

---

---

## ცუდი გამოსახულების დასაცავად

ჰიტო შტაიერლი<sup>1</sup>

### *ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი რამზაძემ*

ცუდი გამოსახულება – მოძრავი ასლია. მისი ხარისხი დაბალია, რეზოლუცია – არადამაკმაყოფილებელი. კადრის აჩქარებასთან ერთად, იგი უფრო და უფრო ფუჭდება. ის გამოსახულების აჩრდილი, ანონსი, მინიატიურა,<sup>2</sup> უმიზნოდ მოხეტიალე იდეაა, რომელიც უფასოდ ვრცელდება. ციფრული ნელი კავშირებით გამოწურული, შეკუმშული, რეპროდუცირებული, მთლიანობადაკარგული რემიქსი, გავრცელების სხვადასხვა არხში დაკოპირებული და ჩასმული.

ცუდი გამოსახულება ტილოს ნაფლეითა – AVI ან JPEG-ი, რომელიც, რეზოლუციიდან გამომდინარე, გამოსახულებათა კლასობრივ საზოგადოებაში ლუმპენპროლეტარიატს<sup>3</sup> წარმოადგენს.

უხარისხო გამოსახულება – ატვირთული, გადმოწერილი, გაზიარებული, ფორმატ-შეცვლილი და ხელახლა ჩასწორებულია. ის ხარისხს ხელმისაწვდომობაში ცვლის, საგამოფენო ღირებულებას – კულტურულ ღირებულებაში; ფილმებს კლიპებად გარდაქმნის, ჭვრეტის პროცესს კი – ყურადღების გაფანტვად. გამოსახულება კინოთეატრებისა თუ არქივების საცავებისგან თავისუფლდება და, ზიანის მიუხედავად, ციფრულ აურზაურში ეშვება. ცუდი გამოსახულება აბსტრაქციისკენ იხრება, რადგან ასეთად ქცევის პროცესში საკუთარი თავის ვიზუალურ იდეად გადაიქცევა.

ცუდი გამოსახულება ორიგინალის, მეხუთე თაობის უკანონო შთამომავალია. საეჭვო წარმომავლობის მქონე ფაილების სახელწოდებები მიზანმიმართულად დამახინჯებულია, რადგან ცუდი გამოსახულება მემკვიდრეობას, ეროვნულ კულტურულ ფესვებს უპირისპირდება, უფრო სწორად კი – საავტორო უფლებებს.

---

<sup>1</sup> Hito Steyerl - In Defense of the Poor Image, e-flux Journal, No. 10, Nov. 2009. ნათარგმნია ჟურნალ e-flux-ის ნებართვით.

<sup>2</sup> Thumbnail - კომპიუტერულ მეცნიერებებში გრაფიკული ფაილის ზომაში შემცირებული გამოსახულება. (მთარგმნელის შენიშვნა).

<sup>3</sup> კარლ მარქსისა და ფრიდრიხ ენგელსის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი, რომელიც საზოგადოების ქვედა ფენების აღსაწერად იხმარეს. (მთარგმნელის შენიშვნა).

ის ვრცელდება როგორც სატყუარა, ხაფანგი, ანარეკლი,<sup>4</sup> ან როგორც ვიზუალური მოგონება საკუთარ თავზე. ასეთი გამოსახულება მასხრად იგდება ციფრული ტექნოლოგიების პოტენციალს. მისი ბუნდოვანება აჩენს ეჭვს, საერთოდ, შეიძლება კი მას გამოსახულება ეწოდოს. ასეთ დანგრეულ იმიჯს მხოლოდ ციფრული ტექნოლოგია თუ შექმნიდა.

დღეს ცუდი გამოსახულებები ეკრანის უბედურებაა, აუდიო-ვიზუალური წარმოების ნამსხვრევები, ნაგავია, რომლებიც ციფრული ეკონომიკის ნაპირზე გამოირიყა. ისინი აუდიოვიზუალური კაპიტალიზმის მანკიერ წრეებში არსებული ძალადობრივი გადანაცვლების, გადატანისა და გადაადგილების დამადასტურებელი საბუთებია. ცუდი გამოსახულებები მთელ მსოფლიოში მიმოიფანტება, როგორც საქონელი ან ფიტულები, საჩუქრები ან ჯილდოები. ისინი ავრცელებენ სიამოვნებას ან სიკვდილის საშიშროებას, შეთქმულების თეორიებს ან მეკობრულ ასლებს, წინააღმდეგობას ან უძრაობას. ცუდი გამოსახულებები აჩვენებენ იშვიათს, აშკარასა და დაუჯერებელს - თუ, რა თქმა უნდა, შესაძლებელი იქნება მათზე რაიმეს გარჩევა.



პირატული DVD-ების განადგურება ტაიიუანში, შანსის პროვინცია, ჩინეთი, 2008 წლის 20 აპრილი. ფოტო განთავსებულია <https://rb.gy/dkcgmd>

<sup>4</sup> შტაიერლი იყენებს სიტყვა indext, რომელიც აღებული აქვს სემიტოლოგ ჩარლზ ს. პირსის ტრიქოტომის ცნებიდან (გამოსახულება-ინდექსი-სიმბოლო). ტექსტში ინდექსი ნიშნავს ისეთ გამოსახულებას, რომელიც არ წარმოადგენს სრულფასოვან რეპრეზენტაციას, არამედ მოქმედებს როგორც კვალი ან მინიშნება სხვა ვიზუალურ ობიექტზე. (მთარგმნელის შენიშვნა)

## 1. დაბალი რეზოლუციები

ვუდი ალენის ერთ-ერთ ფილმში მთავარი პერსონაჟი ფოკუსის მიღმა.<sup>5</sup> ეს ტექნიკური პრობლემა კი არა, სენია, რომელიც გმირს თავს დაატყდება. ბუნდოვანება პერსონაჟის სამყაროს გამოხატავს, იმ მომენტში მას სამსახურის შოვნაც კი არ შეუძლია. არამკაფიო გამოსახულება მატერიალურ პრობლემად გადაიქცევა. ფოკუსი კლასობრივ პოზიციად, კომფორტისა და პრივილეგიის მდგომარეობად განისაზღვრება, ფოკუსის მიღმა ყოფნა კი - ადამიანის (როგორც გამოსახულების) ღირებულების შემცირებად.

