

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU
Wydział Malarstwa i Rysunku

SUMIENIE OBRAZU

DYSERTACJA DOKTORSKA

Natalia Brandt

Promotor:
Prof.zw. Jarosław Kozłowski

Poznań

2016

SUMIENIE OBRAZU

Dedykuję pamięci Anny Brandt

SPIS TREŚCI

1. ZAGADNIENIE SUMIENIA OBRAZU

2. KRYTERIUM POSTAWY

- ROBERT BRESSON
- WILLIAM KENTRIDGE
- WILLIE DOHERTY
- DORIS SALCEDO

3. PUNKTY WIDZENIA. RELACJA POMIĘDZY ETYCZNĄ TREŚCIĄ A ESTETYCZNĄ REPREZENTACJĄ OBRAZU

- KORA, Georges Didi-Huberman
- HIROSZIMA, MOJA MIŁOŚĆ; NOC I MGŁA, Alain Resnais
- GUERNICA, Pablo Picasso
- MOIM PRZYJACIOŁOM ŻYDOM, Władysław Strzemiński
- ROZSTRZELANIA, Andrzej Wróblewski
- ONKEL RUDI; SEPTEMBER, Gerhard Richter
- OCZY GUTELE EMERITA, Alfredo Jaar
- WYLICZANKA, Jarosław Kozłowski

4. AMNEZJA

- ZAŚLEPIANIE

1.

SUMIENIE OBRAZU

Wypowiedzi o dziełach sztuki, obrazach, zawierają słowa określające je w sposób analogiczny do opisu zarówno modelu fizycznego człowieka jak i cech funkcjonowania organizmu ludzkiego. Mówimy o warunkach powierzchni i głębi, wewnątrz i zewnątrz, rozważamy jedność, spójność, złożoność w tożsamości. Jednym z warunków stworzenia dzieła sztuki jest *inspiracja, determinacja, ewolucja, geniusz*, chęć dowiedzenia się czegoś o sobie, o innych, o świecie, zwątpienie, złość, przysłowiowy *ból zęba* i tak dalej.

Stanley Cavelli, zwolennik humanistycznej analogii, ujmuje to w następujący sposób: **„Przedmioty sztuki nie tylko interesują i absorbują, ale też nas poruszają [...] traktujemy je w szczególny sposób, obdarzamy wartością, którą normalnie ludzie rezerwują dla innych”.**¹

Podążając tym tropem, chciałabym w swojej rozprawie pójść o krok dalej, a mianowicie nadać obrazowi kolejną właściwość związaną z podmiotem ludzkim: SUMIENIE, które zgodnie z ogólną, słownikową definicją jest **„właściwością psychiczną, zdolnością pozwalającą odpowiednio oceniać własne postępowanie jako zgodne lub niezgodne z przyjętymi normami etycznymi”, jest „świadomością odpowiedzialności moralnej za swoje czyny, postępowanie [...]”**²

W przeciwieństwie do rzeczy, uczucia nie posiadają określonego miejsca, ich rozpoznanie odbywa się poprzez przeżycie. Wydaje mi się, że wyjątek może stanowić obraz, który *umiejscawia* przeżycia, uczucia, emocje. Oddzielony od twórcy, powieszony na ścianie, staje się suwerennym nośnikiem własnych treści nadanych mu wcześniej przez artystę. Posiada więc rodzaj sumienia, wewnętrznego czucia, specyficzną *świadomość*, która ma złożoną budowę zależną od przeprowadzonych linii granicznych. Granice te, co w rozwinięciu pracy będę starała się dowieść, ustalają obszary, w których możliwe wydaje się być krytyczne wypowiadanie o świecie i o problemach rzeczywistości w sytuacji, gdy żaden inny język nie jest w stanie ich wyrazić.

Docieranie do tych obszarów, przekraczanie granic, przekraczanie przyjętych norm oraz zasad poprawności, warunkowane jest postawą, ujawnianą poprzez nieustanne podążanie ku autonomicznym wymiarom świadomości, która upoważnia do krytycznego, niezależnego oglądu świata.

Warto w tym miejscu przywołać koncepcję Pierre’a Bourdieu, który opisuje ten problem następująco:

„Bynajmniej nie jest tak, wbrew powszechnym mniemaniom, że istnieje antynomia między poszukiwaniem autonomii (charakteryzująca sztukę, naukę czy literaturę określane jako „czyste”) a dążeniem do skuteczności politycznej. To dzięki umacnianiu swej autonomii (a poprzez to, między innymi, swobody wyrażania krytyki pod adresem władz) intelektualisci (artyści) mogą zwiększać skuteczność działania politycznego, którego środki i cele wyrastają ze specyficznej logiki funkcjonowania pól twórczości kulturowej.”³

W inny sposób, ale dotykając tego samego problemu, pisał Jacques Rancière:
„Sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty oraz tożsamości grup społecznych. Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób w jaki dzieli ten czas i zaludnia przestrzeń. [...] W ten właśnie sposób sztuka dotyka polityki.”⁴

Autonomiczny artysta, sam z konieczności uwikłany w rzeczywistość, konfrontowany jest z różnorodnymi aspektami współczesnego świata, które opisuje, analizuje, przedstawia. Jego wrażliwość, dociekliwość, etyka i wyznawane wartości określają zazwyczaj pola jego obserwacji oraz sposób, w jaki wyraża swoje intuicje, spostrzeżenia, przemyślenia i poglądy.

Artysta, podobnie jak antropolog zajmujący się np. kulturą Indian z jakiegoś plemienia w Południowej Ameryce, może przyjąć pozycje badacza, odkrywcy bądź po prostu komentatora kolekcjonującego fakty służące uzasadnieniu jego hipotezy naukowej, co znakomicie opisał James Clifford. A więc badacza, który ze swej uprzywilejowanej pozycji wkracza w nowy świat, czuje się swobodnie, asymiluje, powtarza gesty i zwyczaje innych światów, eksploruje je. W imię nauki, na użytek kolekcji i archiwizacji, zbiera egzotyczne pamiątki, dobra materialne, tradycyjne wytwory tamtejszych ludzi, związane z ich wiarą, obrzędami.
„Kłopotliwy obcy wkracza do wnętrza domu. Wobec jego obecności nic już nie jest takie samo, nie da się zachować dystansu.”⁵ Następuje wymiana. Można jedynie zadać pytanie retoryczne: na ile ta wymiana jest uczciwa, kto na niej zyskuje, kto traci?

Przytaczam nakreślony przez Clifford’a obraz naukowca-antropologa, ponieważ artysta często wkracza w *światy odległe, obce, egzotyczne*, w światy obyczajów, obrazów i przedmiotów, które nierzadko uwikłane są w konflikty, doświadczane okrucieństwem, przemocą, złem; bezbronne, bezsilne, bez możliwości wyrażenia niezgody na ich użycie. Staje się obserwatorem krytykującym zdarzenia, czasy, kultury, wobec których jest zazwyczaj w uprzywilejowanej pozycji osoby, która nie musi w nich żyć, która nie została przez nie w sposób bezpośredni doświadczona.

Obszarem szczególnej troski wielu artystów jest ludzkie cierpienie, ból, przemoc, śmierć oraz wszelkie, często tragiczne skutki nieodpowiedzialnych bądź cynicznych decyzji i działań różnego pokroju ideologów i polityków. To niewątpliwie niezwykle ważny wyraz społecznego

współczucia, obywatelskiej empatii. Ale co najmniej równie ważna jest kwestia, JAK mówić o cierpieniu, bólu, przemocy, śmierci? A także: gdzie jest granica między czułym, głębokim pochyleniem się nad ofiarą, a próbą nachalnego eksponowania artystycznego *ja* pod szyldem manifestowanego humanitaryzmu?

Pytaniem wyrażonym przez Musil'a w powieści „*Człowiek bez właściwości*”:

"Jak myślący człowiek powinien ustosunkować się do rzeczywistości?"⁶ chciałabym ukierunkować perspektywę rozpatrywania problemu sumienia obrazu. Będzie ono pytaniem nadrzędnym wobec wybranych i opisanych postaw artystycznych, dzieł sztuki, koncepcji i sposobów wypowiedzi o sztuce.

Nasuwać się pytania o sposoby zachowania artystycznego dystansu, by uniknąć łatwej litości czy opisanego przez Clifford'a protekcjonalizmu. Krzywda, ból, poniżenie to odczucia subiektywne, których nie da się zuniwersalizować. Jakim zatem językiem wypowiadać się w kwestii tożsamości, cierpienia, tragedii *innych*? Używając określenia *innych* mam na myśli indywidualne jednostki, grupy i społeczności, które niekoniecznie są odległe ze względu na usytuowanie geograficzne, ale odmienne ze względu na inną mentalność, doświadczenie historyczne, pamięć.

W jakim stopniu i w jaki sposób obraz jest w stanie interpretować rzeczywistość? Jakiej transformacji musi zostać poddany obraz, by jego wewnętrzna i uzewnętrzniona ekspresja była zgodna z jego *sumieniem*?

Jak, posługując się językiem, który wartościowany jest kategoriami estetycznymi, nie wpaść w pułapkę estetyzacji dramatu, nieszczęścia czy zła? Jak mówić o tragedii nie imitując tragedii?

To pytania, na które nie ma prostych odpowiedzi, a które chciałabym – w miarę możliwości - rozważyć w swojej dysertacji doktorskiej.

2.

KRYTERIUM POSTAWY

„Ważniejsze byłyby różnice, wynikające nie ze stylistyki, a dotyczące postaw. Należałoby wyjść zatem poza samo dzieło sztuki, w stronę motywów, które spowodowały, że w ogóle to dzieło sztuki powstało. (...) Kiedy rozpatruje się twórczość indywidualnego artysty, trudniej jest trafić do źródła, niż opisać ją w terminach kierunków i stylistyk, jakie ona reprezentuje. Jest to zabieg o wiele bardziej skomplikowany i trudniejszy, wymagający o wiele większej intuicji. ...”⁷

Jerzy Ludwiński

Dyskusja nad relacją, jaka zachodzi pomiędzy etyką a formami ekspresji określonymi wspólnym mianem sztuki trwa od bardzo dawna. W dziele pt. „Państwo” Platon zarzucił poetom fałszowanie prawdy i wartości moralnych. Wystąpił wyraźnie przeciwko rozpowszechnionemu przekonaniu o moralnym autorytecie sztuki, a jego pogląd miał później znaczący wpływ na stanowisko wielu filozofów, krytyków, a także artystów, poddających w wątpliwość kompetencje literatury, muzyki czy sztuk wizualnych w zakresie rozstrzygania kwestii o znaczeniu etycznym. Odmienny był pogląd Arystotelesa, który – polemizując z platońską krytyką – nie tylko dopuszczał możliwość odkrywania przez poezję i inne dziedziny sztuki prawdy i wyrażania w ten sposób sądów moralnych, ale uważał te wartości za istotne dla wszelkich form sztuki. Ta rozbieżność stanowisk, chociaż nie zawsze prezentowana w tych samych kategoriach, stale pojawia się z większym bądź mniejszym natężeniem na styku dwóch dziedzin: historii społecznej i intelektualnej oraz historii sztuki.

Z mojego punktu widzenia proces artykulacji artystycznej jawi się jako działanie, które samo w sobie zawiera wartości związane z kategoriami etycznymi. Wszelkiego rodzaju wypowiedzi artystyczne ukazują bowiem – poprzez swoją formę wypowiedzi oraz sposób podejmowania danego tematu czy zagadnienia – stosunek autora do świata, mogą wpływać zatem również na sposób myślenia odbiorców, a więc potencjalnie tkwi w nich odpowiedzialność etyczna. Dotyczy to nie tylko wypowiedzi intencjonalnie związanych z problematyką dobra i zła. W mniejszym lub większym stopniu odnosi się do wszelkich wypowiedzi, także i tych, które skupiają się na kwestiach czysto formalnych (np. akademizm), bądź które manifestują *czystą przedmiotowość* pozbawioną jakichkolwiek kontekstów znaczeniowych (np. minimal art). Uznanie artystycznej artykulacji za kwestię, którą można poddać osądowi etycznemu, nie oznacza, że jego konsekwencje są – jak twierdził Platon – moralnie szkodliwe lub złe. Radykalne - i bliskie mi - rozstrzygnięcie tego dylematu

zapropował Ludwig Wittgenstein, który w swoich „Wykładach o estetyce” sugerował, że kryteria przykładane do etyki i estetyki (*dobro – zło, piękno – brzydota*) są w gruncie rzeczy bardzo podobne, jeżeli nie takie same⁸. W późniejszych tekstach zebranych w tomie „Culture and Value” Wittgenstein był jeszcze bardziej radykalny i stwierdził, że „etyka i estetyka to to samo”⁹. Na tym poziomie refleksji sprawą drugorzędną jest gatunek czy rodzaj języka sztuki, do którego odnosi się to przekonanie. W przypadku sztuk wizualnych nie ma również żadnej dystynkcji między artykulacjami, które wynikają z opisu i interpretacji tego, co postrzega oko, a tymi, które powołane zostały niczym nieograniczoną wyobraźnią.

