
Przed-pisanie(m)

I

Wśród wielu sposobów zwalczania nicości jednym z lepszych jest fotografowanie, którego powinno się uczyć od najmłodszych lat, wymaga bowiem skupienia, wyrabia poczucie estetyki, oko i pewność ręki. Nie idzie przecież o polowanie na głupstwa, jak to robią reporterzy, ani o wyłapywanie sylwetek dygnitarzy wychodzących spod numeru 10 Downing Street, niemniej jednak, gdy się spaceruje z aparatem w ręce, ma się niemal obowiązek, aby nie przegapić przelotnego odbłasku słońca na starym kamieniu, ani też dziewczynki z rozplecionymi warkoczami, która biegnie, niosąc chleb albo butelkę mleka. Michel wiedział, że fotograf musi dostosować swój sposób patrzenia na świat do wymogów aparatu (teraz przechodzi wielka chmura, prawie czarna), ale nie przejmował się tym, bo wystarczyło zostawić contaxa w domu, aby odzyskać swoje zwykłe roztargnione spojrzenie, obraz bez ramki, światło bez przesłony¹.

Julio Cortázar

Karol Irzykowski niemal sto lat temu w *Przedmowie* do *Dziesiątej Muzy* wyznawał: „Sprawiło mi przyjemność rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nie tkniętą”². Kwestia przyjemności w rozmyślaniach to istotny bodziec do zajęcia się jakimś tematem, w tym przypadku będzie to fotografia, o której obecnie

¹ Julio Cortázar: *Babie lato*. W: Idem: *Opowiadania zebrane*. Przeł. Zofia Chądzyńska. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 305.

² Karol Irzykowski: *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 7.

nie da się powiedzieć, że jest „nie tknięta” przez myślicieli. Jest wręcz odwrotnie – literatura dotycząca fotografii to potężny zbiór, ciągle rozrastający się i powiększający, znajdziemy w nim publikacje dotyczące jej historii, teorii i estetyki, próbujące dotrzeć do jej medialnej istoty i określić bieżącą sytuację związaną z powszechną digitalizacją. Pojawia się jednak pytanie o wartość tej bogatej ilościowo refleksji, stanowiącej rodzaj wyzwania dla kogoś, kto chciałby sporządzić coś na kształt rejestru głosów istotnych, ciągle aktualnych, ale też prowokujących do dyskusji, dialogu i polemiki.

Roberto Michel, narrator *Babiego lata* Julia Cortáзара, nim przystąpi do opowiedzenia swojej historii, w pierwszym zdaniu zastanawia się nad tym, jak to uczynić:

Nigdy nie będzie wiadomo, jak powinno się to opowiadać, w pierwszej czy drugiej osobie liczby pojedynczej, w trzeciej liczby mnogiej czy też może stwarzając w miarę potrzeby jakieś nowe formy, które do niczego się nie przydadzą³.

W momencie przed-pisania o fotografii pojawia się o wiele ważniejsze pytanie: czy używając językowego narzędzia, można uchwycić istotę fotografii, czy też pisanie o niej zawsze będzie rodzajem „tańczenia na temat architektury”, jak pisanie o muzyce określił Frank Zappa? Inwazja obrazów trwa, ja także nie mogę „zostawić contaxa w domu, aby odzyskać swoje zwykłe roztargnione spojrzenie, obraz bez ramki”, tym kontaktem jest obecnie smartfon. Chociaż teoretycznie jest to przecież możliwe. Czy jednak naprawdę ten rodzaj zniewolenia przez aparat, przez dostosowanie swojego sposobu patrzenia na świat do wymogów aparatu, jest poza możliwością przeciwstawienia się temu determinizmowi fotograficznemu? To kwestia dla nas, dla mnie fundamentalna – czy widzimy świat tak jak żywe istoty poddane zasadom psychologii, odczuwania, intuicji, błędu, przypadku, czy też „geometryzujemy” nasze spojrzenie i widzenie, dopasowując je do zasad określających logikę i działanie aparatu? Choć należałoby od razu dodać, że nie chodzi wyłącznie o aparat fotograficzny rejestrujący obrazy, że należy to ekstrapolować na całą klasę innych aparatów, wszystkie one w swojej istocie są bowiem podobne, rejestrując fenomeny widzialne (i niewidzialne), posługując się tą samą logiką. Ta zaś jest w istocie nie-ludzka w tym sensie, iż to, co ją funduje i definiuje, nie wypływa z psychofizjologicznej, fizycznej i somatycznej natury ludzkiego postrzegania, tylko z technologicznego zestawu uwarunkowań opartych na „poza-ludzkiej” geometrii. Przywodzącej nam takie sposoby widzenia, które zamiast wspomagać nasze naturalne predyspozycje i sposoby postrzegania tego, co widzialne – narzucają nam ukształtowane historycznie szablony i wzorce (takie

³ Julio Cortázar: *Babie lato...*, s. 301.

jak perspektywa centralna) albo socjalizują nasze widzenie, dopasowując je do homogenicznych modeli. Unicestwiając przy tym nasze indywidualne widzenia, sprawiając, że wszyscy w istocie pozornie widzimy w ten sam sposób – to samo. A to przecież nieprawda, co – wydawałoby się – jest oczywiste, gdybyśmy tylko mogli zobaczyć nasze jednostkowe, niepowtarzalne widzenia.

