

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

Joanna Spalińska-Mazur

Kairos fotografii – moment i wartość

Kairos był najmłodszym dzieckiem boga Zeusa. W greckiej mitologii to imię bożka szczęśliwego zbiegu okoliczności (szczęśliwego momentu) lub wręcz odwrotnie – niewykorzystanej szansy. Ten, kogo Kairos mijał, miał jedynie krótką chwilę, by go pochwycić, a wraz z nim swoją szczęśliwą szansę. Kiedy zniknął, nikt już nie był w stanie go złapać. „Na reliefie z początku III wieku przed naszą erą, dłuta rzeźbiarza Lizypa, Kairos przedstawiony został w postaci uskrzydłonego młodzieńca z długimi włosami i gęstą, wznoszącą się nad czołem grzywką, trzymającego w rękach wagę” (Wodziński 2010: 7).

Samuel Henry Butcher, który przetłumaczył wiele pism Arystotelesa, zauważył, że *kairos* jest greckim słowem niemającym odpowiednika w innym języku, mającym natomiast zasadnicze znaczenie dla praktyki retoryki (Freier 2006: 4). Termin grecki oznacza porę, chwilę czy właściwy moment, który należy odróżnić od czasu rozciągniętego (w języku greckim *chronos*)¹. Opisując fenomen *kairos* Eric Charles White przywołuje z kolei obraz łucznika wypuszczającego strzałę, która w stosownym czasie musi trafić w cel. Łucznik powinien zwolnić strzałę z napiętej cięciwy nie tylko w odpowiednim momencie, ale i z odpowiednią mocą, aby strzała była w stanie pokonać długi tunel, na którego końcu znajduje się cel. *Kairos* jest zatem momentem proaktywności w celu osiągnięcia sukcesu. Nie bez znaczenia jest też zdecydowanie w działaniu. Chwila przekroczenia domeny Kronosa może stać się chwilą zmiany przeznaczenia (Sipiora 2002: 17–18).

Trudno jest mierzyć czas *kairos*. Erwin McManus, chociaż nigdy nie używał terminu *kairos*, mówił o upływie czasu, o ruchach, które objawiają się w odpowiednim

¹ W *Nowym Testamencie* termin *kairos* został użyty w odniesieniu do pory nadejścia Królestwa Bożego oraz powrotu Chrystusa. Pojęcie to zostało podjęte przez teologię współczesną (zwł. przez P. Tillicha) także na oznaczenie czasu obecnego, jako czasu zbawczego działania Boga, oraz odpowiedzi chrześcijanina na Boże wezwanie; od tego terminu wywodzi się kairologia, czyli nazwa działy teologii zajmującego się Kościołem i zadaniami chrześcijanina w obecnym świecie, m.in. znakami czasu. Zob. hasło *kairos*, [w:] *Wielka encyklopedia*, 2003: 114. Zob. też *The Interpretation of History by Paul Tillich*, <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=377&C=48> (dostęp 14.10.2010).

czasie nikomu nieprzypisane. Aby zrozumieć istotę *kairos*, McManus proponuje spędzić choć jeden dzień z malarstwem Moneta. Ten ostatni miewał bowiem jasną wizję tego, co ukryte w danej chwili. Jego geniusz polegał na tym, że widział moment i to, co naprawdę on z sobą niesie. Gdybyśmy przykładowo mogli zobaczyć czyjeś życie oczami tejże osoby, to mielibyśmy możliwość ujrzeć życie takim, jakim jest ono naprawdę (Freier 2006: 5).

Cezary Wodziński przywołuje kilka skrajnie odmiennych znaczeń słowa *kairos*: stosowność, stosowna miara; korzyść i pożytek; wrażliwe, czułe miejsce w ciele. Najwięcej określa wiąże się jednak z czasem. Pośród wszystkich ogólnych znaczeń *kairos* ma też sens szczególny. To jest „czas krytyczny, decydujące znaczenie, szczególne wydarzenie, rozstrzygająca chwila. [...] Język niemiecki zwykle przekłada greckie słowo *καιρός* na termin *Augenblick*: okamgnienie, którego skryta w potocznej przejrzystości wieloznaczność odda bezcenne przysługi różnym tradycjom niemieckiej myśli i poezji” (Wodziński 2010: 7–8).

1.

