

Monika Kozięń

(Nie)moc zapisu

A to co naprawdę zdarza się, to, czym żyjemy, reszta, cała ta reszta. Gdzie to jest? To, co przydarza się każdego dnia i każdego dnia powraca, to, co banalne, codzienne, oczywiste, powszednie, zwyczajne, podzwyczajne, cały ten niezauważalny zgiełk codzienności – jak zdać sobie z tego sprawę, jak o to zapytać, jak to wszystko opisać?

Georges Perec

Jak przekazać prawdę o osobach, miejscach, wydarzeniach, uczuciach? Jak uczynić je obecnymi? Te pytania ukrywają jedno z największych pragnień człowieka – pragnienie uobecnienia, o czym świadczy wielowiekowa historia reprezentacji. W kulturze zachodniej bazującej na *mimesis* i traktującej sztukę jako okno na świat, ważną rolę w uobecnieniu pełni wizerunek dążący do maksymalnego podobieństwa do oryginału. Czy jednak doskonałość technik mimetycznych i dominacja atrakcyjnych wizerunków gwarantuje dotarcie do prawdy?

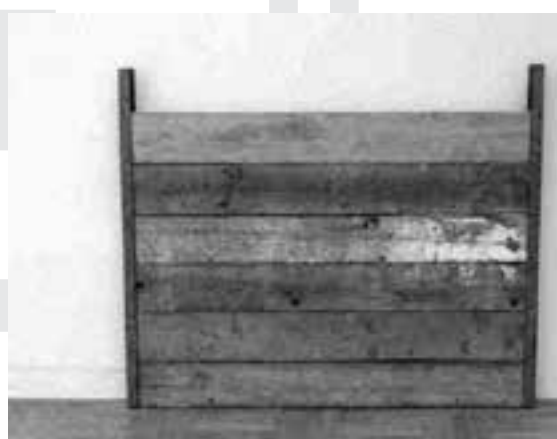
Współczesne społeczeństwa poddane są na niespotykaną wcześniej skalę ekspansji wizerunków. Dominacja obrazów, a także innego rodzaju informacji, prowadzi do rezygnacji z bezpośredniego i niezależnego doświadczenia. „Wszystko, co dotąd było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”, w którym dochodzi do zatarcia granicy pomiędzy prawdą i fałszem, jak pisał Guy Debord – autor *Spoleczeństwa spektaklu*¹. Życie bez informacji jest niewyobrażalne, równocześnie jednak ich przygniatająca ilość czyni to życie niemożliwym. Sprawny do pewnego momentu system selekcji psuje się, zakłócona zostaje ekonomika i równowaga zmysłowa. Susan Sontag widziała we współczesnym człowieku narkomana obrazu odczuwającego przymus fotografii objawiający się utożsamianiem przeżycia ze zdjęciem, przeżywania zaś z oglądaniem².

Przed wynalezieniem fotografii to iluzjnemu malarstwu przypisywano cechy wręcz nadprzyrodzone. Wskazywał je między innymi Leon Battista Alberti w traktacie *O malarstwie*: „Posiada ono bowiem w sobie jakąś niemal boską moc; nie tylko malarstwo – jak to mówią o przyjaźni – nieobecnych obecnymi czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych oczom żyjących, budząc najwyższy podziw dla mistrza i przynosząc przyjemność tym, którzy mogą portret oglądać”³. Pojawienie się fotografii a następnie filmu było kolejnym krokiem w udoskonalaniu formy zapisu. Entuzjastą nowego medium stał się kierujący eksperymentalną grupą Kino-Oko Dziga Wiertow, który za główny cel obrał „uchwycenie w filmie prawdy”⁴. Podobnie jak Wiertow, wyznawcą idei supermacji obiektywnej kamery nad subiektywnym ułomnym ludzkim okiem był László Moholy-Nagy przekonujący, że „aparat fotograficzny może udoskonalać, to znaczy uzupełniać przyrząd optyczny jakim jest nasze oko”⁵. Dzięki właściwościom fizycznym i chemicznym oraz mechanizacji procesu wytwarzania obrazu fotograficzny (tak nieruchomy, jak ruchomy) uzyskał status obiektywnej wiarygodności. Jednak z biegiem czasu

