz, twórczo wykorzystując koncept Herberta Marcusego, by wrócić do zasady przyjemności; niech prowadzą nas pozornie przegrani i ukarani – Narcyz i Orfeusz.

Ornament i kamuflaż to dwie odmienne estetyki, o których pisze autor *Queering Utopia*. Magda Szcześniak mocno umieszcza je w polu politycznej widzialności, wskazując też, że nie wystarczy sama walka o obecność reprezentacji, że konieczne jest podważanie samej ekonomii widzialności i reprezentacji. Queer estetyka podgryza obowiązujące normy kulturowe i ich oparcie na rzekomej „naturalności”.

Queer pozostaje w ciągłym ruchu. Odżegnuje się od niego Maurycy Gomulicki: nie chce być kojarzony z politycznym aktywizmem żadnego rodzaju, ale przecież jednocześnie on również przekracza heteronormę – w miejsce reprodukcji wprowadza przyjemność, proponuje nadmiar, ekstazę widoczności i koloru. Z drugiej strony jak najbardziej queerowa teoretyczka Eve Kosofsky Sedgwick wzywa do odrobiny rozsądku wobec paranoi – reparacja jest możliwa.

Zgodnie z interpretacją różowej okładki numeru, proponowanym w artykułach narzędziom taktycznego balansowania na granicy widzialności/niewidzialności, nadwidzialności i znikania towarzyszy namysł nad samymi obrazami – i nad językiem (polskim) do mówienia o nich: nad poetyką wynaturzenia (w artykule Katarzyny Czeczot) i poetyką nie-do-jakości (Justyna Jaworska). Pojawia się również możliwość schowania się za obrazami, wykorzystania ich jako alibi (Hito Steyerl o obrazach śmieciowych) – nie po to jednak, by z widzialności na zawsze zrezygnować, ale by nie dać się skonwertować w uśmiechnięty obraz HD, by utożsamić się raczej z plikiem JPEG (Łukasz Zaremba o słabości w teorii obrazu), z GIF-em (Iwona Kurz), z obrazem-pomyłką (Angela Bennett Segler o późnośredniowiecznej ilustracji opowieści o cudzie maryjnym) lub obrazem *glamour* (Marcin Bogucki o Eurowizji). Ważne są formalne własności obrazu, jego „kondycja”, status, rozdzielczość, pozycja pośród innych obrazów, które pozwalają na sformułowanie nowego języka i narzędzi wizualnego oporu, nieoczywistości, wywrotowości – nie-rzeczywistości. Pozwalają na utopijną propozycję, by za pomocą śmieciowych obrazów walczyć o świat bez śmieciowych umów i papierowych związków.

Zespół redakcyjny

Numer powstał w wyniku prac w projekcie „Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy” finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki (DEC-2012/05/B/HS2/03985).

Dofinansowano ze środków Rektora Uniwersytetu Warszawskiego i Dziekana Wydziału Polonistyki UW oraz Centrum Humanistyki Cyfrowej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk <http://chc.ibl.waw.pl/pl/>.