თანამედროვე გამოსახულებათა იერარქია მხოლოდ სიმკვეთრეს არ ეფუძნება, არამედ და უმთავრესად - რეზოლუციას. დააკვირდით ელექტრონიკის ნებისმიერ მაღაზიას და სისტემა, რომელსაც ჰარუნ ფაროკი 2007 წლის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღწერს, მყისიერად გახდება აშკარა.<sup>6</sup> გამოსახულებათა კლასობრივ სისტემაში კინო ფლაგმანი მაღაზიის როლს იკავებს, რომელშიც მაღალი კლასის პროდუქცია მდიდრულ გარემოში იყიდება. გამოსახულებათა უფრო ხელმისაწვდომი (დაბალი ხარისხის) დერივატივები<sup>7</sup> DVD-ების გზით, სატელევიზიო ეთერებითა თუ ონლაინ პლატფორმებით ვრცელდება.

ცხადია, მაღალი რეზოლუციის იმიჯი უფრო ბრწყინვალე და შთამბეჭდავი, უფრო მიმეტური<sup>8</sup> და ჯადოსნური, უფრო საშიში და მომხიბვლელია, ვიდრე დაბალი რეზოლუციის. ამჟამად სამომხმარებლო ფორმატებიც კი სულ უფრო მეტად ერგება კინომოყვარულებისა და ესთეტიკის გემოვნებას, რომლებიც წარსულში 35 მმ-იან ფირს ითხოვდნენ, როგორც უნაკლო გამოსახულების გარანტიას. კინემატოგრაფისტები, იდეოლოგიური შეხედულებების მიუხედავად, ანალოგურ ფირს ერთადერთ მნიშვნელოვან ვიზუალურ მედიუმად აღიარებდნენ.

კინოწარმოების ეს მაღალბიუჯეტიანი ეკონომიკა მტკიცედ იყო (და დღესაც არის) ფესვგადგმული ეროვნულ კულტურაში, კაპი-

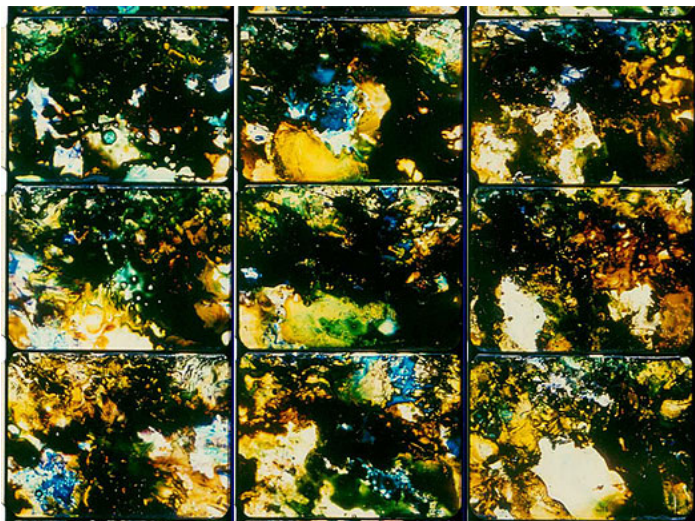
<sup>5</sup> „ჰარის დეკონსტრუქცია“, რეჟისორი ვუდი ალენი (1997).

<sup>6</sup> „ვისაც ნამდვილად სურს ნახატების ნახვა, მუზეუმში მიდის“, - Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2007 წლის 14 ივნისი. საუბარი ჰარუნ ფაროკისა და ალექსანდრ ჰორვატს შორის.

<sup>7</sup> წარმოებული, მეორეული, ნაწარმოები. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>8</sup> მიმბაძველობითი, იმიტაციის უნარის მქონე. (მთარგმნელის შენიშვნა)

ტალისტურ სტუდიურ წარმოებაში, მამაკაცური გენიის კულტსა და ორიგინალის იდეაში<sup>9</sup> და, შესაბამისად, თავისი სტრუქტურით ხშირად კონსერვატიულია. გამოსახულების რეზოლუცია გაფეტიშებულია, მისი ნაკლებობა კი თითქოს ავტორის კასტრაციას უდრის. ფირის კულტი დამოუკიდებელ კინოშიც კი დომინირებდა. მდიდარმა გამოსახულებამ საკუთარი იერარქიები დაამკვიდრა, ახალი ტექნოლოგიები კი ამ სისტემის მოშლის სულ უფრო მეტ კრეატიულ შესაძლებლობას ქმნის.



ცხრა 35 მმ-იანი კადრის სტენ ბრეკიჯის ფილმიდან „არსებობა სიმღერა“, 1987 წელი.