W 1969 roku w Kunsthalle Bern Harald Szeemann, jeden z najbardziej kreatywnych kuratorów XX wieku, zorganizował wystawę zbiorową pt. „*When Attitudes Become Form*”/ „*Kiedy postawa staje się formą*”. Była to pierwsza manifestacja sztuki, w której postawa artystyczna odgrywała kluczową rolę jako kryterium wyboru jej uczestników. Wystawa zgromadziła wielu – pięćdziesięciu - twórców z różnych stron świata. Biorący w niej udział artyści, między innymi Claes Oldenburg, Robert Morris, Eva Hesse, Richard Tuttle, Edward Kienholz, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Stephen Kaltenbach, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Richard Long, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Artschwager, Fred Sandback, Richard Serra, Keith Sonnier, Robert Ryman, wywodzili się z różnych obszarów sztuki i posługiwali różnorodnymi formami wypowiedzi. Byli wśród nich artyści konceptualni, artyści zajmujący się sztuką ziemi, sztuką materii, abstrakcją geometryczną, sztuką procesualną, sztuką site-specific, instalacją przestrzenną, minimal art-em. Trudno byłoby doszukać się między pokazanymi na wystawie pracami jakichkolwiek podobieństw formalnych bądź stylistycznych. Szerokie spectrum problematyki, których one dotyczyły, wynikało z różnorodności sztuki tamtego czasu, obejmowało refleksję nad własną tradycją, relację sztuki do idei, do języka, do miejsca, do materii i przedmiotowości, do kontekstów społecznych. Tym, co decydowało o udziale w przygotowanej przez Szeemanna ekspozycji, były reprezentowane przez twórców wyraźne postawy artystyczne.

O znaczeniu wprowadzonego do sztuki współczesnej przez wystawę Szeemanna kryterium postawy mówił Jarosław Kozłowski w opublikowanej w 1994 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi rozmowie z Jerzym Ludwińskim: „**Przez postawę rozumiem taką realizację wewnętrznych przekonań, która w pełnym tego słowa znaczeniu spójna jest z wartościami i regułami etycznymi stanowiącymi istotę owych przekonań. Czyli postępowanie zgodne z wyznawanymi poglądami, bez odstępstw i kompromisów dyktowanych względami pragmatycznymi czy jakimikolwiek innymi. W sztuce, ale przecież nie tylko w sztuce, postawa spełnia się w działaniu poprzez świadome akty wyboru podejmowane w konfrontacji ze zdarzeniami bądź sytuacjami, wobec których należy określić własne stanowisko. Abstrahowanie od nich, udawanie, że ich nie ma, byłoby oportunistem.**”¹⁰

Kryterium postawy artystycznej to pierwszy ważny warunek, którego spełnienie stanowi o interesującym mnie w tej rozprawie aspekcie *sumienia obrazu*. Drugi, równie istotny, choć

bardziej enigmatyczny i niewymierny warunek, to wrażliwość w mówieniu o sprawach trudnych bez epatowania dosłownością, bez wspomnianej wcześniej imitacji indywidualnej lub zbiorowej tragedii. A może po prostu to warunek zwyczajnej przyzwoitości wynikającej z postawy etycznej, która nie pozwala na przekraczanie pewnych granic? Rozszerzając postulat postawiony przez wystawę „*Kiedy postawa staje się formą*” postaram się przedstawić kilku, wybranych przeze mnie artystów, którzy – z mojego punktu widzenia – swoją działalnością na polu sztuki udowadniali i udowadniają, że ich postawa artystyczna wynika ze świadomego i wrażliwego bycia w świecie, a tym samym wpływa ona znacząco na treść i formę, w jakiej ona zostaje uzewnętrzniona.

Robert Bresson

Francuski reżyser i malarz, autor takich filmów jak: „*Ucieczka skazańca*” (1956), „*Kieszonkowiec*” (1959), „*Proces Joanny d’Arc*” (1962), „*Na los szczęścia Baltazarze*” (1966), „*Mouchette*” (1967), „*Łagodna*” (1969), „*Lancelot*” (1974), „*Pieniądz*” (1983), to jeden z najwybitniejszych, ale i najbardziej *osobnych* twórców filmowych drugiej połowy XX wieku. Jego dzieła, swoiste traktaty etyczne, charakteryzuje szczególna poetyka intelektualnego dystansu w analizowaniu ludzkich emocji i uczuć. Susan Sontag w tekście „*Duchowy styl w filmach Bressona*” pisała: **„Wielka sztuka refleksyjna wcale nie jest chłodna. Może pobudzać widza do uniesień, pokazywać mu przerażające obrazy, zmuszać go do płaczu. Jej emocjonalna siła jest jednak powściągnięta. Zaangażowaniu emocjonalnemu przedstawiają się obecne w dziele elementy, które zachęcają do przyjęcia obiektywnej, bezstronnej, zdystansowanej postawy. Zaangażowanie emocjonalne zostaje w mniejszym lub większym stopniu odroczone.”**¹¹

Można spotkać się z opinią, że filmy Bressona są zimne, konstruowane z niemal geometryczną precyzją, ale jest to geometria, która – paradoksalnie – skutecznie służy bardziej wnikliwemu zrozumieniu tego, co w postępowaniu człowieka wymyka się przyjętym zasadom racjonalizmu. Cytowana powyżej Susan Sontag komentuje to następująco: **„Nazwać dzieło sztuki zimnym to, ni mniej ni więcej, tylko porównać je (choćby nieświadomie) do dzieł gorących. Trzeba jednak zrozumieć estetykę tego chłodu i odkryć jego piękno.”**¹²

Bresson był zwolennikiem kina czystego, wyzwolonego spod władzy literackich szablonów i teatralnej widowiskowości. Swoje twórcze intencje przybliżył w zbiorze refleksji pt. „*Notatki o kinematografii*”. Porównał w nich film do rodzaju pisma artystycznego, złożonego z obrazów w ruchu oraz dźwięków. Obrazy mają znaczenie tylko dzięki swemu miejscu i wzajemnym zależnościom. Poprzez analogię z malarstwem, które operuje nie kolorem, a związkami kolorów twierdził, że kino powinno wypowiadać się nie tyle poprzez pojedyncze obrazy, lecz poprzez wzajemne stosunki obrazów. Zatem obraz posiada wartość jedynie w chwili zetknięcia się z poprzednim i następującym po nim obrazem. **„Nie ma sztuki bez**

przemiany, jakiej ulegają obrazy zestawione ze sobą. Wyjęte z realnej rzeczywistości ułożone są we właściwym porządku, który podyktowany jest wizją artysty.”¹³

Uważał, że obraz filmowy wyrażać ma nie tylko siebie, ale też sens pozafilmowy, który powinien spełniać się w świadomości odbiorcy. To obraz myślący. Dla Bressona „...**każde ujęcie jest jak słowo, które samo nie znaczy nic, a raczej ma tyle znaczeń, że jest bezsensowne. Ale w wierszu słowo się przeobraża, jego znaczenie się uściśla i staje wyjątkowe dzięki relacji z innymi otaczającymi je słowami. W ten sam sposób ujęciu filmowemu znaczenie nadaje jego kontekst. Każde nowe ujęcie zmienia znaczenie wszystkich poprzednich, aż do chwili gdy wraz z ostatnim kadrem powstaje znaczenie totalne, nie dające się sparafrazować. Aktorstwo nie ma z tym nic wspólnego i tylko przeszkadza. Filmy można robić wyłącznie z pominięciem woli występujących w nich osób — trzeba wykorzystywać nie to, co te osoby robią, ale to, kim są.**”¹⁴

Aktorami w jego filmach byli tzw. *zwykli ludzie* wybrani przez niego z tłumu, naturalni, bezpretensjonalni. Zależało mu na wykonawcach, którzy nigdy nie występowali w teatrze czy filmie. Ich gra nie polegała zatem na odtwarzaniu postaci, wczuwaniu się w dialogi, ale na byciu sobą w określonych sytuacjach, odsłaniających ich prawdziwą osobowość. Podobny był jego stosunek do dźwięku. Ograniczył, a z upływem czasu całkowicie wyeliminował ze swoich filmów muzykę, która w jego przekonaniu ponad miarę pełniła funkcję ilustracyjną. Pozostały tylko dźwięki (szmery), wynikające w sposób naturalny z filmowanych sytuacji.

Filmy Bressona to ponawiane z niezwykłą konsekwencją próby dociekania granicy między dobrem a złem, tego, co decyduje o takim czy innym postępowaniu w konfrontacji ze szczególnym zdarzeniem czy nieoczekiwaną sytuacją, wymagającą podjęcia decyzji na *tak* lub *nie*. Stąd *modele*, a nie aktorzy, by uwiarygodniali rozważania o naturze człowieka. To, co ich otacza, nie ma być *fotografią rzeczy*, lecz *samą rzeczą*. Dlatego penetruje motywacje uczuciowe, a nie rozumowe, bo rozum kamufluje odczucia, natomiast automatyzm postępowania odsłania to, co prawdziwe. Przywiązuje dużą rolę do pokazania twarzy, która jest analizowana przez kamerę z dużą wnikliwością, najczęściej w sytuacji, gdy jest milcząca i niemal nieruchoma, pozbawiona ekspresji.



Na los szczęścia, Baltazarze!, 1966

Spośród jego znakomitych dzieł szczególne wrażenie wywiera film „*Na los szczęścia Baltazarze*” (z 1966 roku). Nie tylko dlatego, że jest jednym z najpiękniejszych w sztuce przedstawień zwierzęcia - tytułowego osiołka Baltazara. To wielka metafora, rodzaj moralitetu, laboratoryjne studium okrucieństwa człowieka wobec zwierzęcia, jak również człowieka w stosunku do drugiego człowieka. Świat, który przedstawia, postrzegany jest obiektywnym kamery, oczyma występujących w filmie osób, także okiem poddawanego opresjom osiołka Baltazara. Bresson nie epatuje drastycznymi scenami, chłodno obserwuje zachowania swoich bohaterów, pokazuje ich postępowanie bez jakichkolwiek sentymentów bądź dydaktycznego komentarza. Podobna dyscyplina i stylistyczny ascetyzm charakteryzuje również jego wcześniejszy film, „*Proces Joanny d’Arc*” (z 1962 roku), niemal statyczną pod względem planu filmową rozprawę o przegranej, chociaż niezłomnej i bezkompromisowej walce o godność oraz o prawo do własnych poglądów i przekonań.



Doświadczenie malarskie okazało się niezwykle ważne dla filmowej twórczości Bressona. Redukował w swoich filmach precyzyjnie skomponowany obraz do niezbędnych elementów, oczyszczał z tego, co mniej istotne. Ograniczał scenografię, akcesoria, obecność postaci w

kadrze. Ogromną rolę odgrywał detal; przedmioty, narzędzia, fragmenty przestrzeni stawały się integralną częścią wewnętrznego świata bohaterów. Dzięki temu aspekty pozornie formalne zyskiwały tak aktywną znaczeniowość, że stawały się równoważne znaczeniowości zawartej w fabule.



„*Ucieczka skazańca*” (dzieło z 1956 roku) jest – być może – najlepszym przykładem tak dalece posuniętego oczyszczenia przez Bressona obrazu z elementów niepotrzebnych i ograniczenia do tego, co konieczne. Kamera rejestruje zachowanie głównego bohatera, notuje nie tylko gesty, ale i to, co prowokuje te gesty. Także i w tym filmie reżyser chce z obiektywu kamery uczynić oko, które nie deformuje rzeczywistości (nie wykracza poza możliwości ruchu oka ludzkiego, co jest nienaturalne), ale chce przeniknąć do głębszej przestrzeni percepcji, by uchwycić to, co zazwyczaj niedostrzegalne.



