



... nieograniczona proliferacja obrazów, gargantuiczna eskalacja fotograficznych narracji, nadprodukcja, nadmiarowość i inflacja wizualności, zainfekowanie portalożą, patrzeć jako imperatyw. Obrazy przesłaniają świat, czas zatem przejrzeć na oczy.

Ile prawdy w fotografii? Czy prawdziwe jest to, co widzimy, skoro nie istnieje prawda akontekstualna, niesytuacyjna, niezinterpretowana? Ile zatem prawd w fotografii? Na ratunek przychodzi uroczy potwór interpretacji: prawda konstytuuje się w interpretacji i poprzez interpretację, nie możemy zawiesić interpretacyjnej aktywności, nie możemy też wnieść się ponad poziom interpretacji, by nie interpretować. Tak czy inaczej, lepiej jednak unikać strachu, konsternacji i wściekłości odbiorców. Ktoś stwierdza: przeciwieństwem prawdy jest fałsz; hmm, coś takiego! Może zamiast prawdy – wiarygodność? Zobaczmy.

Tymczasem dzieją się rzeczy ciekawe. Ofelia trzyma w jednej ręce butelkę wina, w drugiej kieliszek i nie ma nic do ukrycia – w końcu uczy się pływać i pływa sobie w dmuchanym basenie; żywioł wody łączy się z żywiołem kobiecości, a jakże. Faltejsk wraca do okresu prenatalnego, wciela się w Ofelię i unosi na wodzie, a Faulkner szuka powiązań. Dzwony kościelne wyznaczają przestrzeń oswojoną, prostaczkowie nie znają łaciny, ale umoralniają się i wzrastają w wierze, a kościół ustanawia relację człowieka ze światem. Człowiek opanowuje świat i powtarza akt stworzenia, tymczasem plugawe społeczeństwo jak Narcyz podziwia swój trywialny wizerunek na metalu (to Baudelaire). Fotograf dominuje, panuje i ingeruje w przestrzeń – jest funkcjonariuszem aparatu; aparat też nie taki niewinny – jest aparatem władzy: dyscyplinuje i parceluje ciało; świat zastyga w trakcie naciśnięcia migawki, a podmiot zamienia się w *eidolon*. Na szczęście fotografia, jak czuringa, sprzeciwia się śmierci totalnej i daje świadectwo życia; przywołuje przeszłość, jednocześnie ją egzorcyzmując, ale może też wiralować sobie w sieci i dyskredytować bohaterów. Sfeminizowane, męskie ciało obnosi się dumnie ze swym penisem, a erekcja o dziwo przyciąga uwagę widzów. Bohaterki samobójczynie umieszcza się w otoczeniu dziecięcych zabawek, przy czym śmierć średniowieczna nie zgadza się z nowym światopoglądem. Między zapętłonymi porządkami tożsamości i różnicy liniowy czas postępu zwycięża z czasem cyklicznym, diachronia przekodowuje się w synchronię a synchronia w diachronię, zaś Burroughs stwierdza krótko: Słowo poczyna obraz, a obraz *jest* wirusem. Wreszcie artysta w stanie liminalnym wysiada z karuzeli życia.


Ale nie zawsze jest tak pogodnie. Fotografia dotyka niezabliźnionej rany pamięci: bydłące wagony, tory, drut kolczasty, komin, włosy, pasiak, walizka, powietrze, w którym wciąż krążą cząstki popiołów z ludzkich szczątków, użyźniają pola i łąki i mieszają się z budulcem, Muranów z gruzobetonu ze szczątków domów i ludzi, drzazga z ludzkiej kości. Kobiety w (u)ścisku, będącym ostatnim doświadczeniem bliskości przed odejściem w nie(byt), kobiety z Mizocza – pojawiające się i znikające Eurydyki, które spojrzenie Orfeusza zawiesza między życiem a śmiercią. *Vivante/morte*. A gdzie indziej nuklearny kataklizm Czarnobyła, osuwiska realności, obłoki dymu, skażone rośliny, autoportrety cezu, plutonu i uranu, mogilniki, wykrzywione w przerażeniu, krzyczące twarze – banał horroru, śmierć jako radionuklidy wnika w materię fotografii, wzrasta ruch turystyczny w Strefie Wykluczenia. Trzeba przywrócić czucie w zdrętwiałych strukturach pamięci.

A wokół i pomiędzy jak zwykle rozmaite precjoza intelektu i materialności: aparaty numinotyczne, ekfrazy i infrazy, historie preposteryjne, nie-falliczna, nie-edypalna, zawsze negocjowalna różnica-w-blikości, kamera obskura, estetyka minimalistycznych metonimii, faceci w gorsetach, palimpsesty kulturowe, samorozkruszenie, genologiczne rozchwianie, strzępy wiedzy, *fascinum* kontra *fascinace*, elementy kultury sadomasochistycznej, klasizm, demitologizacja infantylizującej stygmatyzacji twórców ludowych (!), śmierć zamknięta w krypcie nieświadomości jako widmo, początki fotografii w Rzeszowie i podkarpackie czasoprzestrzenie (a gdzie Polesie i jego czar?), inteligencja ikoniczna, spojrzenie, które dotyka i czuje, odcieśnione pomniki, rozsypianie, bezkształtność i wymieszanie porządków i, jakże by inaczej, niedookreślenie, zanikanie, zawieszenie. Ach, i jeszcze nie wiadomo skąd przyplątała się domena zdrowego rozsądku.