## 2. აღდგომა (ცუდი გამოსახულების)

მდიდარ ვიზუალურ გამოსახულებაზე გაკეთებულ აქცენტს სხვა უფრო სერიოზული შედეგებიც მოჰყვა. იმის მიუხედავად, რომ მომხსენებელს სრულიად სტანდარტული DVD წამკითხველი და

<sup>9</sup> Original version – ორიგინალურ ვერსიაში ავტორი ეხება ორიგინალისა და ასლის პრობლემას. ორიგინალური ნაწარმოები გართობის კაპიტალისტურ სისტემაში დაცულია საავტორო უფლებებით და წარმოადგენს როგორც მონეტიზაციის წყაროს, ასევე იქცევა ფეტიშიზმის ობიექტად. ამავე დროს, „ორიგინალური ვერსია“ სტუდიურ სისტემაზე დაფუძნებულ კინოში გულისხმობს „ნამდვილს“, რომელიც ავტორის სუვერენულობას გამოხატავს.

ვიდეოპროექტორი ჰქონდა, აუდიტორიას გამოსახულების მხოლოდ წარმოდგენის შესაძლებლობა მიეცა.

ამ შემთხვევაში, გამოსახულების უხილაობა მეტ-ნაკლებად ნებაყოფლობითი იყო და ესთეტიკის პრობლემიდან ამოდიოდა. მაგრამ ამ მოვლენას ნეოლიბერალურ პოლიტიკაში ეკვივალენტი აქვს. ოცი ან თუნდაც ოცდაათი წლის წინ მედია პროდუქციის ნეოლიბერალურმა რესტრუქტურისაციამ არაკომერციული გამოსახულებები თანდათან ჩრდილში მოაქცია, იმ დონემდე, რომ ექსპერიმენტული და ესეისტური კინო თითქმის უხილავი გახდა. ასეთი ნამუშევრების კინოთეატრებში ჩვენება ძალზედ გაძვირდა, ტელევიზიისთვის კი ზედმეტად მარგინალური გახდა. ამგვარად, ისინი თანდათან გაუჩინარდნენ არა მხოლოდ კინოთეატრებიდან, არამედ საჯარო სფეროდანაც. ვიდეო ესეები და ექსპერიმენტული ფილმები, დედაქალაქის კინომუზეუმებსა და კინოკლუბებში გამართული იშვიათი საღამოების გარდა, აღარსად არსებობდნენ. მაღალი ხარისხით ჩვენების შემდეგ ისინი კვლავ არქივის სიბნელეში უჩინარდებოდნენ.

ეს პროცესი, რა თქმა უნდა, დაკავშირებული იყო კულტურის, როგორც საქონლის, კონცეფციის ნეოლიბერალურ რადიკალიზაციასთან, კინოს კომერციალიზაციასთან, მის მულტიპლექსებში<sup>10</sup> გავრცელებასა და დამოუკიდებელი კინოპროდუქციის მარგინალიზაციასთან. ასევე, ეს უკავშირდებოდა გლობალური მედიაინდუსტრიების რესტრუქტურისაციას და გარკვეულ ქვეყნებსა თუ ტერიტორიებზე აუდიოვიზუალურ სფეროზე მონოპოლიების დამყარებას. ამგვარად, წინააღმდეგობრივი ან არაკონფორმისტული ვიზუალური მასალა ზედაპირიდან გაუჩინარდა და ალტერნატიული არქივებისა და კოლექციების მიწისქვეშეთში გადაინაცვლა, რომელსაც სიცოცხლეს არალეგალური VHS-ის ასლების გავრცელებით თავდადებული ორგანიზაციებისა და ინდივიდების ქსელი უნარჩუნებდა. კასეტები მეგობრებსა და კოლეგებს შორის, სიტყვაზე ნდობით, ხელიდან ხელში გადადიოდა. ონლაინ ვიდეო სტრიმინგის შესაძლებლობის გაჩენასთან ერთად, ეს მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა. სულ უფრო მეტი იშვიათი მასალა გამოჩნდა საჯაროდ ხელმისაწვდომ პლატფორმებზე, ზოგიერთი საგულდა-

<sup>10</sup> მრავალდარბაზიანი კინოთეატრი, ძირითადად, გვხვდება სავაჭრო ცენტრებში. (მთარგმნელის შენიშვნა)

გულოდ იყო გადარჩეული (Ubuweb), ზოგი კი - უბრალოდ გროვე-ბად დახვავებული (YouTube).

ამჟამად, ინტერნეტში კრის მარკერის ფილმ-ესეების სულ მცირე ოცი ტორენტია ხელმისაწვდომი. თუ რეტროსპექტივა გსურთ, შეგიძლიათ გადმოიწეროთ. მაგრამ ცუდი ხარისხის გამოსახულებების ეკონომიკა მხოლოდ ჩამოტვირთვის საშუალებას არ გულისხმობს: ფაილები შეგიძლიათ შეინახოთ, ხელახლა უყუროთ, საჭიროებისამებრ გადაამუშაოთ ან გააუმჯობესოთ კიდეც და ქსელში გაავრცელოთ. ნახევრად დავიწყებული შედეგების ძნელად გასარჩევი AVI ფაილები ნახევრად საიდუმლო P2P პლატფორმებზე<sup>11</sup> მუსირებენ. მუზეუმებიდან კონტრაბანდული გზით გამოტანილი ფარული ვიდეოები მობილური ტელეფონებით YouTube-ზე ვრცელდება. ხელოვანებისთვის განკუთვნილი DVD ასლები ბარტერით იცვლება.<sup>12</sup> ნებისთ თუ უნებლიეთ, ავანგარდული, ესეისტური და არაკომერციული კინოს მრავალი ნიმუში დღეს „ცუდი გამოსახულების“ სახით არის აღდგენილი.



