Paweł Mościcki

Kontr-obrazy czasu marnego

Cóż po obrazach w czasie marnym? Do czego mogą służyć obrazy w erze rozkładającego się kapitalizmu, obnażającego swoje coraz bardziej autorytarne i bezlitosne oblicze? Co może zdziałać obraz w świecie, w którym wszystko – łącznie z obrazami – zostało skolonizowane przez logikę wyzysku i akumulacji kapitału? Do czego może służyć fotografia, skoro kapitalizm jest dziś w stanie wymazać z powierzchni ziemi całe narody, byle tylko nie zakłócić procesu swojej regeneracji? Czym jest dzieło sztuki w epoce takiej ludobójczej reprodukcji?

Antoine d'Agata pracuje w samym oku cyklonu. Z aparatem w ręku udaje się tam, gdzie można odkryć prawdziwe zakamarki systemu, w którym żyjemy. Stara się również uwidocznić te miejsca, które system starannie przed nami ukrywa, czyli przywrócić niewidzialnym cierpieniom ich obrazy. Jednak stawka jego projektu sięga jeszcze dalej. Chodzi o to, czy możliwe jest nie tylko pokazanie skutków, czyli śladów pozostawionych przez mechanizm akumulacji kapitału, ale także ujęcie w obrazach samego tego mechanizmu, abstrakcyjnego i z definicji niewidzialnego. Innymi słowy, chodzi o to, czy w erze globalnej komercjalizacji obrazy mogą nabrać wartości paradygmatów.

Według Giorgio Agambena paradygmat jest pojedynczością, która jest w stanie ujawnić zasady własnej poznawalności. „Relacja paradygmatyczna – pisze – nie ustanawia się zatem po prostu między pojedynczymi przedmiotami zmysłowymi, ani między nimi a ogólną regułą, ale przede wszystkim między pojedynczością (która staje się w ten sposób paradygmatem) a jej ekspozycją (czyli jej poznawalnością)" [1]. Ta logika paradygmatu jest widoczna w funkcjonowaniu przykładu. Przykład jest bowiem elementem wyłączonym poprzez prezentację jego włączenia. Słowo „fotografia", przedstawione w swoich właściwościach gramatycznych i zasadach użycia (a więc przekształcone w paradygmat), przestaje oznaczać obrazy wykonane przez aparat fotograficzny. To, co ujawnia w zamian, to kanon języka i jego włączenie w jego reguły.

Można jednak powiedzieć, że fotografia – to znaczy obraz fotograficzny – jest szczególnym przykładem, ponieważ nieuchronnie zawsze ukazuje również fragment rzeczywistości. Nawet jeśli obrazy fotograficzne zniekształcają rzeczywistość lub nią manipulują, zachowują ją także w sobie mimo wszystko. Fotografia posiada zatem tę wyjątkową

[1]Giorgio Agamben, „Signatura rerum. Sul metodo", Bollati Boringhieri, Torino 2008, s. 25.

– lub paradygmatyczną – cechę, że ukazuje wszystkie możliwe sposoby traktowania rzeczywistości materialnej, nie wyłączając się z niej przy tym całkowicie.

Metoda Antoine'a d'Agata składa się z trzech etapów, trzech poziomów paradygmatycznych.

Po pierwsze, to, co sam nazywa „sorpcją". Jego fotografia nie jest ani obserwacją, ani dokumentacją, lecz „zarażeniem". Artysta nie tylko wkracza w przestrzeń marginalną i dzieli życie osób, które tam mieszkają, ale także obrazy, które tworzy, noszą w sobie ślady przemiany dokonanej pod wpływem tego, co pokazują.

Po drugie, Antoine d'Agata nigdy nie był jedynie fotografem eksperymentującym z medium obrazu lub wykorzystującym samego siebie jako medium metody fotograficznej, ale dał się również poznać jako niestrudzony komentator, analityk i filozof swojej własnej metody. Widzę w tej praktyce odpowiedź na wezwanie sformułowane niegdyś przez Waltera Benjamina: nie pozostawiać zdjęć bez podpisu, wykorzystywać możliwość kontrolowania ich odbioru lub, szerzej rzecz ujmując, ich funkcjonowania w świecie zewnętrznym. W tym sensie d'Agata jest artystą legendarnym, to znaczy artystą, który bierze na siebie odpowiedzialność za opowieść zawartą w swoich własnych obrazach.

Po trzecie, dzięki kompozycji wielkoformatowych obrazów, którą artysta określa mianem „fresku", dochodzi do swego rodzaju kontr-akumulacji obrazów. W rzeczywistości nie poszukuje on powiązań ani dialektycznych skojarzeń między obrazami, lecz interesuje go ich nakładanie się, ich mnożenie obok siebie (przedrostek „para-" w słowie „paradygmat" oznacza właśnie „obok", odnosi się do sąsiedztwa), co generuje swego rodzaju nadmiar. Ta nadwyżka nie znika jednak ani nie sprowadza się do wyższej wartości, lecz ujawnia proces akumulacji w stanie tymczasowego zatrzymania. W ten sposób ukryty mechanizm może nie staje się widoczny czy widzialny, ale zaczyna się ujawniać. Ponieważ jest to fresk (etym.: „świeży", a więc niekompletny), praca nad tą wystawą nigdy się nie kończy, lecz towarzyszy trwającej przemocy i przeciwdziała jej.