Ucieczka skazańca, 1956

W „Ucieczce skazańca” temat niewoli i wolności zredukowany jest do wewnętrznego konfliktu, walki z samym sobą. To utwór o determinacji wynikającej z utopijnego – wydawałoby się – postanowienia podjętego przez głównego bohatera Fontaine’a (którego poznajemy tylko z imienia) ucieczki z gestapowskiego więzienia oraz o żmudnej realizacji tego planu **„(...) Obecna jest w tym filmie idea niekończącego się znoju. Zapadają w pamięci sceny pokazująca Fontaine’a, który poświęca się niemal niekończącej, powtarzającej się, mozolnej pracy: skrobie łyżką drzwi, po czym zgarnia strużyny na kupkę pojedynczą gałązką z miotły. Po miesiącu cierpliwej pracy drzwi zostały otwarte.”¹⁵ W całym półtoragodzinnym filmie nie padają żadne słowa, słyszalne są tylko dźwięki więziennej rutyny i monotonny chrobot skrobienia łyżką oddzielających od wolności drzwi. „(...) Chodzi tu o pokazanie piękna osobowości zatraczonej w zadaniu. Twarz postaci pozostaje bardzo spokojna, podczas gdy inne części ciała, jako skromni wykonawcy projektu, przeobrażają się, stają się coraz bardziej wyraziste”.¹⁶**

Bohaterowie filmów Bressona dojrzewają wewnętrznie w konfrontacji z brutalną rzeczywistością. Bunt, wola bycia i potrzeba wolności to nieodłączne elementy ich kształtującej się świadomości oraz postawy życiowej. Jean Cocteau w przeprowadzonej w 1951 roku rozmowie z Andre Fraigneau powiedział, że zdeorientowane sprzecznościami współczesnego świata umysły pozbawione są **„składni, to znaczy systemu moralnego. Ów system nie ma nic wspólnego z moralnością jako taką. To coś, co każdy z nas powinien sobie sam stworzyć jako pewien wewnętrzny styl, bez którego niemożliwy jest styl zewnętrzny”**.¹⁷ Ta diagnoza wydaje się ciągle aktualna, być może nawet bardziej aktualna dzisiaj, niż w latach 50. XX wieku. Podobnie jest z filmami Bressona, które w czasach powszechnego lekceważenia zasad etycznych odczytywać można jako nadal aktualną próbę mówienia o koniecznych i rozstrzygających wyborach między dobrem a złem.

William Kentridge

„Moje rysunki nie rozpoczynają się od „pięknej kreski”. Musi to być taka kreska, która odnosi się do czegoś, co istnieje w świecie. Nie musi by to dokładny rysunek, ale musi opierać się na obserwacji; nic co jest abstrakcyjne, jak wyraz emocji”.¹⁸

William Kentridge

Artysta urodził się w 1955 roku w Johannesburgu, w Republice Południowej Afryki, w kraju, w którym obowiązywało wówczas restrykcyjne prawo apartheidu, segregujące ludzi ze względu na przynależność rasową. Sztuka Kentridge’a, jego rysunki, filmy, obiekty i działania o charakterze performatywnym, nawiązuje na różne sposoby do tamtej, dewastowanej przez przemoc i okrucieństwo rzeczywistości, do jej fizycznych i mentalnych dewiacji. Artysta, sam

biały Afrykaner, a więc ze względu na przynależność rasową *uprzywilejowany*, bada w swoich pracach naturę emocji i pamięci, relacje pomiędzy pożądaniem, etyką i odpowiedzialnością oraz wpływy, jakie pogarda wobec innego koloru skóry wywiera na kształtowanie indywidualnych tożsamości, zarówno tych, które stygmatyzują, jak i tych, które są stygmatyzowane.

Twórczość Kentridge'a wyróżnia surowy, często sarkastyczny sposób komentowania tego, co jest przedmiotem jego krytycznej obserwacji. Sarkazm cechuje również język, w którym wyraża swoje poglądy: charakter kreski rysunkowej, kompozycję i rytm obrazów w animacji, wybór i transformację przedmiotów używanych w pracach trójwymiarowych, sposoby obecności i choreografię działań w performansach. Odnosząc się do rzeczywistości pyta również o sztukę, o możliwości wpływu praktyk artystycznych na lepsze – zarówno w sensie poznawczym jak i etycznym – rozumienie świata, a także o to, w jakim stopniu świadomość i tożsamość kulturowa kształtowana jest przez historię miejsca. Wydaje się, że to ostatnie pytanie miało szczególne znaczenie w ówczesnym kontekście południowoafrykańskim.



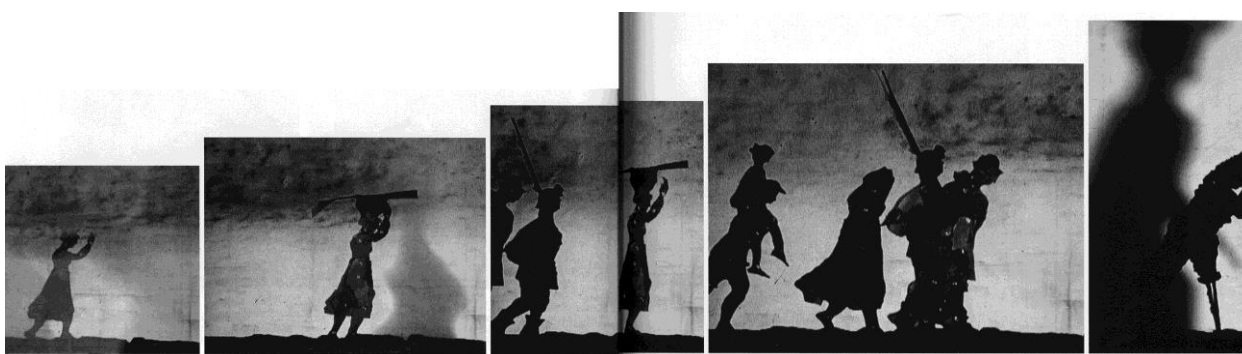
Casspirs Full of Love, 1989

W grafice pt. „*Casspirs Full of Love*” („*Casspirs pełen miłości*”) w przewrotny sposób odniósł się Kentridge do jednego z najlepiej rozpoznawalnych, narzędzi, które służyło siłom bezpieczeństwa RPA do pacyfikowania rdzennych mieszkańców, do tłumienia zamieszek. Tytułowy *CASSPIRS*, używany w wielu akcjach policyjnych opancerzony pojazd, był dla *czarnej* ludności symbolem apartheidu. Artysta przedstawił go jako pojemnik wypełniony siedmioma uciętymi głowami. Odcięte od tułowia głowy są przerażające, ale – jednocześnie – w pewnym sensie groteskowe. To też ważny aspekt sztuki Kentridge'a: odwołanie się do groteski w pracach odnoszących się do zdarzeń szczególnie drastycznych i okrutnych. Inaczej nie można byłoby o nich mówić, bo samo mówienie byłoby okrucieństwem. Rok 1985 (kiedy

powstał pierwszy szkic do tej grafiki) to czas szczególnie burzliwy i bolesny dla Południowej Afryki. W wyniku nasilającej się przemocy prezydent RPA Pieter Willem Botha ogłosił wówczas stan wyjątkowy w części kraju zamieszkałej głównie przez Afrykańczyków. Dzięki temu dekretem siły bezpieczeństwa miały szerokie uprawnienia do zatrzymań i nieograniczonego używania przemocy wobec sprzeciwiających się woli rządzących, a mediom zakazano dokumentowania i opisywania zamieszek na tle rasowym. Stan wyjątkowy trwał aż do 1990 roku, kiedy to kolejny *biały* prezydent, Frederik Willem de Klerk, pod presją światowej opinii publicznej oraz powtarzających się zbrojnych protestów zapoczątkował reformy, które ostatecznie doprowadziły do likwidacji trwającego od 1948 roku apartheidu. Podjął decyzje o zniesieniu stanu wyjątkowego oraz uwolnieniu więźniów politycznych, w tym Nelsona Mandeli, a w 1994 roku ogłosił pierwsze wolne wybory parlamentarne i prezydenckie, na skutek których władzę w RPA uzyskała czarnoskóra większość.¹⁹



Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris, 1989; 16mm film animowany przeniesiony na wideo, 8:02 min.



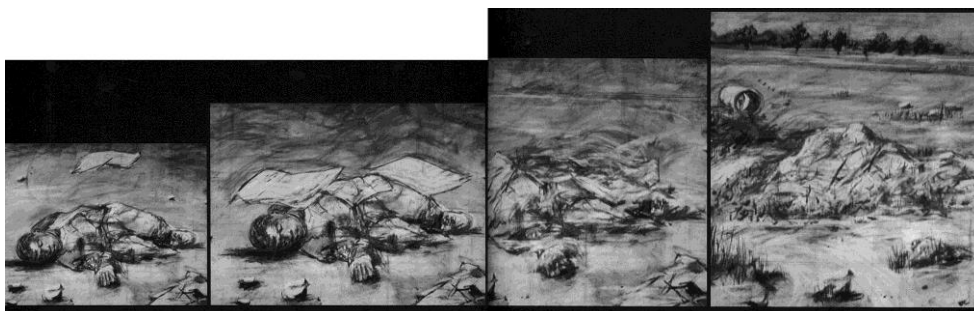
Shadow Procession, 1999 35mm film animowany przeniesiony na wideo, 7min.

W dziełach filmowych Kentridge'a ogromną rolę odgrywa rysunek, który stanowi bazę dla jego animacji tworzonych techniką poklatkową. Na jeden krótki film składają się dziesiątki, czasami setki rysunków. Ich stylistyka zmienia się w procesie, ulega przemianom, co również staje się częścią gramatyki utworu. Artysta rysuje węglem, wciera go, wymazuje, rozciera i ponownie zarysowuje. Wszystkie te procesy są analogiczne do procesów

zapamiętywania i zapominania, które – zdaniem Kentridge’a - zachodzą na afrykańskiej ziemi oraz w świadomości jej mieszkańców. W jednym z wywiadów mówił o swoim zainteresowaniu fenomenem ukrywania, wchłaniania przez ziemię własnej historii, zdarzeń, które miały na niej miejsce. Taki proces ma również swoje odzwierciedlenie w pamięci. Często trudno jest utrwalić wrażenia i doznania w procesie widzenia rzeczy. Wspomnienia mają tę właściwość, że z czasem blakną, zacierają się lub zostają wymazane, stają się nieuchwytne, podobnie jak ziemia, która nie jest w stanie zachować i utrzymać pamięć historii rozgrywających się na niej zdarzeń. Analogicznie – zdaniem Kentridge’a - dzieje się w malarstwie, gdy kolejne warstwy nakładanej przez malarza farby zakrywają historię obrazu.

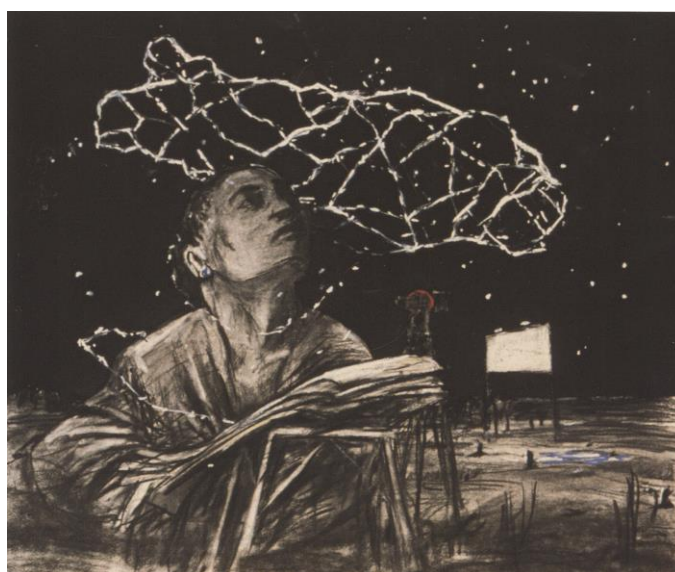


W animowanym filmie pt. „*Felix in exile*” („*Felix na wygnaniu*”) przywołuje zdarzenie z małej miejscowości Sharpeville, gdzie miała miejsce masakra czarnoskórej społeczności biorącej udział w demonstracji przeciw ustanowieniu nowego prawa, restrykcyjnie ograniczającego ich wolność i godność. Artysta zwraca uwagę, że posiadamy niewielką wiedzę o tych wydarzeniach; są to klisze wizualne - fotografie i dokumenty filmowe a miejsce samo w sobie nie nosi już śladów tragicznych wydarzeń, nie ma na nim plam po rozlewie krwi. Ślady zbrodni zniknęły, zostały wchłonięte przez ziemię. Jest to naturalny proces związany z toczącym się życiem i codziennością. W miejsce ruin i zniszczenia powstaje nowa tkanka tętniąca życiem. Podobnie rzecz ma się z procesem zapamiętywania przeszłości, którą próbujemy zatrzymać poprzez różne formy zapisu, edukację, muzea. Wszystkie te formy zapamiętywania mają służyć utrwaleniu świadomości tego, co się zdarzyło, by nie powtórzyło się nigdy więcej. Jedną z nich – niezwykle ważną – jest sztuka. W „*Felix in exile*” artysta usiłował przeciwstawić się zapomnieniu i uczynić anonimowe ofiary z fotografii obecnymi poprzez dedykowany ich pamięci film, który nie jest rekonstrukcją tamtych zbrodni, lecz metaforyczną opowieścią o tych, którzy ich doświadczyli.