<sup>11</sup> სისტემა, რომელშიც მომხმარებლები ერთმანეთს ცენტრალური სერვერის გარეშე უკავშირდებიან, მაგალითად ტორენტები, ბლოკჩეინი და სხვ. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>12</sup> სვენ ლიუტიკენის შესანიშნავმა ტექსტმა „ასლების დათვალიერება: მოძრავი სურათების მობილურობის შესახებ“ e-flux journal-ში, #8 (2009 წლის მაისი) ჩემი ყურადღება ცუდი ხარისხის გამოსახულებაზე გაკეთებულმა აქცენტმა მიიპყრო.

### 3. პრივატიზაცია და მეკობრეობა

ის, რომ ვიდეო არტი, ექსპერიმენტული და კლასიკური კინოს ზოგიერთი იშვიათი ნიმუში ხელახლა ჩნდება, როგორც „ცუდი გამოსახულება“, სხვა თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანია. დაბალი ხარისხი გაცილებით მეტზე მეტყველებს, ვიდრე მხოლოდ შინაარსსა თუ იერზე. ეს ფენომენი აამკარავებს მარგინალიზაციის ბუნებას, რომელიც სოციალური ფაქტორების შედეგად იბადება. აღნიშნული ფაქტორები ონლაინ ცირკულაციის დროს გამოსახულებას აიძულებენ - იყოს „ცუდი“.<sup>13</sup> გამოსახულებათა კლასობრივ საზოგადოებაში მათ ფასი არ აქვთ. აკრძალულის ან გადაგვარებული სტატუსი სტანდარტებსა და კრიტერიუმებში მოქცევისგან ათავისუფლებთ, დაბალი გარჩევადობა კი მოწმობს ფაქტზე, რომ ისინი აპროპრიაციისა და გადანაცვლების ობიექტები არიან.<sup>14</sup>

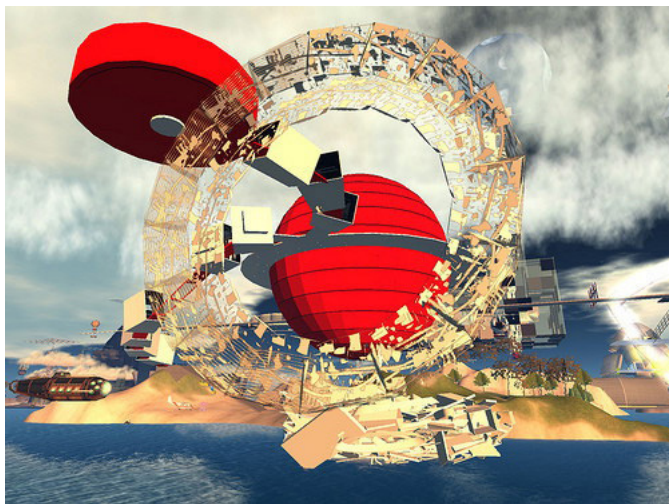
ცხადია, ეს მოცემულობა დაკავშირებულია არა მხოლოდ მედიის პროდუქციის წარმოებისა და ციფრული ტექნოლოგიების ნეოლიბერალურ რესტრუქტურისაციასთანაც, არამედ უკავშირდება ერ-სახელმწიფოების, მათი კულტურებისა და არქივების პოსტ-სოციალისტურ და პოსტკოლონიურ რეორგანიზაციასაც. როდესაც ზოგიერთი ერი - სახელმწიფო ნადგურდება, მის ადგილზე ახალ კულტურას, ტრადიციებსა და ისტორიებს ქმნიან. ეს, ცხადია, კინო-არქივებზეც აისახება - მრავალი შემთხვევაა, როდესაც კინომემკვიდრეობა ეროვნული კულტურის საყრდენი კონსტრუქციის გარეშე რჩება. როგორც ერთხელ სარაევოს კინომუზეუმის მაგალითზე აღვნიშნე, ეროვნულ არქივი ახალ სიცოცხლეს შეიძინეს, თუ ვიდეოების გაქირავების პუნქტად გადაკეთდება.<sup>15</sup> ასეთი არქივებიდან პირატული ასლები უწესრიგო პრივატიზაციის შედეგად იჟონება. მეორე მხრივ, მასალებს ბრიტანეთის ბიბლიოთეკაც კი ყიდის ონლაინ, თუმცა ასტრონომიულ ფასად.

<sup>13</sup> მადლობა კოდვო ეშუნს ამის მითითებისთვის.

<sup>14</sup> რა თქმა უნდა, ზოგიერთ შემთხვევაში დაბალი გარჩევადობის გამოსახულება მეინსტრიმ მედიაშიც ჩნდება (ძირითადად, საინფორმაციო სიახლეებში), როგორც ისეთი რამ, რაც მყისიერ ამბებთან და კატასტროფებთან ასოცირდება - და ამის გამო აქვთ მაღალი ღირებულება. იხილეთ ჰიტო შტაიერლი, „დოკუმენტური გაურკვევლობა“, A Prior 15 (2007).

<sup>15</sup> Hito Steyerl, „Politics of the Archive: Translations in Film“, Transversal (March 2008).

როგორც კოდვო ეშუნი აღნიშნავს, ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ნაწილობრივ ცირკულირებს იმ სიცარიელეში, რომელიც სახელმწიფოს მიერ კინოს ორგანიზების შემდეგ გაჩნდა - თანამედროვე ეპოქაში 16/35-მმ ფირის არქივის დისტრიბუციის ინფრასტრუქტურის მართვა უძნელდება.<sup>16</sup> ამ პერსპექტივიდან, ცუდი ხარისხის გამოსახულება წარმოადგენს ესეი ფილმის, ზოგადად, ექსპერიმენტული და არაკომერციული კინოს დასასრულს, რომელიც უმთავრესად იმიტომ არსებობდა, რომ კულტურის მხარდაჭერა აქამდე სახელმწიფოს ამოცანად ითვლებოდა. პრივატიზებული მედია თანდათან უფრო მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა, ვიდრე სახელმწიფოს კონტროლით ან დაფინანსებით არსებული. მაგრამ, მეორე მხრივ, ინტელექტუალური კონტენტის მასობრივი პრივატიზაცია, ონლაინ მარკეტინგთან და კომოდიფიკაციასთან<sup>17</sup> ერთად, ხელს უწყობს მეკობრეობასა და აპროპრიაციას, რაც, თავის მხრივ, ცუდი გამოსახულებების ცირკულაციას ზრდის.