W przypadku fotografii okamgnienie kojarzy się zazwyczaj z uruchomieniem migawki aparatu fotograficznego. Jednakże sam moment „zdejmovania” obrazu pozostaje poza kontrolą fotografującego, podobnie jak „poza” fotografowanego świata. Tak naprawdę uruchomienie migawki wiąże się w tym przypadku zawsze z zaskoczeniem, a to wydaje się sprzeczne z ideą wykorzystania potencjału chwili i proaktywności. Walter Murch w książce pod znaczącym tytułem *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego* uświadamiał zainteresowanych:

Przy wyborze reprezentatywnego kadru poszukujesz obrazu, który wydobywa istotę z tysięcy kadrów, składających się na opracowywane ujęcie. Cartier-Bresson, mówiąc o fotografii filmowej, nazywa tę sytuację „decydującą chwilą”. Wydaje mi się, że obrazy, które wybieram najczęściej, znajdują swoje miejsce w gotowym filmie. Równie często są one ulokowane tuż przed cięciem (Murch 2006: 56).

Ta refleksja Henri Cartier-Bressona wywiedziona z doświadczeń filmowych (zatem fotografii dynamicznej) zwraca uwagę na niedoceniany aspekt medium fotografii. Zasadniczą rolę odgrywa tutaj intuicja przed praktyką fotografowania. Problemem jest rozciągłość chwili rejestracji zdarzenia, która to chwila posiada nieuchwytnie dla fotografującego granice. Już Roland Barthes zauważał różnicę między obrazem-emanacją a zdjęciem. „W Fotografii unieruchomienie Czasu objawia się w przesadnym trybie, nawet monstrualnym: Czas zostaje połknięty (stąd związek z Żywym Obrazem, którego mitycznym prototypem jest uśnięcie Królowny po zranieniu się wrzecionem)” (Barthes 1995: 154). Widmowy obiekt na fotografii wywołuje melancholię, w przeciwieństwie do kina, które będąc w ruchu tworzy iluzję normalnego życia. Fotografia jest zatem dla Barthesa dziwnym medium, czymś w rodzaju halucynacji: fałszywej na poziomie postrzegania, prawdziwej na poziomie czasu (Barthes 1996: 195). Dodajmy czasu, który gwałtownie znika. Zatem trudne do uchwycenia granice chwili istniałyby gdzieś pomiędzy postrzeganiem a przeżywaniem Czasu.

André Rouillé dostrzega konieczność rewizji przyjętego paradygmatu fotografii opartego na czysto technicznym wymiarze utożsamianym z automatyzmem.

Odmowa uznania wyjątkowego charakteru i specyficznego kontekstu fotografii, a jednocześnie skierowanie całej właściwie uwagi na esencję fotografii prowadzi do tego, że zostaje ona zredukowana do świetlnego odcisku oraz do podstawowego funkcjonowania mechanizmu rejestrującego. [...] Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to jednak należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy też rzeczywistość. A więc oznacza to, że trzeba bronić relatywnej autonomii obrazów i ich form w stosunku do odniesień oraz przywrócić znaczenie zapisu [*l'écriture*] w stosunku do rejestrowania (Rouillé 2007: 10–11).

Rouillé upomina się zatem o czysto ludzki wymiar fotografii, podobnie jak wcześniej robił to Vilém Flusser.

Flusser podkreślając znaczenie obrazu fotograficznego we współczesnej kulturze, wskazywał też jego ograniczenia. W odróżnieniu od badaczy wcześniej zajmujących się tym fenomenem, on sam pisał o nakładających się funkcjach fotografa i aparatu. Fotograf może sfotografować tylko to, co się do sfotografowania nadaje, czyli to, co znajduje się w programie aparatu: określone stany rzeczy. „Cokolwiek fotograf chciałby sfotografować, musi przełożyć to na stan rzeczy. Co prawda wybór «obiekta» jest wolny, lecz sam wybór jest funkcją programu aparatu” (Flusser 2004: 40). Dla fotografa świat jest pretekstem do wytwarzania stanów rzeczy będących możliwościami zawartymi w programie (Flusser 2004: 41). W ten sposób fotografia przewycięża tradycyjne rozróżnienie pomiędzy realizmem a idealizmem. „To nie świat «na zewnątrz» jest rzeczywisty, ani pojęcie obecne w środku programu aparatu, lecz dopiero fotografia jest rzeczywista. Świat i program aparatu są warunkami dla zaistnienia obrazu, są możliwościami do zrealizowania” (Flusser 2004: 41). Mamy do czynienia z rodzajem gry z aparatem, z niemal nieskończoną ilością kombinacji tej gry, a sama fotografia jest obrazem pojęć (Flusser 2004: 40).

André Rouillé wskazuje na wyzwania estetyczne, jakie stoją przed „sztuką-fotografią”, czyli sztuką w sztuce, winną kojarzyć się z nagłym powrotem do figuratywności, zaznaczonym wyraźnie podczas Biennale w Wenecji w 1980 roku. To proces prowadzący „od dzieł-obiektów (wykonanych po to, aby były oglądane) do propozycji, które nie posiadają ustalonej i skończonej formy materialnej, których celem jest wywołanie refleksji lub sprowokowanie pewnych postaw lub reakcji” (Rouillé 2007: 15), proces prowadzący do świadomego rozstania z mechanistycznym paradygmatem funkcjonowania aparatu fotograficznego.