Felix in Exile, 1994; 35mm, film animowany przeniesiony na video, 8:43 min.

Wspomniany wcześniej aspekt powagi przeplatanej z groteską występuje w większości prac Kentridge'a, także w tych, które nie odnoszą się do Afryki. Tak jak w cyklu intermedialnych instalacji z 2008 roku *„I am not me, the horse is not mine”* (*„Nie jestem sobą, a koń nie jest mną”*), których punktem wyjścia było opowiadanie Gogola *„Nos”*. Składał się on z czterech dopełniających się części: *„The Lifetime of Enthusiasm”* (*„Życie pełne entuzjazmu”*), *„Country Dances I”* (*„Tańce ludowe I”*) i *„Country Dances II”* (*„Tańce ludowe II”*) oraz *„Prayers of Apology”* (*„Modlitwy o wybaczenie”*), stanowiących przewrotną i pełną ironii refleksję nad przebiegiem i ponurymi skutkami Rewolucji Październikowej. Nigdy jednak użycie formy groteski nie prowadzi Kentridge'a do łatwych uproszczeń czy trywializacji. Jest ona figurą retoryczną, dzięki której może autor przypominać fakty, dla opisu których brak często odpowiednich słów, bo są zbyt bolesne albo zbyt patetyczne. Groteska pomieszana z powagą charakteryzuje również jego utrwalone na wideo performensy. Występuje w nich przyjmując rolę kuglarza, który chce dobrze i bardzo stara się być perfekcyjny w tym, co robi, jednak nie zawsze mu to wychodzi. Przypomina wówczas Bustera Keatona, który w filmie *„Admirał”* za wszelką ceną chciał zatrzymać pędzącą lokomotywę, ale nie wiedział, jak to zrobić, choć w końcu mu się to udało. William Kentridge wierzy, że chociaż w jakimś stopniu uda mu się poprzez swoją sztukę uwrażliwić społeczną pamięć, by powstrzymać eskalację zła.



Rysunek do filmu Felix in Exile/ Felix na wygnaniu, (Constellation/ Konstelacja), 1994

Willie Doherty



Border Road, 1994

Willie Doherty pochodzi z Irlandii Północnej, z Derry, gdzie mieszka do dzisiaj. W jego przypadku, podobnie jak dla Williama Kentridge'a, miejsce urodzenia jest ważne, ponieważ stanowi znamieny kontekst jego twórczości. W Irlandii Północnej konflikty na tle religijno-politycznym między mniejszością katolicką a protestantami, zwolennikami przynależności do Irlandii, a zwolennikami ścisłego związku z Wielką Brytanią trwały od XIX wieku. Nasiliły się w końcu lat 60. XX wieku, przekształcając się niemal w wojnę domową, w której wrogami byli sąsiedzi, a dzielnice i ulice miast rozdzielały zasieki i płoty graniczne. Doherty jako 13 letni chłopiec był naocznym świadkiem tzw. *Krwawej Niedzieli*, wydarzenia z 30 stycznia 1972 roku, gdy w Derry, podczas pokojowego marszu katolików, brytyjscy żołnierze zastrzelili 14 osób, a kilkadziesiąt zostało rannych. Doprowadziło to do jeszcze większej fali aktów terrorystycznych związanej z katolikami Irlandzkiej Armii Republikańskiej (IRA), a to z kolei do postępującej eskalacji przemocy i represji ze strony militarnych ugrupowań protestanckich, wspieranych przez brytyjską policję i wojsko.

Krwawa Niedziela i jej następstwa były dla artysty doświadczeniami traumatycznymi. Dopełnione codziennym poczuciem zagrożenia oraz nieprzewidywalną, czającą się za każdym narożnikiem agresją, zdeterminowały całą jego późniejszą sztukę. Na tyle głęboko zapisały się w jego świadomości, że trudno wskazać prace, które pozbawione byłyby odniesień do tych doświadczeń. Te odniesienia nie są jednak nigdy nachalne. Artysta, sam pochodząc z rodziny katolickiej, unika jakichkolwiek deklaracji ideologicznych czy wyznaniowych, nie przyjmuje punktu widzenia którejkolwiek ze stron.



Border Road II, 1994

Skupia się na bezsensie całej tej nienawiści, której był świadkiem i która go otaczała. Bowiem trwający do 1998 roku konflikt trwale naznaczył również krajobraz Irlandii Północnej, a także jej przestrzeń społeczną. I właśnie te aspekty stały się głównym motywem i tematem prac Doherty'ego, jego fotograficznych obrazów i instalacji wideo.

Wielkoformatowe, zazwyczaj czarno-białe fotografie przedstawiają charakterystyczne, typowe widoki dla Derry, Belfastu i okolic, ich fragmenty i zbliżenia. Są to bardzo profesjonalne zdjęcia, dobrze wykadrowane; ujmują klimatem, swoistym pięknem, czasami przewrotnym pięknem brzydoty. Obok ujęć pejzażowych, ulic, domów, widzimy na nich drogi, mosty, ścieżki leśne, także płoty, miejsca ogrodzone. Przyglądając się im dłużej możemy jednak zauważyć, że niektóre z tych ulic to ślepe zaułki, które prowadzą donikąd, że niektóre drogi, ścieżki i wiadukty są zablokowane, płoty ponad miarę wysokie i zwieńczone drutem kolczastym, a w niektórych domach okna, a czasami także drzwi, zabite są blachą lub deskami. Te niepokojące ślady czegoś, co się wydarzyło, te naznaczone działaniami człowieka przestrzenie i przedmioty, wtapiają się niejako w pejzaż, stają się jego częścią. Doherty je zauważa i w sposób bardzo powściągliwy, bez egzaltacji unaocznia w swoich pracach, odwołując się do naszej wrażliwości i wyobraźni. To, co ważne w tych fotografiach (a co w przedstawieniach fotograficznych odnoszących się do ekstremalnych wydarzeń zazwyczaj bardzo rzadkie) to fakt, że nie ukazują one samego zdarzenia, nie dokumentują bezpośrednio tego, co tragiczne i wstrząsające. W pracach artysty mamy do czynienia z sytuacjami *po* jakiś zdarzeniach, z ledwo uobecnioną pamięcią tego, co naprawdę tam nastąpiło. Są to trudne do zidentyfikowania ślady (naznaczone przez czas i czynniki zewnętrzne) oraz domysły i przypuszczenia. Nie ma żadnych wizerunków ludzi ani nieodłącznie związanej z ich obecnością ekspresji twarzy i gestów. Pustka wynikająca z nieobecności człowieka potęguje wrażenie swoistego stanu *zawieszenia*, budzi niepokój. Widzimy jedynie miejsca i – ewentualnie – związane z tymi miejscami przedmioty bądź ich fragmenty. Nasuwa się refleksja, że zdarzenia – mające piętno przemocy czy opresji – nie dzieją się tylko w momencie kumulacji negatywnych czynników, a raczej status trwania w czasie, *nieznanej* i niedefiniowanej *głębi*, która wpływa nie tylko ten szczególny moment kiedy zdarzenie ma miejsce. Można by powiedzieć *o sile rażenia*, która oddziałuje na wielu płaszczyznach: na otoczenie, na ludzi, na środowisko, krajobraz i politykę.



The Other Side, 1988

Swoistym dopełnieniem wizerunków fotograficznych z lat 1985-1993 są nałożone bezpośrednio na centralną część prac słowa, napisane prostą, blokową czcionką, np. „Unseen” / “To the Border” (“Niewidzialny” / “Do granicy”); “Lost Perspective” / “Home” (“Stracona perspektywa” / “Dom”), “Protecting” / “Invading”, “Braehead Road” (“Chroniąc” / “Atakując”, Braehead Road), “Mute at the Verge” (“Milczenie obrzeża”), “The Sleep of Reason” / “Drizzle Overcast” (“Sen rozumu” / “Pochmurna mżawka”), “Enduring 92” (“Cierpienie 92”), “Stone Upon Stone” / “This We Will Maintain” (“Kamień na kamieniu” / “To zachowamy”), “The Other Side” / “West Is South, East Is North” (“Inna strona” / “Zachód jest Południem, Wschód jest Północą”).



The Sleep Reason, 1986

Teksty te nie opisują ani nie komentują obrazu fotograficznego, są jego poetyckim dopełnieniem, ale jednocześnie, poprzez swoją metaforyczność, uogólniają te mocno osadzone w rzeczywistości Północnej Irlandii zdarzenia, pozwalając odnieść je do innych miejsc dotkniętych podobnym złem.



REMOTE CONTROL, 1992



LAST BASTION, 1992



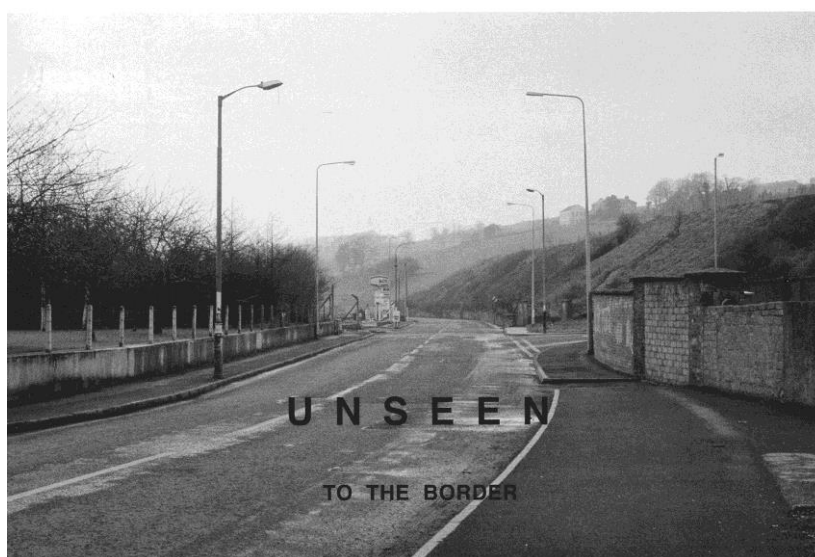
Black, The Walls, 1991/2013

Późniejsze prace Doherty'ego są jeszcze bardziej powściągliwe. Równie wielkoformatowe jak przedstawione powyżej, nie są już dopełniane żadnym tekstem oprócz lakonicznego tytułu. Częściej pojawia się w nich kolor, zmienia się też sposób kadrowania. To duże zbliżenia porzuconych, kalekich przedmiotów, np. spalonego samochodu, rozprutego buta, zniszczonego materaca, łuski wystrzelonego naboju, złamanej gałęzi, zamazanej tablicy rejestracyjnej, kawałka rozdartej zasłony okiennej, wyrwanych z jezdni betonowych kołków blokady. Zdjęcia *inwentaryzują* ślady doświadczenia, są niemym *zaświadczeniem* tego, co się

wydarzyło. Taka jest również seria fotografii przedstawiających zdewastowane wnętrza opustoszałych domów, a także inny cykl prac dokumentujących miejsca absurdalnych przejść granicznych. Na żadnej z tych fotografii nie ma wizerunków tych, którzy doświadcza opresji, ale tym bardziej odczuwalna jest ich niezidentyfikowana obecność.

Podobnie konstruowane są przez Doherty'ego wideo-instalacje, np. praca pt. *„Car Driving Along a Border Road – Dusk”* – projekcja wideo, w której zamontowana w samochodzie za przednią szybą kamera rejestruje obraz pokonywanej drogi. Kierowca, którego nie widzimy i o którym nic nie wiemy, szuka przejazdu, ale wszystkie te drogi, także leśne trakty, są zablokowane: kamiennymi blokami, zwojami drutu kolczastego, barierami. Z terenu, na którym znajduje się samochód, nie można się wydostać. Ścieżkę dźwiękową stanowi warkot silnika, co pewien czas przerywany męskim głosem wypowiadającym krótkie zdania, np.: „Pod koniec dnia nie ma powrotów” – „Wszyscy w tym tkwimy” – „Nic nie może trwać wiecznie” – „Nie trać z oczu drogi” – „Nie ma przyszłości w przeszłości” – „Nie powtarzaj błędów przeszłości”.