<sup>16</sup> ავტორთან [კოდვო ეშუნთან, მთარგმნელი] ელექტრონული ფოსტით მიმოწერიდან.

<sup>17</sup> კომოდიფიკაცია ნიშნავს რაიმეს (ნივთის, ძალის, იდეების, სერვისის) საქონლად გადაქცევას და საბაზრო ღირებულების მინიჭებას. (მთარგმნელის შენიშვნა).



კრის მარკერის ვირტუალური სახლი Second Life-ზე, 2009 წლის 29 მაისი.

#### 4. არასრულყოფილი კინო

ცუდი გამოსახულების ფენომენი ხულიო გარსია ესპინოსას მე-სამე კინოს<sup>18</sup> ერთ-ერთ მანიფესტს „არასრულყოფილი კინოსთვის“ გვახსენებს, რომელიც კუბაში 1960-იანი წლების ბოლოს დაიწერა [Julio García Espinosa, „For an Imperfect Cinema“, trans. Julianne Burton, *Jump Cut*, #20 (1979): 24–26.]. ესპინოსა არასრულყოფილი კინოს იდეას იცავს არგუმენტით, რომ „სრულყოფილი კინო (ტექნიკური თუ მხატვრული თვალსაზრისით) თითქმის ყოველთვის რეაქციული კინოა“. არასრულყოფილი კინო კი ცდილობს კლასობრივ საზოგადოებაში შრომის დანაწილების პრობლემის დაძლევას. ის აერთიანებს ხელოვნებას, ცხოვრებასა და მეცნიერებას, შლის ზღვარს მომხმარებელსა და მწარმოებელს, აუდიტორიასა და ავტორს შორის. ხაზს უსვამს საკუთარ არასრულყოფილებას; პოპულარულია, მაგრამ არა სამომხმარებლო, ერთგულია, მაგრამ არა ბიუროკრატიზებული.

ესპინოსა ახალი მედიების პერსპექტივასაც განიხილავს. ავტორი წინასწარმეტყველებს, რომ ვიდეოტექნოლოგიების განვი-

<sup>18</sup> მესამე კინოს მოძრაობა და თეორიული კონცეფცია 1960-იან წლებში ლათინურ ამერიკაში ჩამოყალიბდა. საფუძველი დაუდო ფერნანდო სოლანასისა და ოქტავიო გეტინოს ტექსტმა „მესამე კინოსკენ“ (*Toward a Third Cinema*, 1969). (მთარგმნელის შენიშვნა).

თარება საფრთხეს შეუქმნის ტრადიციული კინოს მესვეურების ელიტისტურ პოზიციებს და მასებს კინოს შექმნის შესაძლებლობას მისცემს, რასაც სახალხო ხელოვნება დაერქმევა. ცუდი გამოსახულების ეკონომიკის მსგავსად, არასრულყოფილი კინო ავტორსა და მაყურებელს შორის არსებულ განსხვავებას ამცირებს, აერთიანებს ცხოვრებასა და ხელოვნებას.

გარკვეული თვალსაზრისით, ცუდი გამოსახულების ცნება შეესაბამება არასრულყოფილი კინოს აღწერას, მაშინ როცა სრულყოფილი კინოს კონცეფცია საკუთარ თავს აფუძნებს როგორც ეკონომიკის დარგს. მაგრამ რეალური და თანამედროვე არასრულყოფილი კინო გაცილებით უფრო ამბივალენტური და აფექტურია, ვიდრე ესპინოსა ვარაუდობდა. ერთი მხრივ, ცუდი გამოსახულებების ეკონომიკა, მყისიერი გლობალური გავრცელების შესაძლებლობითა და გადამრავლების ეთიკით უზრუნველყოფს ამ პროცესში ადამიანთა ბევრად უფრო დიდი ჯგუფების მონაწილეობას, ვიდრე ოდესმე იყო. მაგრამ ეს მოცემულობა ყოველთვის პროგრესული არაა. ციფრული კავშირებით ასევე ვრცელდება სიძულვილის ენა, სპამი და სხვა ნაგავი. დიגיტალური საკომუნიკაციო სფერო ერთ-ერთ ყველაზე სადავო ზონად იქცა, რომელიც პირველადი დაგროვებისა და მასობრივი (გარკვეულწილად, წარმატებული) პრივატიზაციის პოლიტიკას არის დაქვემდებარებული.

ამგვარად, ქსელები, რომლებშიც ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ვრცელდება, წარმოადგენს როგორც მყიდვე, მაგრამ ახალ საერთო ინტერესების პლატფორმას, ასევე კომერციული და სახელმწიფო დღის წესრიგის ბრძოლის ველს. ისინი ავრცელებენ ექსპერიმენტულ, არტისტულ მასალას, მაგრამ ასევე პორნოსა და პარანოიას. მართალია, დაბალი ხარისხის გამოსახულების ტერიტორია აკრძალულ მასალებზე წვდომის საშუალებას გვაძლევს, მაგრამ ამავე დროს კომოდიფიკაციის ადგილადაც იქცევა, რადგან მასებს კონტენტის შექმნასა და გავრცელებაში აქტიური მონაწილეობის შესაძლებლობა მიეცათ, საბოლოოდ საწარმოო პროცესში ჩართულნიც აღმოჩნდნენ. მომხმარებლები ცუდი გამოსახულების რედაქტორები, კრიტიკოსები, მთარგმნელები და თანაავტორები გახდნენ.

