

## SZEROKOŚĆ KADRU

*Dzisiaj można sfotografować wszystko.*

Robert Frank

*Rutynowo fotografuję w myślach wszystko, co widzę.*

Minor White

Pytanie, którym pokrótce zajmę się w niniejszym tekście, można sformułować wyjątkowo prosto. A mianowicie: jak szeroko oddziałują obrazy? Niby brzmi ono jasno, ale najpewniej każdy czytelnik zdążył już sobie pomyśleć co to właściwie znaczy? I stąd właśnie deklaracja, iż zajmę się tą kwestią raczej hasłowo. Już po chwili zastanowienia łatwo bowiem dojść do wniosku, że wnikliwa analiza zagadnienia, jakie stawia przed nami owo pytanie wymagałaby raczej kilkutomowego studium z setkami odwołań i ilustracji, a nie artykułu w czasopiśmie. Ograniczę się więc jedynie do próby zarysowania przywoływanej problematyki, i to zawężając ją do jednego z wielu typów obrazowania, jakim jest zespół technik i praktyk ujmowanych pod wspólnym terminem „fotografia”. Postaram się wskazać na kilka najistotniejszych w moim przekonaniu zagadnień związanych z szerokością, czy rozległością oddziaływania obrazów. No właśnie, ale co to właściwie znaczy „szerokość oddziaływania”? Przede wszystkim czy chodzi nam tu o reprodukcję, rozpowszechnianie, rozpoznawalność wizerunków? A może o przekaz? Tematy? Zawartość? Rozumienie treści przedstawień? O reakcje jakie przedstawienia te wywołują? O wpływ jaki mają na rzeczywistość społeczną? O rezultaty ich oddziaływania? Można zapytać jeszcze inaczej. Czy istnieją praktyki i instytucje związane z obrazowaniem dysponujące zasięgiem bądź wymiarem globalnym? Lub też: czy występują takie przedstawienia, które posiadają charakter uniwersalny i przez to zyskują format globalny? Bądź wprost przeciwnie: czy tematyka i — by sprawę skomplikować jeszcze bardziej — estetyka fotografii, a może przede wszystkim kulturowo wyuczone sposoby widzenia, które na domiar złego często bywają uwikłane ideologicznie i politycznie, nie mają jednak w istocie natury wyłącznie

lokalnej? Pojawia się w tym miejscu oczywiście stary spór o granice interpretacji, o znaczenie kulturowego kontekstu zjawisk, czy wytworów i o kompetencje ich odbiorców.

W pełnych wiary słowach słynny historyk i kolekcjoner fotografii Helmut Gernsheim pięćdziesiąt lat temu w książce *Creative Photography*, podsumowując rozdział o znamionym tytule *The face of our time*, pisał: „Fotografia jest jedynym «językiem» rozumianym we wszystkich zakątkach świata i łączącym narody i kultury. Scala ona rodzinę człowieczą. Niezależna od politycznego nacisku — tam gdzie ludzie są wolni — odzwierciedla prawdziwe życie i wydarzenia, pozwalając podzielać nadzieje i rozpacz innych, a także dostarcza danych o warunkach społecznych i politycznych. Stajemy się naocznymi świadkami człowieczeństwa i nieludzkości człowieka” (Gernsheim, 1962, 229; cyt. za Sontag, 2009, 209). Czy za tym sądem nie stoi jednak przypadkiem utopijna wizja edukacyjnej i emancypacyjnej roli obrazowania, jaką spełniać ma ono względem jakiejś wymagowanej ekumeny? W prawdziwość tego i jemu podobnych, życzeniowych raczej, oglądów rzeczywistości społecznej zdaje się powątpiewać autorka dwóch ważnych prac z zakresu teorii i historii fotografii Susan Sontag<sup>1</sup>. Tym, co w przekonaniu amerykańskiej pisarki i krytyczki sztuki scala obecnie rodzinę człowieczą jest, zaakcentowany także przez Gernsheima, widok cudzego cierpienia. Skoncentrujemy teraz uwagę na rozpacz i nieludzkości człowieka, do nadziei jeszcze powrócimy na koniec.