coraz krytyczniej oceniano jego możliwości, a właściwości obiektywizujące okazywały się coraz bardziej iluzoryczne. Jednym ze sposobów zminimalizowania wad fotografii miała być utopijna koncepcja rejestracji totalnej, która w mnogości rejestracji upatrywała możliwość najwierniejszego oddania rzeczywistości. Drogą notowania wszystkiego poszedł Georges Perec opętany strachem przed zapominaniem utożsamianym przez niego z zanikaniem elementów rzeczywistości, a także działająca od 1937 roku Mass Observation. Grupa ta złożona z antropologa, poety i filmowca-dokumentalisty stawiała sobie za cel gromadzenie jak największej ilości faktów, „bycie jak otwarta migawka i chodzące kamery”⁶.

Chłodna, totalna rejestracja wprowadzająca różnorodność ujęć i punktów widzenia neutralizuje subiektywność wyboru fotografującego. Niemniej jednak nawet ona, gdyby była możliwa, nie odtworzyłaby w pełni rzeczywistości. Koncepcja ta skazana jest na niepowodzenie przede wszystkim z powodu niemożności bycia jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem. Charles Rycroft przekonywał: „każdy, kto usiłowałby sporządzić drobiazgową relację ze swego życia, popadłby w nie kończącą się spiralę powrotów, tracąc czas na opisywanie swojego autobiografowania”⁷. Katalogowanie rzeczywistości zabiera czas na jej przeżywanie. Czy wysiłek rejestrujących, w przypadku Pereca okupiony śmiercią, miał sens? Czy zobaczenie obrazu może nam pomóc w zrozumieniu historii? – pytał Georges Didi-Huberman oglądając cztery zdjęcia zrobione przez Sonderkommando w Auschwitz-Birkenau. I odpowiadał tytułem swojej książki *Image malgré tout*⁸ – obraz mimo wszystko – dowodząc niemożności wyobrażenia okrucieństwa ludzkiej inwencji bez pomocy zachowanych fotografii. Sposób myślenia Hubermana nie jest powszechny. Wielu w obecności dokumentów – w ich liczbie, bliskości i atrakcyjności – widzi niebezpieczeństwo osłabienia odbioru przeszłości. Dariusz Czaja prorokuje za Umberto Eco: „Przywałą nas góry nieuporządkowanej i w gruncie rzeczy bezwartościowej informacji. [...] I tak skończy się świat”⁹. Zalew informacji powoduje znieczulenie, a samo przyglądanie się życiu z bezpiecznego dystansu ma w sobie coś niestosownego. Paradoksalnie, im dokładniejszy zapis, tym mniejszy kontakt z rzeczywistością, tym mniejsza szansa na odczucie przeszłości. Nic tak nie tłumi emocji jak metodyczne oglądanie fotografii pełnej szczegółów. Inwentaryzator nie płacze, jest na to zbyt zapracowany!

Okolo połowy XX wieku świat zachodni wchodzi w fazę nadmiaru stymulowanego przez ekspansywny kapitalizm. W sytuacji, gdy informacyjny hedonizm oddala od prawdy, naturalne stają się działania ascetyczne. Pełnię wypiera pustka, gadulstwo – milczenie. Coraz silniejszy staje się nurt oparty na nicości, nieskończoności, stanie zero i ciszy. Jednym z bardziej konsekwentnych artystów eksplorujących te zagadnienia był Yves Klein, powtarzający za Gastonem Bachelardem: „Najpierw nie ma nic, potem jest głębokie nic, a następnie niebieska głębia”¹⁰. Receptę na „niebieską głębię” udaje mu się opracować w 1956 roku – nazywa ją IKB – *International Klein Blue*. Kulminacją działań redefiniujących sztukę wizualną, dążących do ograniczenia roli zmysłów, w tym naj-



Gustaw Metzger, Nr 1. Likwidacja getta warszawskiego, 19 kwietnia – 28 dni, 1943, 1995 / fot. Sebastian Madejski; zdjęcie z wystawy Gustaw Metzger. Prace 1995-2007, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie (marzec - kwiecień 2007).