ამდენად, ცუდი გარჩევადობის გამოსახულებები პოპულარული გამოსახულებებია, რომელთა შექმნაც და ნახვაც ყველას შეუძლია.

სწორედ ამიტომ, ისინი თანამედროვე საზოგადოების ყველა წინააღმდეგობას იტყვენ: ოპორტუნიზმს, ნარცისიზმს, ავტონომიისა და შემოქმედების წადილს, ფოკუსირებისა თუ გადაწყვეტილების მიღების უუნარობას, ერთდროულად ტრანსგრესიისა და მორჩილებისკენ მუდმივ ლტოლვას.<sup>19</sup> საერთო ჯამში, ცუდი გამოსახულება საზოგადოების აფექტური მდგომარეობის სურათს წარმოადგენს, რომელშიც ასახულია: ნევროზი, პარანოია და შიში, ასევე მუდმივად მძაფრი შეგრძნებების დაუოკებელი მოთხოვნილება. გამოსახულების ხარისხი მეტყველებს არა მხოლოდ უამრავ ტრანსფერსა და ფორმატირებაზე, არამედ ადამიანებზეც, რომლებმაც ეს ფაილები არაერთხელ გადააკეთეს, დაუმატეს რაღაც, ხელახლა შეასწორეს და ატვირთეს.

ამ კუთხით, შესაძლოა, საჭირო გახდეს გამოსახულების ღირებულების ხელახლა განსაზღვრა ან, უფრო ზუსტად, მისთვის ახალი პერსპექტივის მოძებნა. გარჩევადობისა და გაცვლითი ღირებულების გარდა, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ღირებულების სხვა ფორმა, რომელიც განსაზღვრულია სიჩქარით, ინტენსივობითა და გავრცელების უნარით. ცუდ გამოსახულებებს დაბალი ხარისხი იმიტომ აქვთ, რომ ძლიერად არიან შეკუმშულნი, მოცულობის დაკარგვით კი სისწრაფეს იძენენ. დემატერიალიზაციის ეს მოცემულობა ახლოს დგას არა მხოლოდ კონცეპტუალურ ხელოვნებასთან, არამედ, უმთავრესად, თანამედროვე სემიოტიკური წარმოების<sup>20</sup> პროცესთან. კაპიტალიზმის თეორიაში სემიოტიკური გადატრიალება, ფელიქს გვატარის მიხედვით,<sup>21</sup> ხელს უწყობს შეკუმშული და მოქნილი მონაცემთა პაკეტების შექმნასა და გავრცელებას, რომელთა ინტეგრირებაც შესაძლებელია სულ უფრო ახალ კომბინაციებსა თუ თანმიმდევრობებში.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> იხ. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

<sup>20</sup> სემიოტიკური წარმოება აღნიშნავს პროცესს, რომელშიც იქმნება, წესრიგდება და ვრცელდება ნიშნები, სიმბოლოები, ნარატივები და რეპრეზენტაციის ფორმები. (მთარგმნელის შენიშვნა). იხ. Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).

<sup>21</sup> იხ. Félix Guattari, „Capital as the Integral of Power Formations“, in *Soft Subversions* (New York: Semiotext(e), 1996), 202.

<sup>22</sup> ყველა ეს მოვლენა დეტალურად არის განხილული სიმონ შეიხის შესანიშნავ ტექსტში. იხ. Simon Sheikh, „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research“, *Art & Research* 2, no. 2 (Spring 2009).



თომას რაფი, jpeg r1104, 2007.

ვიზუალური შინაარსის გაბრტყელება (მისი სიღრმისა და სპეციფიკის დაკარგვა) მას ზოგად საინფორმაციო ლოგიკაში აქცევს და არგებს ცოდნის იმ ეკონომიკებს, რომელშიც გამოსახულებები და მათი ტექსტები კონტექსტს სცილდება, რაც კაპიტალისტური დეტერიორიზაციის მუდმივ ქაოსურ მიმოქცევაში ჩართვას გულისხმობს.<sup>23</sup> კონცეპტუალური ხელოვნების ისტორიაში ხელოვნების ობიექტის დემატერიალიზაციის პროცესი თავდაპირველად ითვლებოდა, როგორც ხილვადობის ფეთქების წინააღმდეგ ამბოხი. თუმცა მოგვიანებით დემატერიალიზებული ხელოვნების ობიექტი კაპიტალის სემიოტიზაციის პროცესისთვის<sup>24</sup> სრულიად ღია და მორგებული აღმოჩნდა, ისევე როგორც ზოგადად კაპიტალიზმის კონცეპტუალური ბუნებისთვის.<sup>25</sup> გარკვეული თვალსაზრისით, ცუდი გამოსახულებაც ამ ლოგიკაშია მოქცეული. ერთი მხრივ, ის უპირისპირდება მაღალი რეზოლუციის ფეთქებულს, მეორე მხრივ კი, სრულად ერგება საინფორმაციო კაპიტალიზმს, რომელშიც კაპიტალიზმი ყურადღების კონცენტრაციის ხანგრძლივობაზე იმარჯვებს,<sup>26</sup> შთაბეჭდილება - „ჩაძირვის“ უნარზე, ინტენსივობა - ჭვრეტაზე, პრევიუ<sup>27</sup> ჩვენებაზე.