Marcel Duchamp stwierdził niegdyś: „Można patrzeć na widzenie, ale nie można słyszeć słyszenia”⁴. Obecnie, za sprawą projektu dźwiękowego *Labyrinthitis* (2008) Jacoba Kirkegaarda, możemy, paradoksalnie, „usłyszeć słyszenie”, ale czy w istocie zbliżyliśmy się do „widzenia widzenia”? To, że możemy „patrzeć na widzenie”, to bezsporny fakt, ale patrzenie to zdecydowanie coś odmiennego od widzenia. Widzimy zatem nie cudze widzenie, ale doskonale ujednolicone widzenie zapośredniczone poprzez aparat(y), zwłaszcza aparaty fotograficzne z automatycznym fokusem, czyli, upraszczając nieco sprawę, wszędybylskie smartfony, które całkowicie zawłaszczyły różne widzenia i ustanowiły jeden „poprawny” sposób widzenia – ostry, precyzyjny, uniwersalny i w gruncie rzeczy całkowicie fałszywy.

Roberto Michel, zamieniony w „niewiernego Thomasa” w filmie Michelangela Antonioniego *Powiększenie* (1966), nigdy nie uwierzy, jeśli nie zobaczy, a zwłaszcza nie sfotografuje. Ale nawet jeśli zobaczy, tym trudniej mu będzie uwierzyć, gdyż już następnego poranka tego, co znalazło się w obiektywie jego aparatu rejestrującego przypadkowe obrazy z parku, w rzeczywistym świecie nie ma. A czy kiedykolwiek było? „To see or not to see”, żartował (?) sam reżyser. I co jest tutaj rzeczywistością? Świat w obrazie, obraz w świecie czy świat jako obraz ze swą całkowicie niejednoznaczną ontologią, zwłaszcza w epoce cyfrowej, w której porządki bytowe i referencyjne odniesienia (takie jak: realne – wirtualne, prawdziwe – fałszywe) całkowicie utraciły swoją modernistyczną stabilność. Czy są to właśnie te Derridiańskie nierozstrzygalniki związane z pisaniem o fotografii, a zwłaszcza z pisaniem o pisaniu o fotografii? Czy to, co pisali onegdaj przywoływani w tej książce autorzy, w istocie tak zostało napisane, czy tylko mnie, jako autorowi tych re-dyskrypcji, się wydaje? Zapewne nie ma fortunnej odpowiedzi na to pytanie – jakkolwiek dwuznacznie by to zabrzmiało – być może właśnie dlatego taką przyjemność sprawiło mi czytanie tych tekstów, choć przecież nie wyłącznie o nich w tej książce opowiadam. Zresztą pisanie (i czytanie) tekstów o fotografii to tylko kolejna odłona namysłu nad obrazami, tym razem to rodzaj próby powrotu do rozmyślań o źródłach współczesnych obrazów technicznych, dziś cyfrowych, choć przecież nie wyłącznie, pewnie w od-czytaniach wcześniejszych refleksji na ten temat znaleźć można jakieś wskazówki, jak dziś moglibyśmy te obrazy odczytać głębiej i wszechstronniej.

⁴ Cyt. za: Douglas Kahn: *Akt aktywnego słyszenia – „Labyrinthitis” Jacoba Kirkegaarda*. Przeł. Michał Libera. „Glissando” 2019, nr 36, s. 158.

Ciekawe, że idąc za wskazaniem Antonioniego piszącego:

Wiemy, że pod ujawnionym obrazem znajduje się inny, który jest bardziej wierny rzeczywistości, a pod nim jest jeszcze inny i jeszcze inny. A pod tym ostatnim jest prawdziwy obraz absolutnej, tajemniczej rzeczywistości, którego nikt nigdy nie zobaczy⁵,

Joan Fontcuberta postanowił środkami wizualnymi ponownie „odczytać” *Powiększenie*. Tak jak ja starałem się odczytać na nowo teksty, tak ten artysta, ale i teoretyk sztuki, wybrał kluczowe kadry z filmu zapisanego na taśmie 35 mm, by je zrekonstruować (albo zdekonstruować) poprzez cyfrowe powiększanie analogowego ziarna. I tak powstał projekt *Blow up Blow up* (2003), w którym cyfrowa technologia „czyta” analogową taśmę filmową, czyniąc to poprzez powiększanie powiększonych w filmie Antonioniego zdjęć. Aż do takiego momentu, że wszelka forma reprezentacji rozmywa się, obraz staje się w istocie abstrakcją, jego referencyjny stosunek do materiału źródłowego staje się wysoce problematyczny. Dodajmy, to także niebezpieczeństwo czyhające na każdego egzegetę tekstów, który może tak dalece odjechać/odejść od przedmiotu swojego opisu, że jego interpretacja będzie mieć już niewiele wspólnego z zamierzeniami autora analizowanego materiału. Cel Fontcuberty jest oczywiście inny.