Gustaw Metzger

Od lewej: „Do wczłógnięcia się – Anschluss, Wiedeń, marzec 1938” 1996,
 „Do wczłógnięcia się – Anschluss, Wiedeń, marzec 1938, 1996.
 Pod ścianą: „Do wejścia, masakra na Wzgórzu Świątynnym, Jerozolima,
 8 października 1990” 1996
 fot. Sebastian Madejski; zdjęcie z wystawy „Gustaw Metzger.
 Prace 1995-2007”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie
 (marzec - kwiecień 2007).

nym. Człowiek opanuje przestrzeń dzięki przerażającej, ale pacyfistycznej sile wrażliwości. Prawdziwy podbój tej tak pożądanej przestrzeni dokona się poprzez wniknięcie w nią uczuciowości człowieka. Potęga wrażliwości człowieka w rzeczywistości niematerialnej jest nieograniczona, może ona nawet czytać w pamięci natury przeszłej, teraźniejszej i przyszłej¹².

Także Bruce Nauman tworzył swoje niepokojące minimalistyczne instalacje na przykład konieczności zaspakajania zmysłów odbiorcy. Są to różnej wielkości kuby broniące ukrytej w nich tajemnicy, tak jak *Sealed Room – no access* z 1970 roku, do którego nie ma wejścia. O istnieniu niedostępnego wnętrza informuje dobywający się zza ścian jednostajny dźwięk poruszającego się powietrza. Wizualne doświadczenie jest nieosiągalne, rutynowy proces poznawania został naruszony. O ile widz poskromi rosnącą w nim irytację i uruchomi wyobraźnię, być może uda mu się odczuć niematerialnie istnienie wnętrza. Podobne uczucie wykluczenia u odbiorcy wywołuje inna, powstała dwa lata wcześniej, praca Naumana zatytułowana *Concrete Tape Recorder Piece*. Płaski prostopadłościenny



Bruce Nauman, *Sealed Room – no access* (1970)
 Hamburger Bahnhof / fot. Monika Kozień.

ważniejszego – wzroku, odrzucających zapośredniczenia na rzecz bezpośredniego doświadczenia, jest wystawa *Le Vide*¹¹, konfrontująca widzów z pustym białym wnętrzem oraz najpełniej bodaj oddający doświadczenie nicości fotomontaż *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide* z 1960 roku, pokazujący Kleina z rozpostartymi rękami zawieszzonego w powietrzu. Sprawia on wrażenie świadomego swojej mocy człowieka przenikającego przestrzeń. „Człowiek współczesny dokona podboju przestrzeni nie za pomocą rakiet, sputników czy pocisków. To są tylko marzenia dzisiejszych naukowców, zatopionych w romantyzmie i sentymentalizmie dziewiętnastowiecz-

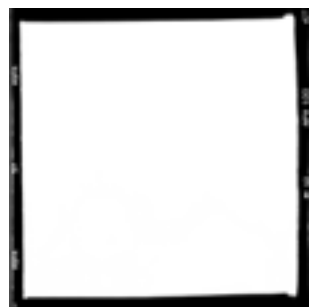
nym. Człowiek opanuje przestrzeń dzięki przerażającej, ale pacyfistycznej sile wrażliwości. Prawdziwy podbój tej tak pożądanej przestrzeni dokona się poprzez wniknięcie w nią uczuciowości człowieka. Potęga wrażliwości człowieka w rzeczywistości niematerialnej jest nieograniczona, może ona nawet czytać w pamięci natury przeszłej, teraźniejszej i przyszłej¹².