<sup>23</sup> იხ. ასევე Alan Sekula, „Reading an Archive: Photography between Labour and Capital“, in *Visual Culture: The Reader*, ed. Stuart Hall and Jessica Evans (London/ New York: Routledge 1999), 181-192.

<sup>24</sup> კაპიტალი აღარ მუშაობს მხოლოდ მატერიალური პროდუქციის შექმნაზე, არამედ იწყებს ნიშნების, იდეებისა და კონცეფციების წარმოებას. კაპიტალიზმი „კონცეპტუალური“ ხდება, ანუ ის, რასაც ხელოვნების ეს ფორმა ეწინააღმდეგებოდა. შთაიერლი აქ საუბრობს ხელოვნებაში დემატერიალიზაციის პროცესზე, რომელიც საპროტესტო მოძრაობა იყო, მაგრამ კაპიტალიზმმა ის აითვისა და საკუთარ უპირატესობად აქცია. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>25</sup> იხ. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

<sup>26</sup> შეკუმშული ყურადღების ხანგრძლივობა აღნიშნავს მდგომარეობას, რომლის დროსაც კონცენტრირებული ყურადღების დრო და სიღრმე მკვეთრად მცირდება, რის შედეგადაც აღქმა და ჩართულობა ფრაგმენტული, სწრაფი და წყვეტილი ხდება, განსაკუთრებით ციფრულ მედიებში.

<sup>27</sup> წინასწარი ჩვენება. (მთარგმნელის შენიშვნა)

## 5. ამხანაგო, რა არის შენი ვიზუალური კავშირი, დღეს?

ამავდროულად, საქმე გვაქვს პარადოქსთან; ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ქმნიან სისტემას, რომელშიც გამოსახულებათა ალტერნატიული ეკონომიკა ფუნქცია, რომელიც თავის მხრივ, ესეისტური და ექსპერიმენტული კინოს თავდაპირველი მიზნების ხორცშესხმა. ფაილების გაზიარების ეპოქაში, მარგინალიზებული კონტენტი, როგორც თავის დროზე არასრულყოფილი კინო იყო, სამყაროში ცირკულირებს და აქა-იქ მიმოფანტულ აუდიტორიას ხელახლა აკავშირებს.

ამგვარად, ცუდი გამოსახულება ქმნის ანონიმურ გლობალურ ქსელს და საერთო ისტორიას. აფუნქცებს ალიანსებს, პროვოცირებს თარგმანსა თუ არასწორ თარგმანს, ქმნის ახალ საზოგადოებებსა და სადისკუსიო სივრცეებს. ვიზუალური შინაარსის დაკარგვით ის პოლიტიკურ ძალას იბრუნებს და ახალ აურას იძენს.<sup>28</sup> ეს აურა აღარ ეფუნქცება „ორიგინალის“ მუდმივობას, არამედ ასლის წარმავალი ბუნებიდან იბადება. ის აღარ არის სახელმწიფოს ან კორპორაციების კუთვნილი საჯარო სფეროს ნაწილი, არამედ დროებითი და საექვო მონაცემთა ბაზების გუბეების ზედაპირზე ტივტივებს.<sup>29</sup> კინოთეატრების საცავებისგან მოშორებით, ცუდი გამოსახულება ახალ და ეფემერულ ეკრანებზე დაქრის, რომლებიც სამყაროში გაბნეული მაცურებლების სურვილებისგან არის შეკერილი.

ამგვარად, ცუდი ხარისხის გამოსახულებების ცირკულაცია „ვიზუალურ კავშირებს“ აყალიბებს, ძივა ვერტოვის ტერმინი რომ გავიხსენოთ.<sup>30</sup> მისი აზრით, მსოფლიოს მშრომელები „ვიზუალური კავშირით“ გაერთიანდებოდნენ,<sup>31</sup> მოძრავი გამოსახულება კი წარ-

<sup>28</sup> საუბარია ვალტერ ბენიამინის აურის თეორიაზე, რომელიც აღწერს ტექნიკური გამრავლების ეპოქაში ხელოვნების ნიმუშის უნიკალური ძალის დაკარგვაზე, რაც კაპიტალისტური გამრავლების სურვილით არის განპირობებული. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>29</sup> როგორც ჩანს, Pirate Bay-მ Sealand-ის ექსტერიტორიული ნავთობის პლატფორმის შექმნაც კი სცადა, რათა იქ თავისი სერვერები დაემონტაჟებინა. იხ. Jan Libbenga, „The Pirate Bay plans to buy Sealand“, The Register, January 12, 2007.

<sup>30</sup> Dziga Vertov, „Kinopravda and Radiopravda“, in Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1995), 52.

<sup>31</sup> Vertov, „Kinopravda and Radiopravda“, 52.

მოედგინა ერთგვარ კომუნისტურ, ვიზუალურ ადამისეულ ენად, რომელსაც არა მხოლოდ ინფორმაციის გაზიარება ან გართობა, არამედ მაყურებელთა ორგანიზებაც შეეძლო. გარკვეული თვალსაზრისით, მისი ოცნება ახდა, თუმცა, გლობალური საინფორმაციო კაპიტალიზმის პირობებში, რომელშიც აუდიტორია ლამის ფიზიკურად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული ადგზნებით, აფექტური ფსიქოზითა და შფოთვით.

თუმცა, არსებობს ასევე მობილური ტელეფონების კამერებზე, სახლის კომპიუტერებსა და სხვა მოწყობილობებზე დაფუძნებული დაბალი ხარისხის გამოსახულებების ცირკულაციისა და წარმოქმნის სისტემა. ეს ოპტიკური კავშირები კონტენტის შემქმნელებს შორის არათანმიმდევრულ და შემთხვევით კავშირებს ავლენენ და ხელს უწყობენ „გაფანტული აუდიტორიის“ წარმოქმნას.