Motywnie nieskutecznych prób wydostania się z ograniczonej przestrzeni pojawia się także w innej instalacji pt. *„Car Driving Along a Small Country Road – Night” / „Car Parked on an Urban Street – Night”*, złożonej z dwóch paralelnych projekcji. Kamera, tak jak w pracy omówionej powyżej, usytuowana jest przy przedniej szybie auta, z tym, że w jednym wideo filmuje z ręki, w drugim jest statyczna. W pierwszym samochód jeździ w mroku tymi samymi drogami, co pewien czas mijając te same znaki drogowe i te same skrzyżowania, w drugim auto zaparkowane jest na ulicy, ma wyłączone światła, a sytuację oświetlają tylko lampy uliczne i reflektory przejeżdżających obok innych samochodów. Tu również projekcjom towarzyszy głos mężczyzny, rodzaj monologu osoby przeczuwającej, że od pewnego czasu jest przez kogoś śledzona, obawiającej się, że ten *ktoś*, kogo przypomina sobie, prawdopodobnie ze szkoły, chce go zabić. Boi się, słyszał już o podobnych przypadkach niezrozumiałych wyroków. Ale nie może uciec, jeździ w *kółko*, czuje się sparaliżowany... Obie wybrane spośród wielu innych instalacji Doherty'ego prace nie mają zakończenia ani żadnej racjonalnej puenty. Są zapętlone, zarówno dosłownie jak i w sensie metaforycznym.²⁰



Unseen, 1985

Robin Klassnik we wstępie do katalogu „Unseen” napisał: „*Wszystko, co wiem i rozumiem o Derry i skomplikowanej historii Północnej Irlandii, nauczyłem się poprzez soczewki Willie Doherty’ego*”²¹. Czy potrzebujemy być bezpośrednimi świadkami tamtych wydarzeń? Czy musimy oglądać przemoc i okrucieństwa, do których odnosi się Doherty? Czy mamy prawo patrzeć na lejącą się krew ofiar *Krwawej niedzieli*? Poprzez zaszyfrowane w języku sztuki osobiste doświadczenia Willie Doherty’ego, jego wrażliwość i emocjonalne, ale wyważone spojrzenie, nie tylko jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć bolesną historię północno-irlandzkiego konfliktu, ale – przede wszystkim – bezsens niekontrolowanej przemocy spowodowanej przez zacięłość, polityczne aspiracje i fałszywe ideologie. A te zdarzają się wszędzie, pod każdą szerokością geograficzną, „tam” i „tu”, także dzisiaj.

Doris Salcedo

Przemoc, empatia do jej ofiar, strata bliskiej osoby, związana z tym trauma to emocje, które stanowią temat prac kolumbijskiej artystki Doris Salcedo. Działalność artystyczna jest dla niej swoistego rodzaju powinnością wynikającą z potrzeby wyrażenia indywidualnego sprzeciwu wobec dziejących się niesprawiedliwości i okrucieństw. W jednym z wywiadów powiedziała, że **„Żyjąc w kraju przemocy, nie mogę zachowywać się tak, jakby przemoc nie działa się, nie istniała. To powód, dlaczego uważam, że sztuka musi tworzyć balans, przeciwwagę. (...) Gdy otaczają Ciebie ogrom strat, możesz poprzez sztukę, która ma zdolność powoływania znaczeń, wypełnić te puste miejsca, braki.”**²²

Artystka próbuje przywrócić człowieczeństwo temu, co z jej punktu widzenia jest nieludzkie. Motywacją jej działania jest niezgoda akceptację i sankcjonowanie zbrodni, na przyzwolenie do rutynowego, statystycznego traktowania w nagłówkach mass mediów ofiar przestępstw. Prace Doris Salcedo oparte są na historycznych wydarzeniach masowej jak i jednostkowej przemocy, poruszają problemy rasizmu i ciągle aktualnego kolonializmu sama traktuje siebie jako nieobojętnego *rzecznika zapomnianych*, który reprezentuje świadomość społeczną i który wyraża publicznie to, co przemilczane.

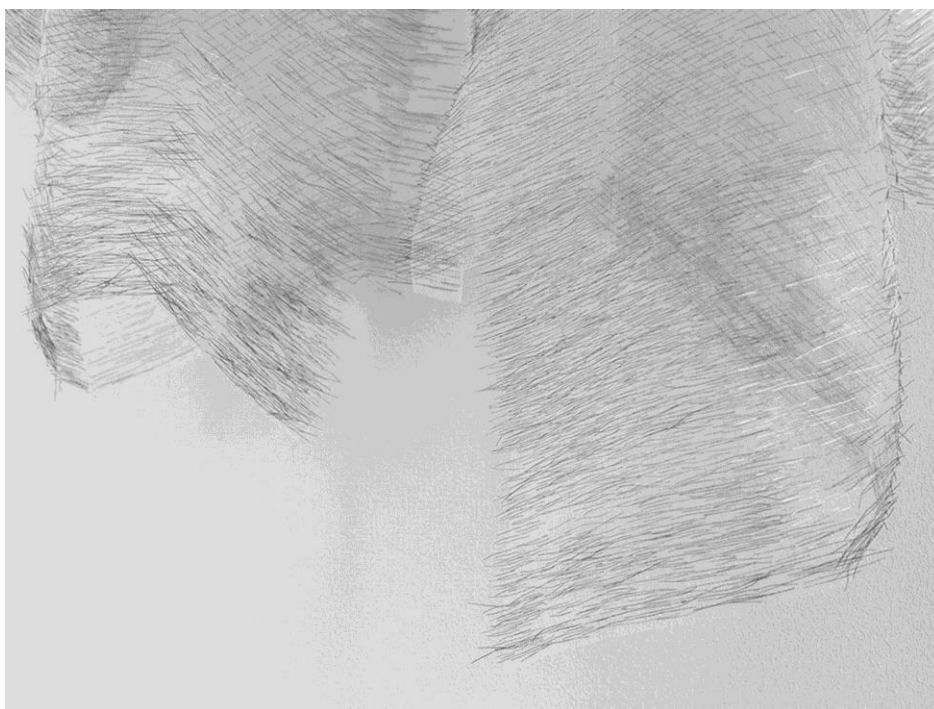
Spośród wielu bardzo interesujących prac tej artystki postanowiłam przywołać trzy z nich, które wywarły na mnie szczególne wrażenie: „*Disremembered*” („*Niezapamiętane*”), 2014, „*A Flor de Piel*” („*Serce na dłoni*”), 2014, „*Neither*” („*Ani*”), 2004. Są to realizacje, które zawierają w sobie ważne i właściwe dla tej artystki wątki tematyczne oraz charakterystyczne dla niej środki wyrazu: szczególny, wynikający z wrażliwości sposób, w jaki konstruuje swoje wypowiedzi artystyczne. Cechuje ją niezwykle czuły stosunek do tworzywa używanego do

prac. Materiał w jej realizacjach sam w sobie jest strukturą znaczącą, pozostającą w ścisłej korespondencji z ich ideowym przesłaniem.

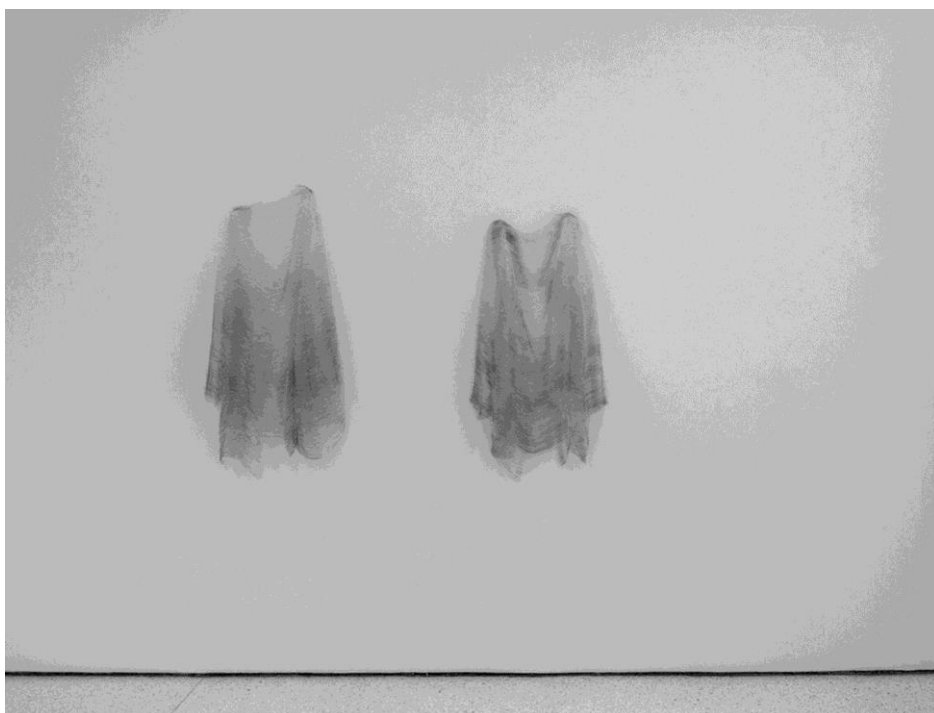


Disremembered/ Niezapamiętane, 2014

Pojedynczy przypominający koszulę obiekt z serii „*Niezapamiętane*” (a powstało ich kilka) utkany jest z 12.000 igieł wplecionych w surowe, jedwabne nici. Idea tej pracy zrodziła się z rozmów przeprowadzonych przez Salcedo z matkami, które straciły dzieci w wyniku brutalnych wojen karteli narkotykowych i równie brutalnych akcji skorumpowanej policji i wojska. Tkanina z jednej strony jest delikatna, efemeryczna, *piękna*, z drugiej zaś bardzo mocna w wyrazie – bolesna, niebezpieczna. Te dualistyczne obiekty-rzeźby ewokują zatroskanie, opiekuńczość, ale jednocześnie ranią, kłują, podrażniają, są więc zaprzeczeniem protekcji, jaką zazwyczaj spełnia odzienie. Są dysfunkcyjne, tak jak pamięć o utraconych dzieciach, do której odnoszą się wspomnienia kilku tysięcy osamotnionych w bólu matek.



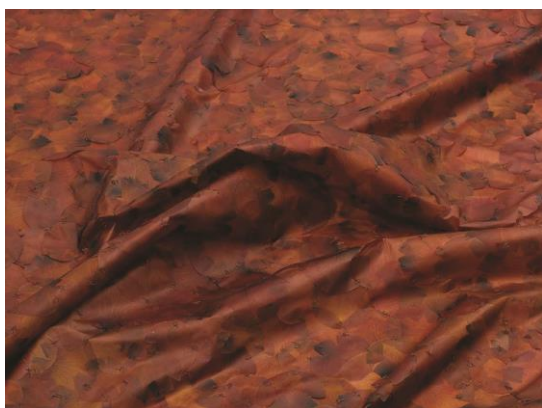
Disremembered/ Niezapamiętane, 2014





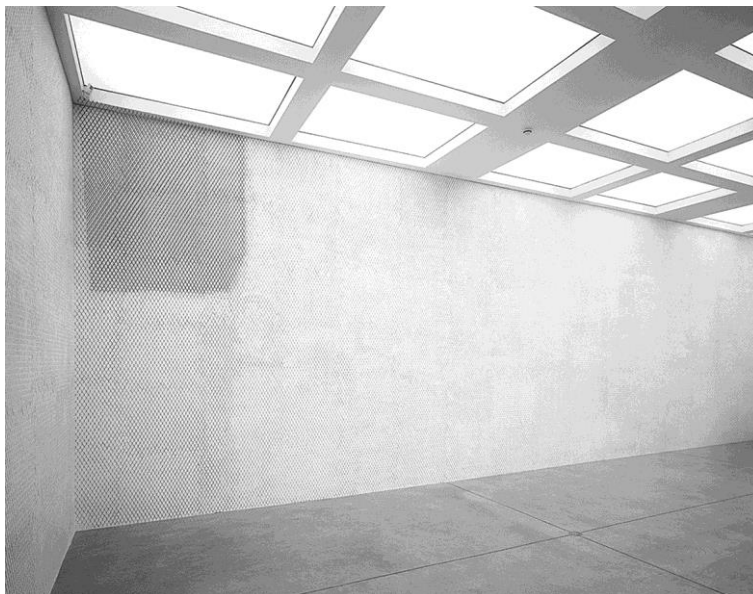
A Flor de Piel, 2014

Hiszpański tytuł „*A Flor de Piel*” to idiom; w języku polskim ma swój odpowiednik w powiedzeniu *mieć serce na dłoni*. Praca, którą artystka w ten sposób zatytułowała, jest rodzajem hommage’u dla kolumbijskiej pielęgniarki, porwanej i śmiertelnie torturowanej za udzielanie humanitarnej pomocy poszkodowanym po obu stronach zwalczających się formacji w trwającej kilka lat wojnie domowej. Oglądana z dalszej perspektywy praca sprawia wrażenie rozłożonej na podłodze ogromnej, ciemnoczerwonej, ciężkiej tkaniny przypominającej całun. Trzeba podejść bliżej i pochylić się nad nią, by rozpoznać, z czego jest zrobiona. Okazuje się wówczas, że jej tworzywem są dziesiątki tysięcy płatków czerwonych róż, z czułością pozszywanych ze sobą nicią chirurgiczną. Płatki róż pokrywa transparentna, specjalnie spreparowana substancja konserwująca, dzięki której płatki nie wysychają i zachowują „na zawsze” naturalną, intensywną barwę. To dla mnie jedna z najbardziej wzruszających wypowiedzi artystycznych dedykowanych pamięci.