Niejako przedłużeniem flusserowskiej myśli oraz odniesieniem dla konstatacji Rouillé jest myśl Jeana Baudrillarda, iż „chwila, w której rzecz zostaje nazwana i zostaje pochwycona przez wyobrażenie i pojecie, jest [...] chwilą, w której zaczyna ona wytracać swą energię [...]. Tym sposobem w pojęciu znika rzeczywistość” (Baudrillard 2009: 18–19). Zapewne apokaliptyczny ton ostatniego eseju Jeana Baudrillarda jest skutkiem owej obawy o zatracenie się w grze z aparatem. Dla tego badacza ontologia obrazu cyfrowego i analogowego to zupełnie odmienne ontologie. Wynalezienie obrazu technicznego wieńczy historię „uporczywych” – jak twierdzi francuski filozof kultury – dociekań „obiektywnej” rzeczywistości (Baudrillard

2009: 33). Poprzez fakt zaistnienia cyfrowej fotografii zostaliśmy uwolnieni równocześnie od negatywności. Fotografia cyfrowa nie dysponuje negatywem jako stadium przejściowym od świata do zdjęcia i rzeczywistego świata, a ostatecznym ciosem zadany obrazowi jest obraz syntetyczny, wyłaniający się z numerycznych obrachunków i ekranów komputerów (Baudrillard 2009: 34). W numerycznym obrazie nie ma czasu na zwłokę, gdyż jest on wyłącznie wykonaniem pewnej instrukcji, efektem działania programu (Baudrillard 2009: 43). Obrazy numeryczne nie mają już nic wspólnego ze spojrzeniem, grą negatywności i dystansu, zatem nie można traktować przejścia do epoki digitalnej jako zwykłego osiągnięcia technicznego czy wyższego stopnia automatyzacji (Baudrillard 2009: 50). Alarmujący ton Baudrillarda każe przyrzeć się uważniej idei opisywanego medium. Idąc dalej za myślą francuskiego filozofa, można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie pojawienie się fotografii cyfrowej pozwoliło nam uświadomić sobie, czym *staje się* proces fotografowania. Aparatowi fotograficznemu trzeba przywrócić status narzędzia, a fotograf powinien zachować miano twórcy. André Rouillé zauważa:

Fakt, że malarstwo jako takie występuje w obszarze sztuki obok fotografii (razem z wideo i elektroniką), jest oznaką pewnego wyczerpania możliwości malarstwa i częścioviego zastąpienia go przez fotografię oraz dokonujących się zmian w zakresie materiałów artystycznych. Rosnąca rola nowych materiałów artystycznych wpisuje się w znacznie szerszy nurt charakteryzujący rozwój nowoczesnych społeczeństw, który cechuje postępujące w niezwykle szybkim tempie, w każdym razie w ciągu ostatniego półwiecza, przedstawianie analogiczne, przejście od niedostatku do nadmiaru obrazów fotograficznych, filmowych i telewizyjnych. [...] Czyniąc materiał artystyczny sam w sobie mimetycznym (materiał zapisu i materiał obejmujący przedmiot zapisu), fotografia jest odpowiedzią na tę sytuację. Mimesis, która przestała być celem samym w sobie, staje się od tej pory punktem wyjścia (Rouillé 2007: 391–392).

Baudrillard sugeruje nam, że obecny moment dominacji obrazu syntetycznego może być tym momentem, w którym zniknie rzeczywistość definiowania w starym paradygmacie binarnych opozycji – czarne/białe, oryginał/kopia, rzeczywiste/wirtualne... Biorąc pod uwagę łatwość kreacji, fascynację tego typu obrazem i kuszącą grę z aparatem – nie tyle już chodzi o groźbę, którą ta opcja ze sobą niesie, ile o wejście – niepostrzeżenie – w nowy, nierozpoznany paradygmat. Należałoby zatem podtrzymać fundamentalną cechę obrazu, jaką jest iluzja przedstawienia w obliczu permanentnego kryzysu reprezentacji znikającego świata. W takim kontekście iluzja jawiłaby się jako wartość zachowująca autentyczne życie obrazu oraz przywracająca rangę podmiotowemu widzeniu.