Żyjemy w uniwersum obrazów, fotografie towarzyszą nam dziś na każdym kroku. Są rozrywką, ale i suplementem lub implantem pamięci, należą do porządku społecznych rytuałów a zarazem stanowią potężne narzędzie władzy. Niemniej pośród szerokiego spektrum sytuacji czy wydarzeń rejestrowanych i oglądanych na zdjęciach, właśnie owo widzenie cierpienia zdaje się być jednym z kluczowych doświadczeń znamionujących współczesność. Zastrzec trzeba jednak od razu, że i ten widok, choć nader powszechny, powielany w nieskończoność oraz jak można mniemać również rozpoznawany wszędzie, w rzeczywistości nie pozostaje nigdy neutralny, niezależny, niewinny. Świat przepelniają obrazy najróżniejszych form przemocy, gwałtu i okrucieństwa. Zawodowi, wyspecjalizowani turyści — określenie użyte przez Sontag — wyposażeni w aparaty fotograficzne, przemierzają glob wzdłuż i wszerz w poszukiwaniu kadrów zaświadczających o ludzkim

---

<sup>1</sup> Oczywiście nie jest w tym osamotniona. Nie istnieje zresztą taki pogląd, który podzielałaby tylko jedna osoba i bynajmniej nie wynika to jedynie z samej istoty wyrażania „podzielać”.

nieszczęściu. Wojny, konflikty, katastrofy, bezprawie, przymus, niewola to elementy stale obecne na przedstawieniach pochodzących ze wszystkich rejonów kuli ziemskiej. Współczesność żyje zdjęciami czerwonymi od krwi. Można jednocześnie powiedzieć, iż śmierć, ból, cierpienie i rozpacz są powszechne, uniwersalne. Ale czy sposoby ich widzenia i przeżywania są zawsze i wszędzie takie same? Czy jesteśmy w tym jedną wielką człowieczą wspólnotą? Otóż „my” zawartego w wyrażeniu „jesteśmy”, gdy idzie o oglądanie cudzego cierpienia, nigdy nie należy uznawać za oczywiste — przestrzega z całą stanowczością amerykańska eseistka (Sontag, 2010, 13). Na eteryczność, nietrwałość, śmiertelność osób i przemijalność rzeczy, uświadamiane nam z całą mocą przez fotografię, w wymiarze jej publicznego obiegu nakładają się wartości i związane z nimi postawy, uczucia, emocje, które nieuchronnie mają swe zakotwiczenie (odniesienie) w szeroko pojętej ideologii. I to tutaj przede wszystkim zaznaczają się lokalność i partykularyzmy. By je ukazać posłużę się przykładem.

World Press Photo 2012 było kolejną, 55. już edycją najważniejszego konkursu dla fotografów związanych z prasą, w ramach którego to wyróżnienia przyznawane są w kilku kategoriach, takich między innymi jak: *Zdjęcie roku*, *Wydarzenia*, *Ludzie w wydarzeniach*, *Życie codzienne*, *Portrety*. „Światowość” współzawodnictwa o prym najlepszego zdjęcia polega z jednej strony na dopuszczeniu do udziału w nim fotografów z całego globu, z drugiej zaś na konkurowaniu ze sobą kadrów obejmujących zdarzenia mające miejsce we wszelkich zakątkach ziemi. W tym roku<sup>2</sup> główną nagrodę otrzymał pracujący dla „New York Timesa” Hiszpan Samuel Aranda za zdjęcie wykonane 15 października 2011 w przekształconym w tymczasowy szpital meczecie w Sanie. Widnieje na nim kobieta w czarnej burce i białych gumowych rękawiczkach przytulająca, najprawdopodobniej, ранnego mężczyznę. Ta fotografia dosłownie, jak i metaforycznie obrazuje sytuację ludzi w Afryce Północnej podczas tak zwanej Arabskiej Wiosny czy Arabskiej Wiosny Ludów. Odzwierciedla to, co działo się nie tylko w samym Jemenie, ale też w Tunezji, Egipcie, Libii oraz innych krajach regionu (Maroku, Sudanie, a także Syrii, Arabii Saudyjskiej, Dżibuti, Iraku, Kuwejcie, Libanie, Omanie, Palestynie, Somalii). Ukazuje przy tym, mało widoczną w przekazach medialnych z ulicznych protestów i walk frontowych, rolę kobiet w rewolu-