ცუდი ხარისხის გამოსახულებათა ცირკულაცია კვებავს, როგორც კაპიტალისტური მედიის საწარმოო კონვეიერებს, ასევე ალტერნატიულ აუდიო-ვიზუალურ ეკონომიკებს. დროდადრო ამროვნებისა და აფექტის წამახალისებელიცაა. ამდენად, ცუდი გამოსახულების ცირკულაცია არაკონფორმისტული ინფორმაციის გენეალოგიაში ახალ თავს წერს, რომელშიც მოქცეულია: ვერტოვის „ვიზუალური კავშირების“ კონცეფცია, პიტერ ვაისის „წინააღმდეგობის ესთეტიკაში“ აღწერილი ინტერნაციონალისტ მუშათა პედაგოგია, დამოუკიდებელი კინოს, „მესამე კინოსა“ და ტრიკონტინენტალიზმის თეორიები.<sup>32</sup>

ცუდი გამოსახულება პამფლეტების ასლების, კინო-მატარებლის<sup>33</sup> აგიტპროპ ფილმების, ანდერგრაუნდ ვიდეოჟურნალებისა და სხვა არაკონფორმისტული მასალების ნუსხაში იმკვიდრებს თავს. მეტიც, მრავალი ისტორიული იდეის რეაქტუალიზაცია სწორედ მას უკავშირდება, მათ შორის ვერტოვის ცნების „ვიზუალური კავშირი“.

<sup>32</sup> Ricontinentalism არის პოლიტიკური და კულტურული მოძრაობა, რომელიც 1960-იან წლებში, კუბაზე ჩაისახა და აერთიანებდა ამიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებს ანტიიმპერიალისტური და ანტიკოლონიური ბრძოლის ფარგლებში. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>33</sup> Кинопоезд Союзкино - წარმოადგენდა ალექსანდრ მედვედკინის მიერ 1920 წლებში ჩამოყალიბებულ მოძრაობას, რომლის წევრებიც საბჭოთა კავშირში მატარებლით მოგზაურობდნენ და ვაგონებშივე ამონტაჟებდნენ გადაღებულ მასალას, ფილმებს კი ადგილობრივ მოსახლეობას აჩვენებდნენ.

წარმოიდგინეთ ვინმე ბერეტიანი უცნობი, რომელიც წარსულიდან მოვიდა და გვეკითხება: „ამხანაგო, რა არის შენი ვიზუალური კავშირი, დღეს?“.

თქვენ კი უპასუხებდით: – კავშირი აწმყოსთან.

## 6. ახლა!

ცუდი გამოსახულება სიმბოლურად გამოხატავს კინოსა და ვიდეოარტის საიქიო ცხოვრებას. ის გარიყულია იმ სამოთხიდან, რომელიც ოდესღაც კინო იყო.<sup>34</sup> ეროვნული კულტურის დაცული და პროტექციონისტული მოედნიდან განდევნის, კომერციული ბრუნვიდან ამოღების შემდეგ, ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ციფრულ „უკაცრიელ მიწად“ იქცნენ, რომლებიც მუდმივად იცვლიან რეზოლუციასა და ფორმატს, სიჩქარესა და მატარებელ მედიუმს, ზოგჯერ სახელებსა და წარმომავლობასაც კი.

ინტერნეტში მრავალი ნამუშევარი დაბრუნდა დღეს, თუმცა – როგორც ცუდი გამოსახულებები. რა თქმა უნდა, ვინმე შეიძლება აღშფოთდეს და თქვას, რომ ისინი ნამდვილნი არ არიან, მაგრამ გათხოვთ, ვინმემ მაჩვენოს ის ნამდვილი რამ.

ცუდი გამოსახულება აღარ გამოხატავს ტემპარიტებას – თავდაპირველ ორიგინალს. ის მხოლოდ საკუთარი არსებობის პირობებს ასახავს: მასობრივ ცირკულაციას, ციფრულ გაფანტვას, გაბზარულ და დრეკად დროითობას. ცუდი გამოსახულება წინააღმდეგობა და აპროპრიაციაა, ისევე როგორც კონფორმიზმი და ექსპლუატაცია.

მოკლედ: საქმე ეხება რეალობას.

*ამ ტექსტის თავდაპირველი ვერსია შეიქმნა 2007 წელს გერმანიაში, ქალაქ ლუნებურგში, თომას ტოდესა და სვენ კრამერის მიერ ორგანიზებული კონფერენციისთვის „ესეი ფილმი – ესთეტიკა და აქტუალურობა“ (Essayfilm—Ästhetik und Aktualität). ტექსტზე დიდი გავლენა იქონია ჟურნალ „Third Text“-ის მოწვეული რედაქტორის, კოდვო ეშუნის შენიშვნებმა და კომენტარებმა, რომელმაც კრის მარკერისა და მესამე კინოსადმი მიძღვნილი ნომრისთვის*

<sup>34</sup> ყოველ შემთხვევაში, ნოსტალგიური ბოდვის პერსპექტივიდან.

უფრო ვრცელი ვერსიის შექმნა დაგვავალა (თანარედაქტორი რომ გრეი). ამ ტექსტის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შთავგონების წყარო ლონდონის ICA-ში გამართული გამოფენა „დისპერსია“ იყო (2008 წელს, კურატორი პოლი სტეიპლი), რომელიც მოიცავდა სტეიპლისა და რიჩარდ ბირკეტის მიერ შექმნილ ბრწყინვალე კრებულს. ტექსტის საბოლოო რედაქტირება ბრაიან კუან ვუდს ეკუთვნის, რომელმაც დიდად იშრომა.