W fotografii cyfrowej zniknął akt fotograficzny i obraz jako *analogon*. Fenomen fotografii cyfrowej nie ma odzwierciedlenia, bo „w zalewie obrazów, w którym teraz toniemy, nie ma on już czasu, by przemienić się w obraz” (Baudrillard 2009: 44). Brakuje też fundamentalnej różnicy między tym, co aktualne i tym, co wirtualne. To zasadniczy rys epoki digitalnej, epoki opartej na innych wzorcach niż industrialne – dla przykładu warto wskazać teorię informacjonalizmu czyli kapitalizmu kognitywnego (Zespół „Krytyki Politycznej” 2007: 102–139). Thomas Elsaesser próbował uchwycić ów fenomen czasowego (nie)bytu współcześnie dominującego obrazu, stawiając widza w centrum uwagi.

Można by powiedzieć, że to, co widziane, jest jedynie elementem tego, co czyni ruchomy obraz „realnym” dla widza. Tak więc pytanie, które należy postawić, nie dotyczy kwestii, czy obraz cyfrowy zrywa więzi łączące materialny ślad rzeczywistości w fotografii z jego siłą prezentacji rzeczywistości, lecz raczej wiąże się z zagadnieniem, w jaki sposób digitalizacja może wpłynąć na relacje czasoprzestrzenne widza, a tym samym na „czas” obrazu (Elsaesser 2001: 63).

W sferze digitalnej nasze spojrzenie jest za słabe, aby tę różnicę, ustaloną poza naszym własnym czasem, wychwycić. Dlatego najprawdopodobniej z tego powodu nastąpiła znamienna wymiana funkcji pomiędzy sztuką i fotografią oraz artystami i fotografami.

2.

André Rouillé omawiając przymierze pomiędzy sztuką i fotografią, opisuje, w jak paradoksalny sposób sankcjonuje ono schyłek przedstawienia. W owym przymierzu ciężar tworzenia dzieł przeniesiony zostaje z ręki na maszynę, a tym samym do rangi działania zostaje podniesiony sam wybór.

Fotografowie odrzucają przedstawienie za pomocą najbardziej tradycyjnych środków, tj. ostrości i przejrzystości. Z kolei artyści akceptują mimetyzm bez jakichkolwiek zastrzeżeń; nie jako przedstawienie, kopię uznawaną za wierną w stosunku do przedmiotu odniesienia, lecz jako prezentację, a więc dane, które odsyłają tylko do siebie samych. Jest to [...] jedna z najbardziej charakterystycznych cech sztuki-fotografii; fotografia przechodzi od statusu dokumentu (narzędzie lub nośnik) do materiału kreacji artystycznej, kiedy to wytworzone przedstawienie ustępuje miejsca danej prezentacji. [...] Artysta nie tyle stara się przedstawić rzeczywistość, ile ukazać ją jako problem (Rouillé 2007: 392–393).

Sztuka-fotografia dopełnia i zwieńcza przedstawienie, doprowadzając je do apogeum i jednocześnie zamykając temat. Redukuje je zatem do samej prezentacji, czyniąc mechanicznym. Sztuka-fotografia nie tylko przesuwa cel projektu estetycznego z rzeczywistości na koncepty, lecz jednocześnie umożliwia przejście od manualnego do maszynowego wytwarzania obrazów. W ten sposób kwestionowana jest dwojaka tradycja: zarówno ta odnosząca się do filozofii platońskiej, a więc oryginału i kopii, jak i ta odnosząca się do sztuki jako działania manualnego i jako rzemiosła. Rouillé podkreśla więc, że zastąpienie ręki artysty technologią neguje jeden z najważniejszych elementów artystycznej tradycji: rozdzielenie sztuki i mechanicznego procesu wytwarzania. Przypomnijmy raz jeszcze, że fotografia sytuuje się w łańcuchu działań artystycznych, w którym mieści się malarstwo, wideo i elektronika, a który to łańcuch flusserowską grę z aparatem pozwala zastąpić grą sztuki-fotografii.

3.

W przypadku Georgesa Rousse’a technologia służy całkowicie działaniu artystycznemu. Artysta jest bowiem rzecznikiem wzmocnienia zafałszowania obrazu fotograficznego, zwolennikiem nowego typu anamorfozy, dzięki czemu – poprzez

krytykę iluzjonizmu, utrwalonych konwencji przedstawieniowych oraz nawyków percepcyjnych – podkreślona zostaje sztuczność przedstawienia. O tej sztuczności często zapominamy, zafascynowani możliwościami przedstawienia doby digitalizacji: hiperrealnością czy wręcz pornografią. Prace Georges'a Rousse'a inicjowane są w konkretnym miejscu, w opuszczonych budynkach, pałacach, halach, fabrykach przeznaczonych do rozbiórki. W tychże miejscach sam lub ze wsparciem grupy ludzi maluje on ściany, podłogi, sufity w taki sposób, aby zaaranżować proste i monumentalne bryły zajmujące całą powierzchnię. To jest ciężka fizyczna praca, która wiąże się często z wyburzaniem przegród, a nawet ścian lub montowaniem konstrukcji służących owej zaplanowanej imitacji. Rouillé, opisując ten twórczy proces, relacjonuje:

a potem jakby za sprawą magii to wszystko, co było płaskie, pojawia się w formie brył na obrazach fotograficznych. Lecz bryły te są jedynie fikcyjnymi przedmiotami, których strukturę i układ uzyskano dzięki takiemu, a nie innemu punktowi widzenia i istnieją wyłącznie dzięki spojrzeniu. Ta ulotna praca malarska, która zniknie wraz z wyburzonymi budynkami, znakomicie wpisuje się w fotografię. Aparat fotograficzny wyznacza przestrzeń, która ma być pomalowana i to on właśnie określa punkt widzenia i wyznacza perspektywę. Ogromne kolorowe zdjęcie jest wynikiem długiego procesu architektonicznego i malarskiego podporządkowanego fotografii. [...] W każdym razie wykorzystano tu architekturę, malarstwo i fotografię, aby stworzyć wyobrażenie, aby uczynić nierozróżnialnymi rzeczywistość i nierealność. Fotografia służy tutaj wzmocnieniu zafałszowania, dzięki czemu realne miejsce staje się przestrzenią wirtualną, miejscem, które nie zostało stworzone dzięki elektronice, lecz dzięki ciału, czasowi, trwaniu i manualnej pracy (Rouillé 2007: 394).

Rouillé podsumowuje fenomen sztuki-fotografii jako tendencję przesunięcia sztuki na inne obszary. Nie tyle tworzymy ręcznie obiekty sztuki, lecz dokonujemy wyboru i to bardzo konkretnego wyboru. Od momentu przekazania procesu wytwarzania maszynie sztuka-fotografia „dochodzi do granicy, gdzie tworzenie utożsamia się z kadrowaniem” (Rouillé 2007: 395), a siłą sprawczą na powrót obdarzone jest spojrzenie. Dodajmy – spojrzenie uwolnione z gorsetu konwencji i dzięki automatycznemu, niepoddającemu się kontroli procesowi rejestracji włączone na nowo w proces tworzenia fotografii. Mamy zatem fenomen widzenia w całym jego skomplikowaniu. Oczywiście sam obiekt, czyli sztuka-fotografia, „nie przeciwstawia wykonanym ręcznie przedmiotom artystycznym nie-przedmiotu (performance, konceptualizm, dialogiczność, dzieło wirtualne), lecz coś w rodzaju technologicznego *quasi-przedmiotu*” (Rouillé 2007: 15).

Rousse często nazywany jest twórcą materializującym światło (Picazo 2003–2004: 7–9). Stosowane przez artystę metody podporządkowane są potrzebie podkreślania sztuczności fotografii. Światliste „framugi” („embrasures”) i statyczne anamorfozy służą przywracaniu rangi naturalnemu procesowi widzenia, a ściślej takiemu momentowi widzenia, w którym wychodzimy poza konwencję, doświadczając „Niematerialnego”. Tego typu obiekt fotografii jest realny mimo że niematerialny. Rouillé nazywa go *quasi-obiektem*,

dlatego, że jest on bardzo cienki i cierpi na deficyt materii, lecz jest to mimo wszystko obiekt, który faktycznie zapewnia stałość i trwanie obiektu, przeciwstawiając się tendencji zmierzającej do dematerializacji sztuki. W ten sposób sztuka-fotografia wypełnia przynajmniej częściowo luki lub pustki pozostawione przez malarstwo w sztuce pod koniec XX wieku (Rouillé 2007: 16).

Georges Rousse jest aktywny jako twórca od końca lat 80., kiedy to związał się ze współczesną sceną artystyczną. Jego prace początkowo otrzymały miano „swobodnych przedstawień obrazowych”, czyli „figuration libre” (Piguet 2003–2004). Dla tego twórcy była to droga stawania się malarzem. Odrzucił „prawdę” fotografii, wprowadzając w jej domenę znaki malarskie. Sam nazywa te zdarzenia „niematerialnymi rzeźbami”. Można je opisać jako rozpoznawalne, wizualne znaki, poprzez które postrzega się materię, teksturę, ale które są nieuchwytnie w ich rzeczywistości fizycznej, gdyż istnieją wyłącznie jako widoczny wzór. Ów fenomen wyrósł z dociekań artysty nad funkcjonowaniem rzeźby w przestrzeni, z namysłu, jak rzeźbę wprowadzić w przestrzeń, aby widz uświadomił sobie ów szczególny proces uobecniania. W zrozumieniu tego fenomenu pomocne jest odniesienie do pojęcia anamorfozy, choć sam Rousse wzbrania się przed tym odwołaniem.