---

<sup>2</sup> Wyniki konkursu ogłaszane są w lutym i obejmują prace powstałe na przestrzeni poprzedzającego go roku.

cji. Zarazem wydaje się być portretem pewnej bardziej osobistej relacji, fenomenologią uczuć, jakie u (zapewne) sanitariuszki wywołał widok cierpiącego bojownika. Jest jednak w owym zdjęciu coś jeszcze, co przenosi je poza religijny, polityczny, społeczny grunt kultur islamskich Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu. Układ postaci w kadrze, dla osób znających tradycję chrześcijańską lub średniowieczną czy renesansową sztukę europejską, nieuniknienie nasuwa skojarzenie z piętą (od włoskiego *pietà* oznaczającego litość), czyli przedstawieniem Matki Boskiej podtrzymującej na kolanach ciało martwego Chrystusa. Widok cierpienia, przez emocje jakie wywołuje, zdaje się pokonywać kulturowe granice, ale trudno przecież orzec byśmy mieli tutaj do czynienia z możliwością uniwersalnego odczytywania zaistniałej/ukazanej sytuacji. Z pewnością tworzy ona jednak, mające oparcie w litości i współczuciu (funkcja empatyczna), poczucie zrozumienia i solidarności.

Bywa wszak też inaczej. Wyróżnione na World Press Photo 2012 prace unaoczniają złość, ból, bezsilność, przemoc, gwałt i okrucieństwo obecne w każdym obszarze świata. Możemy zobaczyć zakłutą w kajdanki kobietą w trakcie aresztowań młodych ludzi manifestujących na ulicach nowojorskiego Harlemu swe niezadowolenie z sytuacji ekonomicznej; odzianą w samą bieliznę, wychudzoną ukraińską narkomankę, która prostytuując się zarabia na utrzymanie dziewięcioletniej córki i oczywiście na swój nałóg, jej ciało jest posiniaczone, jedną z nóg ma obwiniętą bandażem; na innej fotografii widać rzeczy pozostawione na kamienistym brzegu norweskiej wyspy Utoya, gdzie opętany (skrajnie) pravicową ideologią Anders Breivik zamordował blisko siedemdziesiąt osób; kolejna odbitka przedstawia całkowicie zniszczone budynki po przejściu *tsunami* w Japonii. A jednak, zdjęcie które chcę tu skonstrastować z przykładem pochodzącym z Sany, na pierwszy rzut oka nie tylko nie przedstawia żadnej tragicznej sytuacji, ale wydaje się być czymś na kształt malarstwa rodzajowego albo fotografii etnograficznej. Napotkani, tym razem w dolinie któregoś z górskich pasm Jemenu, dwaj mężczyźni ubrani w tradycyjne, być może obrzędowe stroje (białe tuniki, ozdobne pasy, za którymi wepchnięte są noże oraz nieco mniej lokalne marynarki) pozują dumnie do zdjęcia z odzianymi w jeszcze bardziej okazałe szaty dziewczynkami. To praca autorstwa Stephanie Sinclair, amerykańskiej fotoreporterki obdarzonej wyjątkowym wglądem i wrażliwością jeśli chodzi o sprawy płci oraz zagadnienia związane z prawami człowieka. Swoje cykle wykonuje na całym świecie. Jedną z dziewczynek, które zobaczyć możemy na odbitce nagrodzonej na World Press Photo 2012 to Tahani (w tylnym planie, ubrana na różowo, na głowie ma czarną, zdobioną złotą wstęgą