Paradoks polega na tym, że gdy obraz całkowicie wychodzi poza skalę rozpoznawalności przedstawienia, traci kontakt ze swoim stadium wyjściowym i daje pierwszeństwo wewnętrznej informacji negatywu: ziarnu, zadrapaniom, oderwanym czarnym i białym kształtom. Taki minimalistyczny gest sprawia, że pismo wizualne osiąga stan zerowy, co pozwala przyrzeć się samej naturze obrazu [...]. Na skutek kolejnych przybliżeń obraz kompletnie stracił na realizmie, gdyż zanikły jego wyrazistość i szczegółowość, przez co stał się abstrakcyjny⁶.

Mówiąc krótko – struktura pikselowa zdekonstruowała analogowe ziarno będące emanacją drobin związków srebra, ale przy okazji powstały wielkoformatowe prace artysty, który w swojej twórczości od lat podejmuje zagadnienia prawdy w fotografii, choć sam określa się mianem „artysty konceptualnego używającego fotografii”⁷.

⁵ Michelangelo Antonioni: *Preface to „Six Films”*. In: Idem: *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*. The University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 63.

⁶ Joan Fontcuberta: *Blow up Blow up*. „Mould” 2015, no. 2. Cyt. za: Jerzy Olek: *Nie tylko o fotografii*. Universitas, Kraków 2020, s. 371–372.

⁷ A.D. Coleman: *Interview with Joan Fontcuberta*. <http://www.jca-online.com/fontcuberta.html> [data dostępu: 20.09.2021].

Mam taką nadzieję, że za pisaniem o czytaniu (o) fotografii kryje się coś więcej, bo przecież fotografia to, wydawałoby się, najprostszy, a przy tym niezwykle złożony sposób zapisywania momentów rzeczywistości, które już nigdy nie zaistnieją przed obiektywem aparatu w takim samym kształcie jak w tym jednym jedynym momencie czasu. *Augenblick* – moment, tylko jeden moment, „właściwa współczesność”, którą Martin Heidegger nazywa „okamgnieniem”. To istota „teraz”:

[...] to czasowy fenomen należący do czasu jako wewnątrzczasowości: „teraz”, „w którym” coś powstaje, przemija lub jest obecne. „W mgnieniu oka” nic nie może zajść, lecz jako właściwa współ-czesność okamgnienie pozwala *dopiero spotkać* to, co jako poręczne lub obecne może być „w jakimś czasie”⁸.

Niech zatem to okamgnienie pozostanie metaforą fotografii, która zapisuje to, co widziane w mgnieniu oka/migawki – ta jednak, jak wiadomo, odsłania na odpowiedni czas obiektyw, by wpuścić do wnętrza aparatu odpowiednią ilość światła, ale zarazem zatrzymać ten przepływ. I tak w najbardziej elementarny, „momentalny” sposób odbywa się nieustanna gra tego, co widzialne (w okamgnieniu), i tego, czego nie możemy zobaczyć (zamykając na moment oczy), i czego nigdy już nie zobaczymy, co wynika z logiki upływającego czasu. Fotografia w tej dialektyce, czy też grze przeciwieństw, próbuje odnajdywać swoją istotę, a piszący o niej i ja piszący o piszących o fotografii poszukujemy odpowiedzi na stare (jak fotografia) pytania.

Piszę o fotografii w istocie po to, by przemyśleć swoje bycie w świecie sfotografowanym, fotografowanym i tym, który nigdy nie zostanie sfotografowany. Nie ma bowiem takiego obiektywu ani takich postprodukcyjnych narzędzi cyfrowych, które mogłyby uchwycić to, co widzę w swojej wyobraźni, w tym mentalnym *Augenblick*. Fotografia to rodzaj cudu natury i technologii zarazem, wynalazek i odkrycie, naturalne światło i współczesne „nienaturalne” procesy cyfrowe, analogowość i digitalność, kiedyś domena srebra i szkła albo papieru, dziś najczęściej bitów, matryc złożonych z pikseli i zapisywalnych dysków. To jednak z perspektywy czasu wydają mi się dziś w istocie kwestie drugorzędne. Pozostaje bowiem tajemnica naoczności obrazu fotograficznego. Jego widzialność, a może przede wszystkim moje widzenie cudzego widzenia. Tego zapośredniczonego, a jednak osobistego i subiektywnego. Liczy się tylko zdjęcie, fotografia istnieje tylko w konkretnym, pojedynczym zdjęciu, reszta jest milczeniem świat(ł)a, które z jakichś tajemniczych powodów nie chciało, by pewien fragment rzeczywistości wyłonił się z ciemności i objawił jako zdjęcie.

⁸ Martin Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. Bogdan Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 474.