Dla mnie – tłumaczy – anamorfoza jest ni mniej ni więcej tylko narzędziem jak pędzel, kiedy maluję formę architektoniczną, kiedy wznoszę lub niszczę ścianę. Ona jest niczym innym, jak prostym narzędziem wizualnym. Jak mój aparat fotograficzny. Zatem dla mnie – to połączenie anamorfozy i fotografii poprzez fakt ich użycia. Kiedy ogląda się moje zdjęcia nie ma żadnego efektu anamorfozy (za Piguet 2003–2004).

Pytany o ów stan rzeczy, czyli o obraz, który w tych zdjęciach wywołany jest jednak w procesie anamorfozy, odpowiada, że fotografia, na którą patrzymy, pokazuje efekt obrazu anamorficznego, ale to nie jest anamorfoza jako taka. Celem działania artysty jest w tym przypadku wprowadzenie perspektywy i działania malarskiego do wnętrza przestrzeni, która jest fotografowana. Zatem obrazy nie uwydatniają techniki kopiowania przestrzeni, lecz ruch w tejże przestrzeni wyzwolony perspektywą przyjętą przez aparat fotograficzny. Rousse zmusza widza do usytuowania się w jedynym możliwym punkcie, aby otrzymać poprawną wizję. Sam sugeruje jednak, iż nigdy nie wykorzystuje prawa anamorfozy do takiego przekształcenia obiektu, aby stał się on nie do poznania, lecz dąży do dematerializacji obiektu w taki sposób, że ten staje się fotograficzny. Komentuje to następująco:

Obiekt jest w fotografii, ale jest nieuchwytny. Oto dlaczego używam anamorfozy bez nazywania jej. To jest też obiektyw szerokokątny, którego używam jako instrumentu dematerializacji, dzięki doskonałym deformacjom rzeczywistości, które on powoduje, moja przestrzeń przekształca się w rzeczywistość [...]. W efekcie reorganizuję świat widzialny w nowej i niespodziewanej przestrzeni, ale czyż projekt artystyczny nie jest po to, aby pokazać świat w sposób nieoczekiwany? (Lupin/Rousse 2000: 35).

Nie bez znaczenia jest fakt, że ów wymuszony ruch w przestrzeni jest ruchem regularnym, możliwym do „od-tworzenia” w umyśle. *Kairos* fotografii oznacza w tym przypadku świadomy moment wyboru przez patrzącego. Aparatowi

fotograficznemu przydzielona zostaje rola wykonawcza, a siłą sprawczą dysponuje patrzący. Zatem aparat na nowo staje się narzędziem.

Już na samym początku twórczej drogi inspiracją dla fotografa, malarza, rzeźbiarza i poety w jednej osobie byli wielcy amerykańscy mistrzowie, tacy jak Edward Steichen, Alfred Stieglitz czy Ansel Adams. Ale dopiero odkrycie *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza oraz Sztuki Ziemi (Land Art) pozwoliło Rousse'owi dokonać wyboru fotografii jako właściwego medium do badania zupełnie nowych relacji pomiędzy malarstwem a przestrzenią. Od 1983 roku jego zainteresowania przenoszą się stopniowo w przestrzeń zgeometryzowaną. Po wstępnych przygotowaniach, naprawach i „oswojeniu” miejsca (przeznaczonego do rozbiórki lub zapomnianego, zdewastowanego), zaczyna długą i skupioną pracę nad własną wizją tegoż miejsca. Nic nie pozostawia przypadkowi. Szkice, rysunki, gwasze służą uporządkowaniu przestrzeni i sfunkcjonalizowaniu jej pod względem światła. Architektura miejsca jest modyfikowana stopniowo przez konstrukcje architektoniczno-malarskie lub wprost przez malowanie ścian, podłóg, sufitów, a jedynym świadkiem tych licznych przemian są gotowe fotografie. Żadne fałszowanie nie ma miejsca w przypadku jego obrazów, a przecież – ostatecznie – mamy do czynienia z totalną iluzją. Każda fotografia staje się zagadką. Intymne relacje między artystą i przestrzenią oraz malarstwem i fotografią są intensywnie odczuwane przez widzów. Siłą tej rzeczywistej i iluzyjnej jednocześnie przestrzeni jest tak duża, że zmusza widzów do wysiłku poszukiwania i zrozumienia natury tej iluzji.