chustę). Wyszła za mąż za stojącego przy niej Majeda, gdy ona miała sześć, on zaś dwadzieścia pięć lat. Podobna historia spotkała nie tylko widniejącą obok niej na zdjęciu Ghadę, ale aż prawie połowę kobiet w Jemenie. Czy pozujące postaci domyślają się z jakiego powodu są fotografowane? Treść i wymowa tego obrazu jest zapewne zupełnie inna dla dużej części Jemeńczyków, niż to ma miejsce w przypadku jego odbioru przez zapoznanych z tym, co dokładnie widzą na przedstawieniu Europejczyków czy Amerykanów. Bez owej informacji inscenizacja Sinclair sprowadzana bywa zazwyczaj do wymiaru czysto estetycznego lub do czegoś w rodzaju egzotycznej ciekawostki. Dopiero po uświadomieniu zachodniemu widzowi sytuacji zaprezentowanej na fotografii i skonstatowaniu przez niego tego, jak dalece owa sytuacja odbiega od standardów (wzorów zachowań) przyjętych w jego własnym kręgu kulturowym, może on dokonać oceny przekazu wygenerowanego przez fotoreporterkę. Mamy wówczas do czynienia z różnymi typami reakcji jakie zdjęcie to wywołuje. Rzeczne reakcje często przyjmują silnie emocjonalną postać.

Powyższe ilustracje do pewnego stopnia demonstrują problemy związane z rozpoznawalnością treści przedstawień czy też znaczenie kulturowych kontekstów i odniesień dla obrazowanych sytuacji. Kluczowe są tu również kompetencje interpretacyjne obiorców. Zrozumienie wpływu fotografii na rzeczywistość społeczną i polityczną, chociażby w aspekcie takich lokalno-globalnych projektów, jak kampanie na rzecz demokracji czy też powszechności praw człowieka, wydaje się z wielu przyczyn trudne. Jedną z nich jest z pewnością fakt, iż jakkolwiek „światowość” konkursu z którego pochodzą omawiane tu przykłady, polega na dopuszczeniu do udziału fotografów z całego globu, to owi wyposażeni w aparaty, zawodowi, wyspecjalizowani turyści zaświadczaający o ludzkich nieszczęściach, wywodzą się jednak z krajów o zbliżonych systemach wartości (estetycznych i etycznych)<sup>3</sup>. Oczywiście mogą wchodzić w „piktoralną” polemikę z apologetami różnych, roszcujących sobie prawo do uniwersalności idei, ale te spory, względem dajmy na to myślenia i praktyk występujących w Jemenie, zawsze pozostają uwikłane ideologicznie i politycznie w jakiś rodzaj lokalności. Zdjęcia nie do końca mówią więc same. Bywają

---

<sup>3</sup> Pisząc o „wywodzeniu się” mam tu na myśli nie tylko kraj pochodzenia, ale też proces edukacyjny przez jaki fotografowie przechodzą. W tym sensie profesjonalna (także w aspekcie elitarności) fotografia jest zespołem praktyk o zasięgu globalnym, ale mającym wyrazie zachodnią proveniencję i silnie powiązany z różnymi instytucjami czy podmiotami finansowo-politycznym funkcjonującym przede wszystkim w Europie i Ameryce Północnej.

argumentem nie tylko w sporze, lecz i w wojnie. Jak pisze Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*: „dla ludzi przekonanych, że rację ma jedna strona, a druga jest sprawcą ucisku i niesprawiedliwości, oraz że walkę trzeba toczyć, istotne jest [...] to, kto kogo zabija. Dla Żyda z Izraela zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy [...] w centrum Jerozolimy jest przede wszystkim zdjęciem żydowskiego dziecka zabitego przez Palestyńczyka w samobójczym ataku. Dla Palestyńczyka z Gazy zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy pociskiem wystrzelonym z czołgu jest przede wszystkim zdjęciem palestyńskiego dziecka zabitego pod izraelskim ostrzałem. [...] Wszystkie zdjęcia czekają, aż podpis wyjaśni je lub zafalszuje. Podczas starć między Serbami a Chorwatami na początku niedawnych wojen na Bałkanach te same zdjęcia dzieci zabitych podczas ostrzału wioski krążyły zarówno podczas serbskich, jak i chorwackich propagandowych konferencji prasowych. Wystarczy zmienić podpis, i śmierć dzieci można wykorzystać wielokrotnie” (Sontag, 2010, 17).