A Flor de Piel, 2014 (fragment)

W innej pracy pt. „Ani” Sacedo, za pomocą metalowej siatki osadzonej we wszystkich ścianach pomieszczenia anektuje całą przestrzeń galerii. Siatka jest dokładnie taka sama jak ta, z jakiej zbudowane są cele-klatki w amerykańskim więzieniu Guantánamo na Kubie (*Guantanamo Bay Detention Camp*). Ze względu na rygorystyczne warunki, w jakich przetrzymywani, przesłuchiwan i torturowani są tam więźniowie-więzienie w Guantánamo porównywane jest przez organizacje humanitarne do obozu koncentracyjnego.

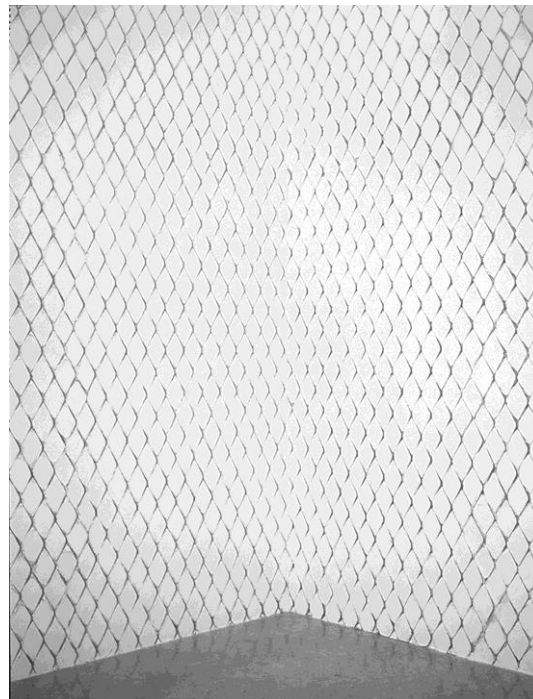


Neither/Ani, 2004

Siatka została zatopiona przez artystkę w gipsie po to, by następnie pieczołowicie go zeszlifować, aby odkryć i ujawnić jak przebiegają linie drutu. Ma się wrażenie, że fizycznie wrzyna się ona w ścianę, a ogradzając całą przestrzeń galerii radykalnie zmienia jej funkcję. Pomieszczenie dedykowane swobodnym wypowiedziom artystycznym staje się ograniczone, przypomina przestrzeń więzienną. To kolejna praca artystki, która zawiera w sobie charakteryzujący wiele jej realizacji dualizm. Z jednej strony obecne są ściany, które kojarzą się z czymś co chroni, zabezpiecza, co jest nam bardzo dobrze znane i przyjazne. Z drugiej zaś strony w tych przyjaznych ścianach ujawnia się kratownica siatki, która jest domeną zamknięcia, osaczenia. Siatka jest ażurowa, można przez nią kontrolować, inwigilować – ściany przed tym chronią. Ambiwalencja między funkcją ściany a funkcją zakratowania celowo osłabia jednoznaczność tej pracy. Sacedo nie uprawia publicystyki, niczego nie rozstrzyga, pozostawiając interpretację indywidualnym odczuciom odbiorcy.

Sposób powstawania prac Doris Salcedo dobrze egzemplifikuje ten aspekt sztuki, który jest dla mnie szczególnie interesujący, mianowicie wyrażanie swojej postawy wobec określonego problemu nie poprzez deklaracje, ale poprzez konsekwentne przestrzeganie przyjętych reguł w procesie konstruowania wypowiedzi. Utykanie tysięcy igieł, zszywanie

dziesiątków tysięcy płatków róż, łączenie mebli za pomocą tysięcy przetkanych przez wcześniej nawiercone otwory włosów, wtapianie siatki w ściany i ich szlifowanie – to tylko kilka przykładów z jej działań, w których emocje i inne aspekty egzystencjalne łączą się z wartościami estetycznymi i etycznymi.



Neither/Ani, 2004 (fragment)

Realizacja jej prac wymaga długiego czasu oraz ogromnego wysiłku, przerastającego możliwości jednej osoby. Artystka zaprasza więc do współpracy innych, których wprowadza w ideę, przesłanie i cel koncepcji i którzy na zasadzie wolontariatu partycypują w procesie jej materializacji. Gdy dowiedziałam się o tym zbierając więcej informacji o Doris Salcedo, w pierwszej chwili poczułam pewne rozczarowanie, wydawało mi się bowiem, że tak prywatne dedykacje artystyczne wymagają kameralności, skupienia i wyłącznie jednostkowego zaangażowania. Przypuszczam jednak, że to wciągnięcie do pracy innych osób nie wynika tylko ze względów praktycznych, jest – jak mi nie mam – efektywną, bo związaną z bezpośrednim zaangażowaniem próbą rozszerzenia współczucia i współodpowiedzialności za pamięć o tych, o których oficjalna historia milczy.

Z twórczością Doris Salcedo zetknęłam się przez przypadek, przy okazji pracy nad tym tekstem. Jej prace ujęły mnie nie tylko przez walory estetyczne, powściągliwość w wyrażaniu trudnych treści, ale również, a może przede wszystkim, ze względu na ukrytą moc ich wyrazu, która przejawia się w niemalże namacalnym pochylaniu się nad problemami, o których artystka nie chce milczeć.

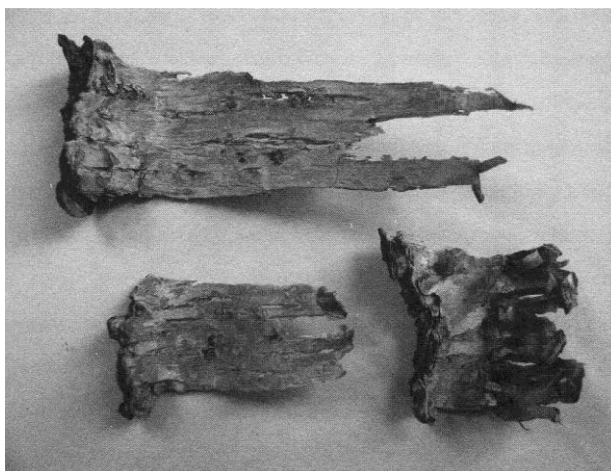
3

PUNKTY WIDZENIA. RELACJA POMIĘDZY ETYCZNĄ TREŚCIĄ A ESTETYCZNĄ REPREZENTACJĄ OBRAZU

Na podstawie twórczości przedstawionych w poprzednim rozdziale artystów można by zaryzykować stwierdzenie, że sam akt twórczy odzwierciedla postawę etyczną. Niezależnie od dziedziny sztuki, w literaturze, muzyce, filmie, w sztukach wizualnych, staje się powoływaniem nowych form i ich znaczeń, odkrywaniem nieznanych jeszcze podtekstów i ukrytych treści rzeczywistości. Jest więc artykulacją, która może dodać do tego, co wiemy o świecie i o sobie coś, co nie zostało jeszcze dostrzeżone, usłyszane, uświadomione. Jest to szczególnie wyraźne, kiedy odnosi się do czegoś, co wykracza poza codzienny porządek świata i poza nasze dobrze zakotwiczone przekonania, kiedy wiąże się z czymś, co ekstremalne. Wówczas każdy element reprezentacji, włączając w to sam akt reprezentowania, staje się etycznie znaczący. Zatem typowe kategorie stosowane w analizie dzieła sztuki, takie jak punkt widzenia, tropy i figury retoryczne, konstrukcja, metafora, metonimia, transformacja, tzw. *błąd*, mają zarówno znaczenie etyczne jak i stylistyczne. Z tej perspektywy przywołane dwa aspekty reprezentacji, często w historii sztuki traktowane i rozważane jako niezależne od siebie (tradycyjny rozdział między formą a treścią), są nieodłącznie ze sobą powiązane. Daje to możliwość rozpatrywania implikacji etycznych wynikających z formalnych lub stylistycznych cech obrazu – jako elementów znaczących, wpływających na jego treść. Charakter pisma, kroju czcionki, duktu pędzla, śladu ołówka, także sposób kadrowania, ruch kamery, dobór materiałów i ich konfiguracja, wszystko to odgrywa istotną rolę w procesie reprezentacji, stając się integralną składową jej treści. Problematyka utworu, jego temat oraz sposób artykulacji zawsze jest manifestacją subiektywnego punktu widzenia twórcy. Zjawisko *stylu*, ujęcia danego tematu, uwiarygodnione wolnością wyborów dokonywanych w procesie budowania wypowiedzi i konsekwencją w ich realizacji czynią dzieło wyrazem jego postawy artystycznej. Dowodzą, że reprezentacja własnych poglądów, doświadczeń, wrażliwości i emocji staje się częścią figuracji.

Omówiłam szerzej postawy czterech współczesnych artystów, których twórczość – w moim przekonaniu – uzasadnia wprowadzenie pojęcia *sumienia obrazu*, rozumianego jako metafora wyróżniająca artykulacje w pełnym tego słowa znaczeniu koherentne, wynikające z mądrego, unikającego nachalnej dosłowności mówienia o problemach i sprawach trudnych, tragicznych, przekraczających normy rozumienia. Przywołując tych artystów musiałam dokonać wyboru spośród wielu innych, nie tylko przecież współczesnych twórców, których sztuka spełnia przyjęte przeze mnie kryteria. Wybrane dzieła kilku z nich przedstawiam w tym rozdziale, zastrzegając raz jeszcze, że są to również wybory subiektywne, w żadnym razie nie wyczerpujące tematu rozprawy.

„KORA”, Georges Didi-Huberman



Kora, Georges Didi- Huberman (fotografia kory pochodzącej z brzozy rosnącej w Birkenau - Oświęcim)

Wypowiedzi literackie, obrazy, filmy i inne wytwory artystycznej aktywności – poprzez czytanie, oglądanie, wyobrażanie wywołują niekiedy niepokój w naszym myśleniu o świecie. Ten niepokój, prowokowany przez autora zadającego samemu sobie pytania, na które nie ma – także dla niego – oczywistych odpowiedzi, przechodząc na odbiorcę/czytelnika zakłócają ukonstytuowany porządek w relacjach ze światem, a postawione pytania zmuszają do weryfikacji przekonania, że *wiem* i *rozumiem*.

W zalewie słów, zdań, tekstów, wypowiedzi bez znaczenia, wypowiedzi pozbawionych treści, zwyczajnej paplaniny, często wypowiedzi szkodliwych i agresywnych, intelektualną satysfakcję budzą te, które mają wartość poznawczą, poruszają wyobraźnię, zmuszają do refleksji, przypominają o tym, o czym zapominamy w natłoku atakujących nas codziennie, często niepotrzebnych informacji. Jest wśród nich mała, kilkudziesięcio-stronnicowa książeczka francuskiego filozofa i teoretyka sztuki Georges’a Didi-Huberman’a pt. *„Kora”*. Jest ona swoistego rodzaju podróżą po zawiłych, skomplikowanych i złożonych meandrach patrzenia, postrzegania i widzenia. Patrzenie jest narzędziem poznawczym, sposobem zdobywania wiedzy o widzialnych aspektach otaczającej rzeczywistości. Jest narzędziem poznawczym również z tego względu, że zbiera, kolekcjonuje *obrazy*, które umożliwiają nam proces zapamiętywania i wyobrażania. Wydawałoby się, że im większy zasób spojrzeń, tym więcej obrazów, im więcej obrazów, tym bogatsza wyobraźnia, tym większe możliwości wyobrażania. Autor *„Kory”* w 2011 roku odwiedził muzeum w Oświęcimiu-Brzezince. W rezultacie tej wizyty powstał tytułowy esej, w którym równie ważną co słowa rolę odgrywają fotografie, wykonane tam przez Didi-Huberman’a. Mimo ogromu dokumentalnych zdjęć, filmów oraz tekstów, które składają się na zbiorową i indywidualną wiedzę o tym, czym był Oświęcim, wyobraźnia okazuje się bezradna. *Niewyobrażalne* to słowo, które wobec

rozmiaru tragedii utożsamianej z tym miejscem zmuszone zostało do udźwignięcia skutków ciężaru związanych z nim znaczeń i treści. Pojęcie *niewyobrażalności* stało się użytecznym, wręcz cudownym lekarstwem na dyskomfort niepożądanych emocji, z którymi trudno sobie poradzić, wobec których jesteśmy bezradni. Słowo *niewyobrażalne* staje się wątpliwe w kontekście czynów, które doprowadziły do sytuacji, które nazywamy *niewyobrażalnymi*, a które okazały się możliwe.