Georges Rousse często deklaruje, że jego malarskie ingerencje w miejsca o odmiennej architekturze wynikają z dążenia do uświęcenia tychże miejsc zagrożonych zanikiem, pustką. Pustka jest tym właściwym filozoficznym odniesieniem. Ona sytuuje się też w samym środku fotografii jako praktyki i dlatego stanowi właściwszy sposób przekładu dla doznań wizualnych. Przypomnijmy, że tajemnicą Barthowskiej fotografii było połącznie Czasu, Rousse mówiłby raczej o dylatacji czy implozji, gdyż pojęcia te bardziej wiążą się z dynamiczną fotografią. Dla tego ostatniego twórcy obrazy fotograficzne, wyłaniające się w złożonych procesach ingerencji w przestrzeń, są szczególnym sposobem życia i równocześnie życiem malarskiego rytuału pustki, który odkrył (Picazo 2003–2004: 10). Wydaje się zatem, że artysta odnalazł taki wymiar fotografii, który nazwać można odwróconym porządkiem mimetycznym. To nie świat zewnętrzny jest „zdejmovany” w wywołanej fotografii, lecz świat „zdejmuje” w czasie fotografowania nasze filtry: wywołuje nasze wewnętrzne klisze, owe bergsonowskie „dissolving views” (Bergson 1963: 105–106). W przypadku poszukiwań takich jak te Geogesa Rousse'a nie mamy bowiem do czynienia z odwzorowaniem faktycznej historii miejsca, z możliwą do zaprezentowania narracją, ale z możliwym czasowym porządkiem miejsca; nie tyle logicznym, co wyobrażeniowym; z podwyższonym rejestrem doznań, z heterotopią. „Oswojone” miejsce zostaje jakby udostępnione w skrócie, poprzez trajektorie światła, która nie ma pełnej materialnej reprezentacji, lecz jedynie jest sygnalizowana. Aby zrozumieć fotografię, widz musi poczuć energię miejsca, z którego fotografia pochodzi. Ta możliwość jest ograniczona w czasie rzeczywistym (w Kronosie), zatem dodatkowo umotywowana. Fotografia jest w tym przypadku zdarzeniem, ale nie takim, które odsyła do faktu spoza obrazu, ale do światła, do pustki i do *kairos*.

Kairos jako ideę, wartość w przypadku twórczości Rousse'a trzeba by włączyć w Foucaultowski dyskurs dotyczący heterotopii (Foucault 1966, 1984, 2006), do którego to dyskursu odwołuje się Cédric Loire na swoim blogu poświęconym zjawiskom z obszaru współczesnej sztuki. Twórczość Georges Rousse'a autor bloga opisuje w kluczu tzw. *innych dzieł*, tworzonych dzisiaj przez francuskich artystów, takich jak Daniel Buren, Christophe Cuzin, Miquel Mont, Olivier Soulerin, Heidi Wood, Zevs et Miguel-Angel Molina, a zaprezentowanych na wystawie zatytułowanej *Les autres œuvres*, która miała miejsce w dniach 7–29 maja 2010 roku w Galerie Villa des Tourelles w Nanterre (Loire 2010: 1).

Foucault definiował heterotopie jako szczególne miejsca, przeciw-miejsca, rodzaj rzeczywiście wcielonych w życie utopii, w których miejsca prawdziwe, istniejące w kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Takie miejsca, nawet jeśli mają swoją rzeczywistą lokalizację, to i tak znajdują się poza obrębem wyżej wskazanych, tak bardzo się od nich różnią (Foucault 2006: 9). „Heterotopie wiążą się najczęściej z wycinkami czasu, co znaczy, że otwierają się one na coś, co poprzez czystą symetrię określić można heterochroniami. Dla pełnego funkcjonowania heterotopii konieczne jest absolutne zerwanie z tradycyjnym czasem ludzi” (Foucault 2006: 11). Loire podkreśla fakt, że geometryczne i monochromatyczne malarstwo, które prezentuje na wystawie Rousse, oparte na prostych wzorcach architektonicznych, aby tym lepiej modyfikować percepcję, znika wraz z miejscem, które je przechowuje. Porzucone, „wyczerpane”, skazane na zagładę miejsca – gubiąc tymczasowość, uwalniają wszystkie rodzaje obrazów: i te dokumentujące autentyczne zagospodarowanie miejsca, i te fantazmatyczne, i te z marzeń sennych.

Rousse znaczy własne heterochronie. Jego wybory w sztuce-fotografii zaświadcza o innej, rzeczywistej przestrzeni, „równie doskonałej, równie drobiazgowej, uporządkowanej w tym stopniu, w jakim nasza jest nieporządna, źle skonstruowana i chaotyczna” (Foucault 2006: 13). Moment eksplozywny sztuki-fotografii, jej *kairos*, nakłania odbiorcę do zgłębienia tajemnicy dokumentowanych miejsc, do podróży w poszukiwaniu jej pierwotnego kształtu i energii. Proces fotografowania pozwala artyście zarazem zachować ślad i ustalać kąt widzenia wymagany przez anamorfozę. Malarstwo jest prezentowane wyłącznie poprzez reprodukcję fotograficzną, kosztem materialności i wymiaru dotykowego (Loire 2010: 1). W gąszczu możliwych obrazów, jakie dają heterotopie Rousse'a, kadrowaniu przypada szczególna rola o tyle, o ile temat wybrał (się) wcześniej, intuicyjnie.