Także Bruce Nauman tworzył swoje niepokojące minimalistyczne instalacje na przykład konieczności zaspakajania zmysłów odbiorcy. Są to różnej wielkości kuby broniące ukrytej w nich tajemnicy, tak jak *Sealed Room – no access* z 1970 roku, do którego nie ma wejścia. O istnieniu niedostępnego wnętrza informuje dobywający się zza ścian jednostajny dźwięk poruszającego się powietrza. Wizualne doświadczenie jest nieosiągalne, rutynowy proces poznawania został naruszony. O ile widz poskromi rosnącą w nim irytację i uruchomi wyobraźnię, być może uda mu się odczuć niematerialnie istnienie wnętrza. Podobne uczucie wykluczenia u odbiorcy wywołuje inna, powstała dwa lata wcześniej, praca Naumana zatytułowana *Concrete Tape Recorder Piece*. Płaski prostopadłościenny blok leżący na podłodze, z którego wychodzi przewód elektryczny zakończony wtyczką wetkniętą w kontakt, ostentacyjnie informuje o istnieniu niedostępnej zawartości. Dzięki tytułowi i opisowi pracy okazuje się, że w środku znajduje się zatopiony magnetofon odtwarzający pętlę z nagraniem ludzkiego krzyku. Oczywiście żaden dźwięk nie ma szans wydobyć się z betonowej skorupy, krzyk powstaje w umyśle oglądającego.

Minimalistyczną metodą działania stosuje też Elżbieta Janicka w pracy zatytułowanej *Miejsce nieparzyste* (2003-2004). Artystka rezygnuje z powszechnej, sentymentalnej konwencji pokazywania Holokaustu. „Nie wyobrażałam sobie, że wyjmę aparat, spojrzę

w obiektyw, zacząć kadrować, szukać najdogodniejszego punktu widzenia, czekać na najlepsze oświetlenie, bo jakimi właściwie kryteriami miałabym się kierować – tymi co zawsze?” – tak o swoich dylematach mówiła w wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Cichoniowi¹³. Fotografie będące częścią *Miejsca Nieparzystego* są specyficzne, zdają się nic nie przedstawiać – białe puste kwadraty otoczone czarną ramką. Zero treści przy jednoczesnej nieobecności formy. Towarzyszące im dźwięki to także zarejestrowana cisza: owady, uderzenia wiatru itd. Wychodząc od konkretnego dostępnego myślowemu doświadczeniu, artystka tworzy pracę niezwykle oszczędną wizualnie. Podobną sytuację stworzył Paweł Althamer na wystawie w Bochum w 1993 roku, w pracy *Ciemnia*¹⁴ – zupełnie wyczerpionym pomieszczeniu pozbawiającym widza możliwości posłużenia się zwyczajowo w takiej sytuacji – konfrontacji z dziełem sztuki – wykorzystywanym zmysłem wzroku. O ile gest Althamera pozostawia odbiorcy pełną wolność działania i przeżywania, o tyle Janicka fokusuje skojarzenia. Tytuły poszczególnych prac gwałtownie niweczą spokój instalacji: *Kulmhof am Ner (31 08 2004)*, *Treblinka II (10 07 2004)*. Nazwy topograficzne, które trwale wpisały się w historię ludzkości, spowodowały wtargnięcie historii w bezbódcową ciszę, która nagle zamienia się w krzyk niewyraźnej tragedii. Dla Holocaustu – jako niezwykle mocnego doświadczenia ludzkiego – niezmiennie poszukuje się formy wyrazu. Autorka swoją pracą uzmysławia niemożność ich znalezienia, co wcale nie znaczy: konieczność zapomnienia. To właśnie cisza *Miejsca nieparzystego* zmusza do stawienia w samotności czoła problemowi, uniemożliwia wyparcie go ze świadomości.