By jednak ukazać zakres współczesnego oddziaływania obrazów sięgnąć trzeba jeszcze od innych, choć również łączących się dyskursem o cierpieniu, uwag Sontag. W zamieszczonym w pracy *O fotografii* eseju *Świat obrazów* pisze ona, iż rzeczywistość w coraz większym stopniu zmapowana jest przez wizerunki, które teraz nie tylko przesądzają o jej charakterze, warunkując nasze sposoby widzenia, ale też w ogóle zaświadczają dla nas o jej realności. „Mechaniczna geneza tych obrazów i dosłowność władzy, jaką zapewniają, oznaczają nową relację między obrazem a rzeczywistością. I jeżeli można powiedzieć, że fotografia przywraca relację najbardziej prymitywną — częściową tożsamość obrazu i przedmiotu — to moc obrazu jest obecnie doznawana w zupełnie odmienny sposób. Zgodnie z prymitywnym rozumieniem skuteczności obrazów, obrazy mają własności przedmiotów rzeczywistych. My natomiast jesteśmy skłonni przypisywać rzeczywistym przedmiotom własności obrazów” (Sontag, 2009, 167). Epokę, w której żyjemy znamionuje prymat wizerunku nad realnością. Przedkładamy obrazy ponad przedmioty fizyczne. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że sproblematyzowaniu czy zamgleniu uległo rozumienie samej rzeczywistości. Jednak oddziaływanie fotografii na nasz stosunek do świata otaczającego znamionuje zdaniem Sontag coś więcej. Amerykańska eseistka porównuje aparat fotograficzny do odwróconej lornetki. Jego działanie jest w zasadzie podobne. To co odległe, obce, niekiedy nawet egzotyczne czyni on bliskim, zaś to co bliskie, związane z własnym codziennym życiem oddala. Pozwala nam wydostać się poza naszą przygodną lokalność, widzieć globalnie, „uczestniczyć” w światowych procesach i wydarzeniach,

a z drugiej strony alienuje, wrywa z realnych międzyludzkich relacji. Dziś wszelkie działania wojenne, katastrofy, klęski żywiołowe znajdują się natychmiast w obiektywie kamer. Ich obrazy obiegają całą kulę ziemską. Żyjemy w społeczeństwie, które za powszechną normę, wynikającą z przyrodzenia i z prawa, uznaje stan unikana jakichkolwiek niepowodzeń, nieszczęść, cierpień, chorób. W tej perspektywie — nieco paradoksalnie — również i śmierć przestaje być czymś naturalnym i nieuniknionym, staje się niesprawiedliwą klęską, przedmiotem współczucia wywołującym jednocześnie szok, zadziwienie, niedowierzanie, a nawet ciekawość. Jak twierdzi Sontag „poczucie, że nieszczęście nas nie dotyczy, podsyca zainteresowanie obrazami cierpień, a oglądanie takich obrazów wzmacnia poczucie, że nie doznajemy nieszczęścia” (Tamże, 177).

Prymat wizerunku nad realnością, swoiste zatopienie w uniwersum obrazów, z którego czerpiemy wiedzę o świecie, o tym jak wyglądają rzeczy i zjawiska, powoduje także, iż spotykając znane nam wcześniej z wizerunków obiekty, często doznajemy czegoś w rodzaju rozczarowania. Rzeczywistość przestaje być atrakcyjna, jest „mniej”..., bezpośrednie doświadczenia nie wywołują już nas takiego natężenia uczuć, emocji. Na przykład oglądając fotografie bądź kadry filmowe — coś co się zdarzyło, co jest już dane i innym nie będzie — odczuwamy większy niepokój, niż obcując z autentyczną, dziejącą się, mającą miejsce „tu” i „teraz” sytuacją. Sontag ilustruje to własnym przeżyciem. Podczas wizyty w ChRL w połowie lat siedemdziesiątych była świadkiem operacji w jednym z szanghajskich szpitali. Robotnikowi z powodu wrzodów chirurdzy musieli usunąć większość żołądka. Sontag wytrzymała na sali operacyjnej kilka godzin bez odwracania wzroku od pacjenta i rąk lekarzy. Rok po tym zdarzeniu oglądała w Paryżu film Antonioniego o Chinach i już przy pierwszym cięciu skalpela poczuła mdłości. „Jesteśmy bardzo wrażliwi na okropności podawane w formie obrazów fotograficznych, wrażliwsi niż w realnym życiu” (Tamże, 179).