„Kora” jest dla mnie jednym z tych dzieł kultury literacko-wizualnej, które pokazuje, że możliwe jest wypowiadanie odczuć i twórcze wyobrażanie w sytuacji, w której wydaje się, że język jest narzędziem niewystarczającym do wyrażania, a wyobrażenia niezdolna do wyobrażania. Jest to raczej kwestia nie narzędzi, lecz szczególnego sposobu patrzenia i ukazania tematu. **„Nigdy nie można więc powiedzieć: nie ma tu nic do zobaczenia. Aby umieć wątpić w to, co się widzi, trzeba jeszcze umieć patrzeć, patrzeć mimo wszystko. Mimo zniszczenia i wymazywania wszystkiego, trzeba umieć patrzeć tak, jak patrzy archeolog. To dzięki takiemu patrzeniu – pytającemu – na to, co widzimy, rzeczy zaczynają patrzeć na nas ze swoich zagrzebanych czasów”.**²³

Wędrówka po obozie, którą odbywamy wspólnie z Didi-Hubermanem rozpoczyna się szlakiem turystycznym, który jest efektem transformacji, jaką przeszedł obóz na przestrzeni lat, stając się obowiązkowym punktem zwiedzania dla tysięcy turystów, pielgrzymów i – czasami – także tych niewielu, którzy ocaleli. Szybko jednak schodzimy z utartych ścieżek zaprogramowanych według przygotowanej przez przewodników narracji, po to, by doświadczyć możliwości innej narracji. Wędrujemy z autorem eseju marginesami przestrzeni, które wymagają od nas przyjęcia najbardziej elementarnych zachowań. Pod pojęciem zachowania mam na myśli konieczność przyjęcia postawy, zgodnie z którą możliwe będzie indywidualne patrzenie i przypominanie, co umożliwi i uczyni tą podróż znaczącą.

„Gdy patrzymy na to, co można jeszcze zobaczyć w miejscu, gdzie wszystko uległo zniszczeniu: na przykład popękane, zranione, podziurawione, rozłupane podłoże. To pocięte, pokiereszowane, pootwierane podłoże. To zarysowane, zdruzgotane podłoże, to podłoże budzące krzyk. Miejsce takie jak to wymaga od zwiedzającego, aby zastanowił się w którymś momencie nad własnym aktem patrzenia. Po jakimś czasie zorientowałem się, że określona konfiguracja mojego ciała – niewielki wzrost, krótkowzroczność pomimo noszonych okularów, jakiś fundamentalny strach – skłania mnie do patrzenia raczej na to, co znajduje się nisko. Zazwyczaj idę, patrząc na ziemię. (...) Nauczyłem się więc przekształcać tę ogólną nieśmiałość wobec rzeczy, tę chęć ucieczki albo trwania w stanie permanentnej uwagi, w obserwację wszystkiego, co znajduje się nisko: pierwszych widzianych rzeczy, tych, które ma się *przed nosem*, rzeczy przyziemnych. Zupełnie jakby pochylanie się, aby zobaczyć, pomagało mi myśleć o tym, co widzę. W Birkenau szczególnie przytłoczenie historią sprawiło zapewne, że pochyliłem głowę nieco bardziej niż zwykle.”²⁵



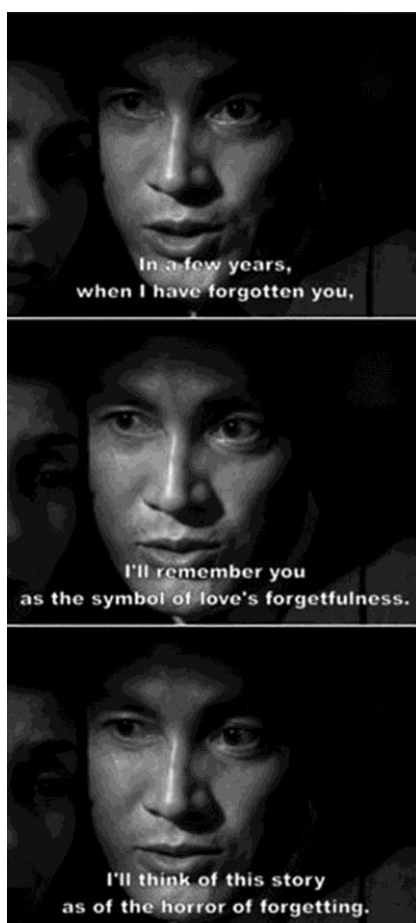
Kora, Georges Didi- Huberman (fotografie okolic Oświęcimia-Brzezinki)

Wychodzimy z autorem poza zaplanowaną w przewodniku ścieżkę po to, by zobaczyć: opustoszały teren, linię wierzchołków drzew, elektryczne zasieki, przestrzeń przekreśloną, poliniowaną, naciętą, zamazaną, podrapaną przez drut kolczasty. Rośliny, w których kryje się wielka rozpacz. Prostokątne fundamenty i stosy cegieł, które nasiąknięte są całą grozą masowych zagazowań. Bagna, w których kryją się prochy pomordowanych tłumów. Brzozy, które były świadkami wszystkich wydarzeń i stają się wielką metaforą pamięci. Wnikamy w głąb niczym archeolodzy. Rozdrapujemy blizny, pod którymi chowa się historia zła.

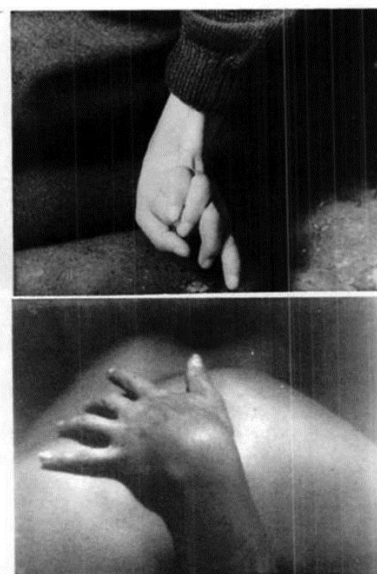
Rozpatrując wydarzenia o szczególnie okrutnej pamięci powołuje się często figurę świadka, jego wiarygodnej obecności. Didi-Huberman zwraca uwagę na *świadczenie* marginalnych rzeczy i śladów. Stąd jego fotografie dopełniające tekst skupiają się właśnie na tych niemych przedmiotach, które mogą być przewodnikami pamięci w Auschwitz.

„HIROSZIMA, MOJA MIŁOŚĆ”; „NOC I MGŁA”, Alain Resnais

Inaczej jest w przypadku filmu „*Hiroshima, moja miłość*” (1959), gdzie reżyser, Alain Resnais, nośnikami pamięci czyni głównych bohaterów filmu. To kobieta i mężczyzna, których łączy uczucie, a dzielą traumatyczne doświadczenia wojenne. Resnais zrównuje „niewymownie przerażające wspomnienia Japończyka o zrzuconiu bomby i jej zmasakrowanych ofiarach z mało istotną w zestawieniu z nimi traumą z przeszłości francuskiej bohaterki, która w czasie wojny miała romans z niemieckim żołnierzem, za co po wyzwoleniu upokorzono ją, publicznie goląc jej głowę”. Jak pisze Susan Sontag „(...) tematem poruszonym przez Resnais nie są wspomnienia, lecz pamiętanie: przedmiotem nostalgii staje się sama nostalgia; przedmiotem emocji staje się wspomnienie emocji, której nie da się ponownie przeżyć”.²⁶



Hiroshima, moja miłość / Hiroshima, mon amour, 1959



(And again a return to the perfect embrace of the bodies.)

Listen. . .
I know. . .
I know *everything*.
It went on.

HE: *Nothing*. You know *nothing*.

(A spiraling atomic cloud. People marching in the streets in the rain. Fishermen tainted with radioactivity. Unedible fish. Thousands of unedible fish buried.)

21

Motywy przewodni filmu jest brzemień przeszłości, której nie można wymazać z pamięci. Nie *wspomnienie* jest najistotniejsze, lecz *pamiętanie*. Dla Resnais ważny jest nie tylko wątek fabularny; równie ważna jest konstrukcja filmu, oparta się na dominacji kameralnych zbliżeń

związanych z teraźniejszością, przerywanych sekwencjami dużych planów natrętnych scen przywoływanych z przeszłości. Te retrospekcje obrazów potworności związanych z wybuchem bomby atomowej w Hiroszimie przeplatają się z obrazami jednostkowego nieszczęścia wynikającego z utraty kochanej osoby, nakładają się więc zapamiętania dwojakich, z równą intensywnością ponownie przeżywanych obrazów – klisz wydarzeń sprzed 20 lat. Zderzone zostają w filmie Resnais'a różne przeszłości; czy są one porównywalne? Czy istnieje miara bolesnej pamięci, która rozstrzyga o tym, co bardziej, a co mniej tragiczne? Czy możliwe jest *wyplukanie pamięci*, by uwolnić się od koszmarów przeszłych doświadczeń?

Podobne pytania pojawiają się w innym filmie Resnais'a, paradokumencie pt. *„Noc i mgła”*, w którym reżyser **„pokazuje Dachau dziesięć lat po wojnie. Kamera przesuwają się, dotykając trawy rosnącej w szczelinach ścian krematorium (film jest kolorowy). Straszny spokój Dachau- dziś pustego, cichego i bezludnego miejsca — kontrastuje z niewyobrażalnymi wydarzeniami z przeszłości, które przywołuje spokojny głos, opisujący warunki życia w obozie, podający statystyki ludobójstwa”**.²⁷



Noc i mgła / Nuit et brouillard, 1955

Zdania te nałożone są na obrazy, czasami stanowią ich dopełnienie, pełniąc funkcję czystej informacji, np. **„Obóz koncentracyjny buduje się w zwyczajny sposób, zupełnie jak hotel czy stadion,/ przy udziale biznesmenów, z wyliczeniami, przetargami,/ bez wątpienia również łapówkami./ Nie ma sprecyzowanego stylu – wszystko jest kwestią inwencji./ Architekci w spokoju projektują bramy przeznaczone do przejścia tylko w jedną stronę./ Tymczasem Berger, niemiecki robotnik,/ Stern, żydowski student z Amsterdamu,/ Szymulski, kupiec z Krakowa / oraz Anette, uczennica z Bordeaux, żyją jak gdyby nigdy nic,/ nie wiedząc o miejscu przygotowanym specjalnie dla nich, oddalonym o tysiące kilometrów./ Pewnego dnia ich baraki są już gotowe...”**.²⁸ Ten chłodny komentarz jest bardziej wyrazisty niż ekspresyjny krzyk rozpacz.

Nakręcony przez Resnais'a materiał dopowiedziany jest fragmentami czarno-białej kroniki filmowej ukazującej wyzwolenie Dachau. **„Film ani na chwilę nie wymyka się spod kontroli i w niezwykle wyrafinowany sposób mierzy się z cierpieniem w jego najczystszej, najbardziej**

bolesnej postaci. Temat tego rodzaju jest bowiem o tyle niebezpieczny, że zamiast poruszyć, może przytępić uczucia widza. Resnais pokonał ten problem, zachowując w filmie pewien dystans, który ani nie buduje sentymentalnej atmosfery, ani nie pomniejsza grozy potwornych wydarzeń. „*Noc i mgła*” poraża swoją bezpośredniością. A jednocześnie z szacunkiem traktuje to, co niewyobrażalne.”²⁹

„GUERNICA”, Pablo Picasso

W 1936 roku w Hiszpanii rozpętała się wojna domowa pomiędzy demokratycznym, republikańskim rządem, a próbującą go obalić, faszystowską opozycją dowodzoną przez generała Franco. 27 kwietnia 1937 roku hitlerowskie formacje Luftwaffe, wspierające Franco, zbombardowały Guernikę – sympatyzujące z republikanami miasteczko w północnej Hiszpanii. Zbombardowanie było karą za lewicowe sympatie mieszkańców miasta. Był to pierwszy w historii nalot dywanowy na ludność cywilną. Przez ponad trzy godziny pięć bombowców zrzucało na Guernikę bomby, zrównując ją z ziemią. Ponad dwadzieścia kolejnych samolotów bojowych strzelało do bezbronnych cywilów, zabijając i ciężko raniąc ponad 1500 mężczyzn, kobiet, dzieci oraz kilkaset zwierząt domowych. Zniszczenia były przerażające, siedemdziesiąt procent miasta obróciło się w popiół, zginęła prawie jedna trzecia populacji Guerniki.