Podobnie krytyczny w stosunku do wizualizowania historii jest Gustaw Metzger, który także pozbawia odbiorcę pretekstu do zajęcia wygodnej pozycji inwentaryzatora rzeczywistości. Jego powstające w drugiej połowie lat 90. XX wieku *Historic Photographs* oprócz zmuszania widza do uruchomienia pamięci, wyobraźni, emocji, analizują także problem funkcjonowania mass mediów. Pomyślane zostały jako seria gigantycznych powiększeń znanych fotografii prasowych przedstawiających największe katastrofy humanizmu minionego stulecia: narodziny faszyzmu, Holocaust, wojnę w Wietnamie, terrorizm. Duże powierzchownie, podobnie jak u Janickiej, nie działają mocą przekazu wizualnego, ale ciszą. Wszystkie prawie są niewidoczne lub przynajmniej częściowo zasłonięte tkaninami, blachami bądź deskami. Najbardziej wścibscy mogą podglądać, to co kryje się za zasłonami (w niektórych przypadkach jest to możliwe). Nie sądzę jednak, aby byli usatysfakcjonowani – zobaczą jedynie znane już powszechnie fotografie. Metzger przewrotnie zmienia zasady funkcjonowania relacji przekaz/odbiorca maksymalnie skomercjalizowanej w ostatnich kilkudziesięciu latach. Uzmysławia woyerystyczne podłoże zachowania widza. Demystyfikuje jego domniemane zainteresowanie tematem. Ci, którzy nie mają potrzeby zdzierania zasłon, o tym, co kryje się za nimi, dowiadują się z karteczek z tytułami umieszczonymi przy pracach. Czytają: *Hitler w Reichstagu, lipiec 1944*, *Ucieka-*



Elżbieta Janicka, *Treblinka II*
(10 07 2004)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.



Elżbieta Janicka, *Bełżec* (03 07 2003)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.



Elżbieta Janicka, *Kulmhof am Ner*
(31 08 2004)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

jące dzieci, *Południowy Wietnam*, *Likwidacja getta w Warszawie*, *Zamach bombowy w Oklahomie* i już nie muszą widzieć zakrytych zdjęć. One same wyświetlają się w głowach czytających. Widz momentalnie wizualizuje wojnę w Wietnamie pod postacią małej Wietnamki poparzonej napalmem, likwidację getta kojarzy z kilkuletnim chłopcem z podniesionymi rękami. Fotografie te funkcjonują na zasadzie klisz w zbiorowej świadomości współczesnej. Dla wielu jednak historia w nich zawarta jest tak samo jednowymiarowa jak znieruchomiła fotografia.

Wzrok już od czasów antycznych uważano za najszlachetniejszy ze zmysłów. Pełni on ważną funkcję w percepcji rzeczywistości, tak bezpośrednio, jak i pośrednio – za pomocą wizerunków. „Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada” – pisał Horacy¹⁵. W zdecydowanie ikonicznej kulturze zachodniej powstało wiele figur unaoczniających rzeczy¹⁶ wśród nich, co znamienne, ważną rolę odgrywa hypotypoza. Tradycyjnym wyznacznikiem doskonałości stało się tworzenie wizerunków „jak żywych”. David Freedberg tak podsumowuje tę sytuację: „Wyrazem najwyższego uznania artystycznej doskonałości jest powiedzenie, że dzieło jest tak doskonale wykonane, tak żywe, że wydaje się poruszać i mówić. To wygodne konwencje pochwały: jeżeli jednak powtarza się je wystarczająco często, jeżeli zawsze ma się je pod ręką, to skutek jest taki, że konwencja sama zaczyna warunkować reakcję. Przygotowuje nas do odbioru wizerunku właśnie w taki sposób”¹⁷. Atrakcyjność wizerunków polegająca głównie na iluzyjności staje się pułapką. Wartości poznawcze ustępują przyjemności obcowania z nimi. Głód wrażeń zdaje się poważnym współczesnym nałogiem. Tak jak w przypadku każdego innego uzależnienia leczenie nie powinno opierać się na dostarczaniu substancji uzależniającej, ale na zmianie procesów psychologicznych. Z biernego obiektu manipulacji człowiek musi stać się świadomym uczestnikiem rzeczywistości, tak teraźniejszej, jak i przeszłej. Nie osiągnie się tego bez zrozumienia, że zapis jest tylko techniką zapamiętywania, która zawsze wymaga dopełnienia. Musimy uświadomić sobie, że nigdy nie przeniesiemy się w wehikule czasu w minioną rzeczywistość, możemy tylko próbować ją odkryć dla siebie za pomocą własnej wrażliwości i przede wszystkim doświadczenia – osobistego dotknięcia rzeczywistości. Bowiem zmysłem gwarantującym pewność percepcji nie jest bynajmniej wzrok, ale dotyk, o czym przekonany był już Arystoteles, a za nim św. Tomasz i Kartezjusz¹⁸. Dotyk – w przeciwieństwie do biernego patrzenia – ma w sobie aktywność uczestniczenia, a zaś jest doskonałą bazą do formułowania własnych sądów. Dzięki temu „dotknięciu rzeczywistości” być może uwolnimy się od foucaultowskich „reżimów prawdy”¹⁹.