Bibliografia

- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Baudrillard J. (2009), *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, przeł. S. Królak, Warszawa.
- Bergson H. (1963), *Mysł i ruch. Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany*, przeł. P. Beylin i K. Bleszyński, Warszawa.
- Entretien entre Philippe Piguet et Georges Rousse* [Catalogue de l'exposition Georges Rousse au Musée de Châteauroux décembre 2003 – février 2004], 2003–2004, <http://www.georgesrousse.com/informations/textes.html> [dostęp 08.09.2011].
- Elsaesser T. (2001), *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. A. Wilczyńska i E. Majewska, „Kwartalnik Filmowy” nr 35–36.
- Flusser V. (2004), *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniewski, Katowice.
- Foucault M. (1966), *Les Hétérotopies* – [Radio Feature 1966, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=RC7qhps2HMM&NR=1> [dostęp 05.09.2011].
- Foucault M. (1984), *Des espaces autres. Hétérotopies*, <http://foucault.info/documents/hetero-Topia/foucault.heteroTopia.fr.html> [dostęp 05.09.2011].
- Foucault M. (2006), *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 2, s. 7–13.
- Freier M.R. (2006), *In the midst of the ordinary time (kronos), extraordinary time (kairos) happens*, <http://www.whatifenterprises.com/whatif/whatiskairos.pdf> [dostęp 19.12.2010].
- Lupin J./G. Rousse (2000), *Georges Rousse 1981–2000*, Centro Gallego De Arte Contemporánea (CGAC), Saint-Jacques-de-Compostelle.
- Murch W. (2006), *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, przeł. K. Karpińska, Warszawa.
- Picazo G. (2003–2004), *Georges Rousse: Matérialiser la lumière*, <http://presse.nice.fr/document/DP-George-Rousse.pdf> [dostęp 03.09.2011].
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków.
- Sipiora P. (2002), *Introduction. The Ancient Concept of Kairos*, w: *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, Ph. Sipiora and J.S. Baumlin (ed.), SUNY Press, State University of New York Press.
- Wielka encyklopedia PWN* (2003), t. 13, Warszawa.
- Wodziński C. (2010), *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu Celan-Heidegger*, Gdańsk.
- Zespół „Krytyki Politycznej”, 2007, *Krytyki politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty, fakty, pytania i odpowiedzi*, <http://www.przewodniklewy.pl/przewodniki.php>, [dostęp 05.09.2011].

Kairos of photography – the moment and value

Abstract

Since we have handed over the manufacturing process to machines, the art-photography reaches the limit where creation is identified with cropping. The article essentially focuses on works by Georges Rousse, who can hardly be placed in the indicated paradigm and who often declares that his painting interventions in places of different architecture result from

his drive for sanctification of the places that may disappear or become empty. In case of this type of activities, we are not dealing with the reflection of the actual history of the places or a narrative that can be presented, but with the exploration of the possible time orders – not so much logical as imaginary; we are dealing with a higher register of sensations – with heterotopia. Geometric and monochromatic paintings that Rouse creates, based on simple architectural patterns to better modify the perception, disappear along with the places that contain them. The explosive moment of this art-photography, its *kairos*, urges the audience to learn the mystery of the documented places; to travel in search of their original shape and energy.

Słowa kluczowe: *kairos*, okamgnienie, fotografia cyfrowa, iluzja przedstawienia, sztuka-fotografia, Georges Rouse, kadrowanie, anamorfoza, niematerialne rzeźby, heterotopia, heterochronia

Key words: *kairos*, split second, digital photography, illusion of presentation, art-photography, Georges Rouse, cropping, anamorphosis, immaterial sculptures, heterotopia, heterochronia

Joanna Spalińska-Mazur

dr, filmoznawczyni, zainteresowana głównie badaniem autorskiego filmu animowanego, problematyką czasu i obrazu. Opublikowała książki: *Obraz – czas – myśl. O widzeniu w animacji filmowej* (2007), *Inwencje i kontynuacje. Polski autorski film animowany w latach 1980–1990* (2009). Jest współredaktorką pierwszego (monograficznego) tomu periodyku „Este”: *Spektrum animacji*, gromadzącego m.in. teksty o charakterystycznych zjawiskach współczesnej animacji (2010). Publikuje w tomach zbiorowych, w „Kwartalniku Filmowym”, „Dyskursie”.