Reasumując: widzialność strukturyzuje wszystko, niewidzialność skazuje na nieobecność i sypcha w nieistnienie. Jak to często bywa, problem okazuje się bardziej złożony i skomplikowany niż się wydaje, ale sympatycy kulturalizmu nie będą mieli z tym problemów.

Nie ma zdjęć, nie było wyjazdu.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>



... a boundless proliferation of images, a gargantuan escalation of photographic narratives, overproduction, excessiveness and inflation of visuality, contamination by portalosis, gaze as the imperative. Images obscure reality; it's about time we opened our eyes.

How much truth is there to photography? Are the things we see true, since acontextual, non-situational and uninterpreted truth does not exist? How many truths then? The charming demon of interpretation lends a helping hand here: truth is constituted in and through interpretation, we cannot suspend our interpretative activity, nor can we elevate ourselves above interpretation without interpreting. That way or another, we'd better avoid the fear, dismay and anger of the audience. Someone says: the opposite of truth is falsity; hmm, who would have thought? How about trustworthiness instead of truth? We shall see.

In the meantime, intriguing things are happening. Ophelia is holding a bottle of wine in one hand and a glass in another, and has nothing to hide – in the end, she learns how to swim and is swimming in an inflatable pool; the element of water merges with the element of femininity, why not? Faltejssek returns to the prenatal stage, impersonates Ophelia and floats on water, and Faulkner is searching for connections. Church bells delineate a comfort zone, simpletons do not know Latin but edify themselves and reinforce their faith, and the church establishes the relationship between man and world. Man conquers the world and re-enacts the act of creation while the corrupt society, like Narcissus, admires its own image engraved in metal (it's Baudelaire). The photographer dominates, reigns and interferes with space – he is a functionary of the apparatus, no longer an innocent object in itself – now the apparatus of power: it disciplines and parcels out the body; the world freezes with the click of the shutter, and the subject turns into *eidolon*. Luckily, a photograph, like *tjurunga*, resists absolute death and bears witness to life; it summons the past, exorcising it in the process, but it may also viralize throughout the internet and disgrace the heroes. A feminised masculine body proudly flaunts its penis whose erection, strangely enough, attracts the viewers' attention. Suicidal heroines are placed in the midst of children's toys, but medieval death does not go along with the new world-view. In-between the entangled orders of identity and difference the linear time of progress defeats the cyclical time, diachrony encodes itself into synchrony, synchrony into diachrony, and Burroughs keeps it short: it is the word that conceives the image, and the image is a virus. Finally, the artist, in a liminal condition, gets off the merry-go-round of life.


But things don't always look that bright. Photography touches upon the open wounds of memory: cattle wagons, railroad tracks, barbed wire, a chimney, human hair, a striped camp uniform, a suitcase, air – still permeated with ash particles of human remains – enriches fields and meadows and mingles with construction materials, Muranów built from crushed-brick concrete made of remains of people and buildings, a splinter of human bone. Women (c)rushed together, it's their last sensation of intimacy before leaving for (non)existence, women from Mizoch – Eurydices, appearing and disappearing, suspended between life and death by Orpheus's gaze. *Vivante/morte*. And elsewhere, the nuclear holocaust of Chernobyl, landslides of reality, puffs of smoke, contaminated plants, self-portraits of caesium, plutonium and uranium, pesticide burial sites, faces contorted by dread, and screaming – the banality of horror; death as radionuclides permeates the fabric of photography, but tourist traffic increases in the Exclusion Zone. We need to restore feeling to the nerveless structures of memory.

And around and in-between, as per usual, various valuables of intellect and materiality: numinous cameras, ekphrases and inphrases, preposterior stories, non-phallic, non-Oedipal, but always negotiable difference-in-proximity, camera obscura, aesthetics of minimalistic metonymies, men in corsets, cultural palimpsests, self-fragilisation, geological disruption, shreds of knowledge, *fascinum* vs. *fascinace*, elements of sadomasochistic culture, classism, demythologisation of infantilising stigmatisation of folk artists (!), death locked up as a spectre in the crypt of unconsciousness, beginnings of photography in Rzeszów and Subcarpathian spacetimes (and what about the charm of Polesie?), iconic intelligence, a look which touches and feels, disembodied monuments, dispersion, shapelessness, intermingling of orders, and – naturally – indeterminacy, disappearance, suspension. Oh, and out of nowhere, there shows up a hint of common sense.

Let us resume: visibility structures everything, invisibility condemns to absence and pushes everything into non-existence. But, as it often happens, the problem turns out to be more complex and complicated than it seems, even though the proponents of culturalism will be ok with that.

With no pictures to show, the journey never happened.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>