Przypisy

- ¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998, s. 11.
- ² S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 28.
- ³ L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław-Warszawa, 1963, s. 24-25.
- ⁴ Osiągnięcie prawdy w filmie było podstawowym celem Wiertowa, pisał o tym wielokrotnie w swoich esejach. Zob. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. T. Karpowicz, Warszawa 1976.
- ⁵ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927; cyt. za: H. Molderings, *Drugie odkrycie fotografii*, „Obscura” 1983, nr 6, s. 8.
- ⁶ A. Sobota, *Obserwacja mas*, „Obscura” 1983, nr 8, s. 17-28.
- ⁷ Cyt. za: M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 14.
- ⁸ G. Didi-Huberman, *Image malgré tout*, Paris 2003.
- ⁹ Cyt. za: D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 318.

- ⁰ Yves Klein zacytował ten fragment *Powietrza i marzeń* Gastona Bachelarda podczas wernisazu wystawy *Vision in Motion-Motion in Vision*, Hessenhuis, Antwerpia, 21 III-3 V 1959; informacja za: <<http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/klein.html>>, data dostępu: 18.07.2007.
- ¹¹ Pełny tytuł wystawy: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique)*, Galerie Iris Clert, Paryż, otwarcie 28.04.1958.
- ¹² Y. Klein, *Le vrai devient réalité*, 1960, <http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html>, data dostępu: 2007-01-18.
- ¹³ *Portrety powietrza*, z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń, „Arteon” 2006, nr 8.
- ¹⁴ Zbiorowa wystawa *Unvollkommen*, Museum Bochum, Bochum 13.03-25.04 1993. *Ciemnię* powtórzył kilka lat później na wystawie *Paweł Althamer. Wystawa aranżacje przestrzenne* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie; 16.01 - 01.03.1998.
- ¹⁵ Horacy, *Ars poetica*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, tłum. i opr. T. Sinko, Wrocław 1951, s.74, wers 180-182.
- ¹⁶ David Freedberg zwraca uwagę na istnienie przedstawień, w tym również antropomorficznych, nawet w kulturach ikonoklastycznych (islam, judaizm). Por: D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s.56.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 302.
- ¹⁸ Zagadnienie to omawia Michał Paweł Markowski. Por. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdański 1999, s. 170.
- ¹⁹ Michel Foucault w *Porządku dyskursu* (Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002) dowodzi, że w każdym społeczeństwie władza produkuje prawdę, w wyniku czego powstaje akceptowany powszechnie „reżim prawdy”.

Summary

One of the greatest human desires is the desire to actualize, as attested by centuries-old history of representation. In Western culture, based on *mimesis*, actualization has been strongly associated with an image designed to be the closest equivalent for the original. But can we really maintain that perfect mimetic techniques and dominance of attractive images guarantee access to truth?

Before the invention of photography, almost supernatural properties had been ascribed to illusionist painting. Photography and film were the next steps in perfecting the form of recording. With time, however, the objectivizing potential of photographic record has been viewed with deepening criticism, as proven by numerous attempts to minimize flaws of photography. One of those attempts has been the utopian concept of “total recording”, employed e.g. by the Mass Observation group. As opposed to the abundance of information obtained in the “total recording”, various artistic practices use the idea of emptiness, silence and nothingness, defying the role of the image or, more broadly, the role of eyesight in attaining truth. Such an ascetic approach may be found in works by Yves Klein, Bruce Nauman, Elżbieta Janicka, Paweł Althamer and Gustav Metzger.

As there is no time-machine to transport us to bygone reality, we may only try and discover the past with our sensitivity and, primarily, experience – our personal sense of reality.