Jednakże opisywane przez Sontag zjawiska mogą stanowić jeszcze bardziej złożony problem, gdy próbuje się je wiązać z pamięcią — zarówno społeczną<sup>4</sup>, jak indywidualną. By to ukazać sięgnę do jednej z książek francuskiego reportera i korespondenta wojennego Jeana Hatzfelda. Pisał on między inni o upadku komunizmu w Europie Środkowej

---

<sup>4</sup> Sama Sontag w Widoku cudzego cierpienia jest zdania, że coś takiego jak pamięć społeczna czy zbiorowa nie istnieje, istnieją tylko jednostkowe, osobiste wspomnienia.

i rzeziach na Bałkanach, o konfliktach na Bliskim Wschodzie, Haiti, w Algierii, czy Kongu, ale *Strategia antylop*, której obszerniejszy fragment tutaj zaraz przytoczę, opowiada o wojnie domowej w Rwandzie. Jej autor zebrał świadectwa ocalałych po trwających ponad miesiąc masakrach Tutsi. W trakcie tego ludobójstwa życie straciło blisko milion osób. Miało ono miejsce w roku 1994. Powodem eksterminacji było oskarżenie przez polityków Hutu Tutsich o zestrzelenie samolotu, na którego pokładzie leciał wywodzący się z grupy tych pierwszych prezydent kraju Habyarimana (w owym zamachu zgiął także prezydent sąsiedniej Burundi). Narracje zawarte w reportażach Hatzfelda dotyczą zarówno czasów wojny, jak i życia w Rwandzie po jej zakończeniu a także stosunku władz innych krajów, mandatariuszy organizacji międzynarodowych oraz przedstawicieli mediów do tego, co wydarzyło się na terenach zamieszkiwanych przez mniejszość etniczną Tutsi<sup>5</sup> (zabijani byli też co bardziej umiarkowani Hutu). Zbieranie świadectw od zamkniętych na świat, ocalonych początkowo nie było zadaniem prostym. Pisarz spotkał się z milczeniem, jakie przywiodło mu na myśli bezgłos uwolnionych z niemieckich obozów zagłady po zakończeniu II Wojny Światowej. Udało mu się jednak pokonać „nieufność” okazywaną przez pozostałych przy życiu wobec osób z zewnątrz.

W rozdziale zatytułowanym *To tylko obraz* Hatzfeld relacjonuje swoje rozmowy z Innocentym Rwililizą i Berthe Mwanankabandim. Obaj, podobnie jak i pozostali ocaleni, wyrażają zadowolenie z powodu tego, że po samej masakrze zostało niewiele zdjęć i filmów. Zachodni fotografowie i dokumentaliści byli zaskoczeni faktem, iż masowy mord w opisywanym przez pisarza powieście Nyamata zachował się na tak małej ilości materiałów wizualnych. Sam Hatzfeld w dyskusji z Innocentym porównuje ten stan rzeczy do sytuacji związanej z Szoa, całkowitą zagładą. Hitlerowska machina śmierci w znikomym tylko stopniu zachowała się na obrazach. Choć europejski konflikt sfotografowano i uwieczniono na klatkach filmowych dość dokładnie, to ten najtragiczniejszy z jego epizodów pozostaje niewidzialny, nieprzedstawiony (a może „nieprzedstawialny”). Ale dlaczego ci, którzy przeżyli rwandyjskie ludobójstwo uważają, że brak przedstawień jest dobry? Ocalony, zdaniem Innocentego przestaje być panem swej pamięci, „nie może się uwolnić od kłopotliwych wspomnień. Wspomnienia wstydlive, takie jak wszy, gwałt czy

---

<sup>5</sup> Pozostawiam otwartą kwestię tego czy istnieją podstawy domówienia o Hutu i Tutsi, jako o różnych grupach etnicznych.

zdrada, można odłożyć na bok, przenieść na inne miejsce. Ale nie da się ich usunąć. Jeśli ocalony spróbuje, wyłonią się z większą siłą i jeszcze gorszym skutkiem. W efekcie musi próbować żyć z wszystkimi obrazami, które klebią się w jego głowie, nie pytając go o zdanie. Na szczęście tylko on może widzieć niektóre z nich” (Hatzfeld, 2009, 106). Tych najgorszych, najbardziej przerażających nigdy nie pokazuje ludziom, którzy nie doświadczili, jak on tragedii. Ale nawet z innymi ocalonymi, przechowującymi w pamięci te same dramatyczne czy upokarzające chwile, nie jest się w stanie wymienić na obrazy. Jedynym, co go uspokaja i czyni bezpieczniejszym jest czas. Pamięciowe fotografie powracają coraz rzadziej i rzadziej. Jak dopowiada: „co roku w okresie żałoby pojawia się wiele obrazów z czasów ludobójstwa: zwłaszcza trupy i szkielety, w telewizji, w gazetach czy na wystawach. Mogę na nie patrzeć, bo pochodzą z czasów po ludobójstwie. Obrazów samej masakry nie ma prawie wcale. Nie dziwi mnie, że nie zachował się właściwie żaden dokument z czasów zagłady Żydów albo Ormian. Nie ma zdjęć, ponieważ nie ma miejsca dla fotografów tam, gdzie dokonuje się zbrodni, na bagnach czy w lesie. [...] To wielkie szczęście, bo nie mógłbym znieść obrazów przedstawiających rzeź” (Tamże, 106).

Ta nieprzedstawialność czy niereprezentowalność prowadzi mnie na ślad jeszcze jednego ujęcia relacji między obrazem a przestrzenią. Wiąże się on z radykalnym pojęciem lokalności. Jeśli lokalny to tyle, co występujący w określonym miejscu, charakterystyczny dla danego obszaru, wówczas możemy powiedzieć, że obrazy fotograficzne, które nosimy w naszych głowach są najbardziej „lokalne”. Tyle, że to nie tylko wstydlive, drastyczne bądź tragiczne wspomnienia, ale i zdjęcia których nam brakuje. W wydanej niedawno książce *Photographs Not Taken* znani fotografowie opowiadają o niezrobionych przez siebie zdjęciach, o utraconych na zawsze kadrach (2012). Mnie chodzi tu jednak o coś jeszcze innego. Podczas tegorocznej edycji festiwalu „Miesiąc fotografii”, w krakowskim Bunkrze Sztuki zaproponowano odwiedzającym galerię, by spróbowali przedstawić fotografie jakie nigdy nie powstały. Zachęcało do tego hasło: „Weź ołówek, wybierz miejsce — opisz/narysuj/podpisz zdjęcie, którego brakuje”. Instalacja złożona z kilkudziesięciu ram i ramek fotograficznych została całkowicie zapełniona. Nie szło w tej akcji jedynie o fotografie niezrealizowane, lecz również o utracone czy niemożliwe. Oto jak uzasadniano pomysł projektu: „Zdjęcia, których brakuje to pretekst do myślenia o granicach i ograniczeniach fotografii w jej materialnym, mentalnym, osobistym, społecznym i kulturowym znaczeniu. W sytuacji gdy wydaje się, że sfotografować można wszystko, że fotografią

można podporządkować rzeczywistość, zaspokoić potrzebę informacji, opanować lęki i skonstruować własną tożsamość, okazuje się, że są ludzie i miejsca, ku którym obiektyw nie został zwrócony; chwile trwające w indywidualnej pamięci; fantazje niedające się udokumentować; widoki bezpowrotnie utracone” (materiały z wystawy). Prócz osobistych, niekiedy traumatycznych doświadczeń, łączących się w niektórych przypadkach również z wydarzeniami historycznymi, ściana z ramkami zapisana i zamalowana została oczekiwaniami, marzeniami, pragnieniami. Fotografia to więc także nadzieje.

**Bibliografia:**

- Gernsheim, Helmut; 1991, *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1960*, London: Faber & Faber
- Hatzfeld, Jean; 2008, *Strategia antylop*, przeł. Jacek Giszczak, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne
- Sontag, Susan; 2009, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa: Karakter
- Sontag, Susan; 2010, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa: Karakter
- Stacy, Will; 2012, *Photographs Not Taken A Collection Of Photographers Essays*: Daylight