Guernica w ruinach, 1937, fotografia (Niemieckie Archiwum Fderalne)

Na początku 1937 roku, krótko przed nalotem, rząd republikański zamówił u Pablo Picassa obraz, który reprezentowałby Hiszpanię na planowanej na jesień Światowej Wystawie w Paryżu. Sympatyzujący z republikanami artysta na wieść o ataku na Guernikę i jego skutkach, porzucił zaczęte projekty i – pragnąc złożyć hołd baskijskiemu miastu oraz upamiętnić i upublicznic tę zbrodnię – w ciągu niecałego miesiąca namalował gigantyczny obraz

„Guernica” o wymiarach 349 x 776 cm, który pokazany został w hiszpańskim pawilonie Wystawy.

Picasso namalował „Guernikę” stosując ciemną, monochromatyczną paletę szarości, czerni i bieli. Być może chciał nawiązać do artykułów i fotografii z gazet ukazujących się wówczas tylko w czerni i bieli, być może uznał, że skala tragedii wymaga redukcji środków malarskich. Jego obraz nie jest ilustracją pogromu, nie epatuje naturalizmem. Jest geometryczny, dynamiczny, *ostry*, a ponieważ wielkością znacznie przekracza skalę człowieka, potęguje to jego ekspresję. Kubistyczne rozwarstwienie przestrzeni obrazu i przedstawionych figur sprawia wrażenie nałożonych na siebie śladów wielu równoczesnych zobaczeń okrutnych scen. Powykręcane twarze i ciała, zarówno ludzkie jak i zwierzęce, rozczłonkowane, zdegradowane, usytuowane są w zburzonej, zdekonstruowanej przestrzeni. Formy mieszają się ze sobą, a obecne na obrazie ostre, trójkątne kształty wyglądają jakby cięły figury na fragmenty.

Interpretacja znaczeń wizerunków z „Guerniki” nie ma końca. Zapytany o możliwą symbolikę swojego dzieła, Picasso odpowiedział, że było ono po prostu opowieścią o ludziach i zwierzętach, którzy ponieśli wówczas śmierć. Na pytanie o jego znaczeniowość dodał:

“Obraz jest wyrazem mojej odrzy wobec kasty wojskowych, przez których Hiszpania zatonała w oceanie bólu i śmierci. (...) Definiowanie symboli nie jest rolą malarza. Gdyby tak było, używałby słów, żeby je opisać. To ludzie patrzący na obraz muszą interpretować symbole tak, jak sami je rozumieją.”³⁰



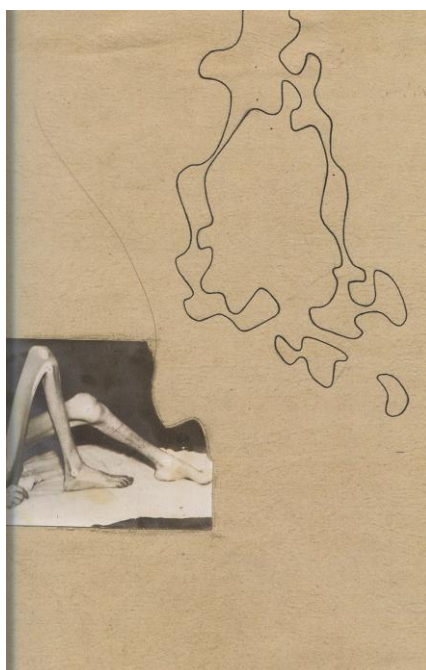
Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, olej na płótnie, 349 cm × 776 cm. (Muzeum Narodowe Królowej Zofii, Madryt) / *Guernica*, 1937, oil on canvas, 349 cm × 776 cm. (Museo Reina Sofia, Madrid)

„Guernica” jest wypowiedzią o zdarzeniu historycznym - nie z punktu widzenia naocznego świadka, lecz z pozycji człowieka, który odczuł groźbę tego, co się stało. Jest reakcją artysty, który w sobie właściwym języku odniósł się do czegoś, co boleśnie zraniło jego wrażliwość i co wymagało utrwalenia na płótnie, by poruszyć wrażliwość innych. **„Obraz, namalowany i wystawiony wkrótce po tragedii na Wystawie Światowej w Paryżu, wówczas interpretowany był jako protest przeciwko wojnie domowej w Hiszpanii. Dzisiaj odczytywany jest także jako ponadczasowy sprzeciw wobec wszystkim innym wojnom i ludzkiemu okrucieństwu.”³¹**

„MOIM PRZYJACIOŁOM ŻYDOM”, Władysław Strzemiński

„Człowiek staje wobec świata i poznaje sam siebie, wsłuchując się w swe ukryte odruchy i falowania . Ten niekontrolowany bieg kojarzeń związany z innymi kojarzeniami (...) wypełnia sobą całą rzeczywistość odczuwań. Ten pulsujący biologiczny świat jednostki, jedyna bezpośrednia rzeczywistość doznań człowieka reagującego na impulsy zewnętrzne – świadczy o niepoznawalnej pustce, obcej otaczającej próżni. Otaczający świat jest pustką. Próżnią, którą wypełniamy swymi własnymi odruchami i automatycznym biegiem wyobrażeń”.³²

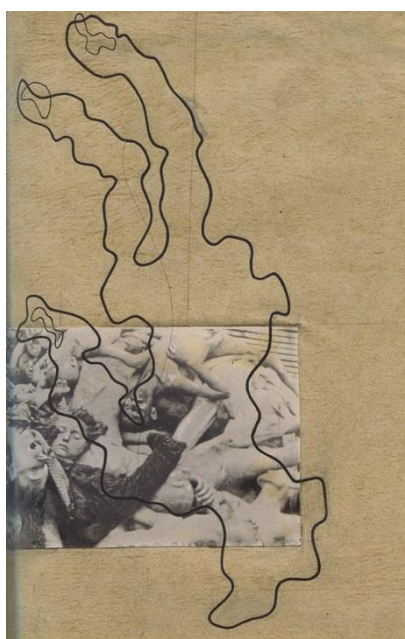
Władysław Strzemiński



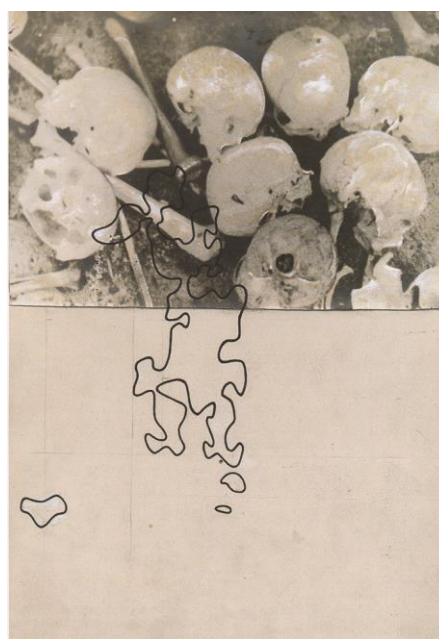
Wyciągane strunami nóg, z cyklu Moim przyjaciołom Żydom, 1945, kolaż, tusz, papier, 30x21 cm, Yad Vashem Art Museum, Jerusalem

Praca pt. „*Moim przyjaciołom Żydom*” składa się z dziewięciu kolaży. Są to rysunki wykonane tuszem na papierze, dopełnione fotograficznymi dokumentami scen z getta, transportu, obozów koncentracyjnych, śmierci. Kolaże posiadają indywidualne tytuły: „*Śladem istnienia stóp, które wydeptały*”, „*Wyciągane strunami nóg*”, „*Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*”, „*Lepka plama zbrodni*”, „*Pustymi*

piszczelami krematoriów”, „Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)”, „Czaszka ojca”, „Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech”, „Piszczelami napięte żyły”. Daty powstania prac szacuje się – ze względu na zawarte w nich dokumenty fotograficzne – między majem 1945 roku, kiedy zrobione zostały pierwsze fotografie z oswobodzenia obozu w Dachau, a lutym 1947, kiedy wystawione zostały w Łodzi. Do powstania linearnych rysunków posłużyły Strzemińskiemu rysunki z poprzednich cykli wojennych („*Białoruś Zachodnia*”, 1939, „*Deportacje*”, 1940). Zostały one przekalkowane i wkomponowane w różnych układach przestrzennych wchodząc w dialog z fotografiami. **„Zastosowanie przez Strzemińskiego techniki podwójnego kolażu – czyli powtórzenia – sięgnięcie po obrazy z fotografii własnej twórczości było rolą wojennego artysty w połączeniu z funkcjonującymi w przestrzeni społecznej obrazami przedstawiającymi tragedię Zagłady. Zabieg ten wprowadzał zwielokrotniony wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć konstrukcyjną osią narracji. Znalezione nam już z wojennej twórczości Strzemińskiego i wyrażane metaforycznie na granicy abstrakcji pojęcia śladu, przestrzennej pustki, deformacji i powtórzenia stały się teraz składnikami nowego obrazu, w którym zyskały fotograficzną konkretyzację.”**³³



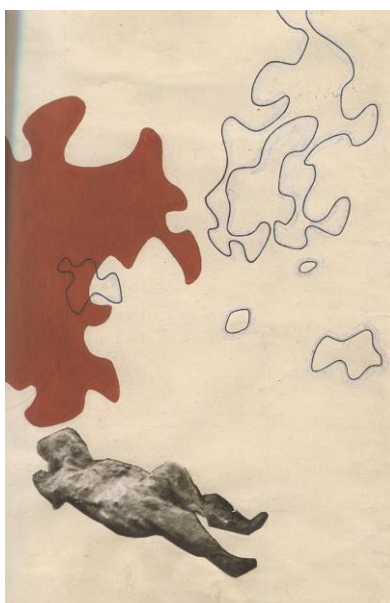
Przysięgnij pamięci rąk (Istnień, które nie z nami),
z cyklu Moim przyjaciołom Żydom,
1945, kolaż, tusz, papier, 30x21,5 cm,
Yad Vashem Art Museum, Jerusalem



Czaszka Ojca, z cyklu Moim przyjaciołom Żydom, 1945,

W kontekście opisywanej serii prac chciałabym powołać pojęcie *linii napięcia* na określenie szczególnego charakteru rysunków Strzemińskiego oraz wywołanych przez nie relacji przestrzennych oraz relacji zachodzących na poziomie egzystencjalno – aksjologicznym (artysta wobec rzeczywistości, artysta wobec sztuki, odbiorca wobec sztuki). *Linia napięcia* byłaby w tym ujęciu strukturą, której obecność przywodzi na myśl *nerw*

wystawiony na działanie czynników zewnętrznych. A więc *nerw* odczuwającego człowieka (artysty, świadka) wobec zatrważających obrazów rzeczywistości, także obrazów zapamiętanych. *Linia napięcia* w pracy „*Moim przyjaciółom Żydom*” wrysowuje, wchłaniając w swoje granice puste przestrzenie kartki i rzeczywistości utrwalone na fotografiach, a także wyobraźnię odbiorcy, tworząc wspólne przestrzenie, rzeczywistości przynależne do autora–świadka oraz do odbiorcy–arbitra, czyli odbiorcy obciążonego odpowiedzialnością wyrażenia swojej postawy wobec powołanych i przywołanych obrazów rzeczywistości i obrazów pamięci. Te obrazy pozostają w pewnym sensie *na zawsze zapamiętane* i *na zawsze aktualne*, ponieważ aktualizowane są przez ich pamięć, historię i konteksty.



Lepka plama zbrodni, *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945,
kolaż, tusz, papier, 33x23, Yad Vashem
Art Museum, Jerusalem

Trawestując Luizę Nader *sumienie obrazu* oddziałuje na widza sygnalizując, że jego pozycja, jego uczucia, myśli, wzrok, to co widzi i z kim się identyfikuje, nie są obojętne. Sumienie – wewnętrzny głos i oko widza, niejako domaga się określenia etycznej pozycji widza. Luiza Nader w swojej oryginalnej i wnikliwej analizie serii „*Moim przyjaciółom Żydom*” pisze: **„We wspomnianych pracach, tych tworzonych zarówno z pozycji ofiary jak i oprawcy, Strzeмиński wykorzystał siłę spojrzenia oraz różne perspektywy obserwowanych i obserwatorów, kreując rodzaj mise en scène, która pozbawia widza bezpiecznej neutralnej pozycji. Widz staje się nie tylko obserwatorem sceny, ale również w pewnym sensie bierze w niej udział, swoim spojrzeniem zmienia jej bieg”**.³⁴ Autorka zwraca też uwagę na rolę, jaką odgrywa widz – obiorca. **„Afekt winy w przypadku „*Moim przyjaciółom Żydom*” umiejscowiony zostaje w wizualnej strukturze dzieła: w związanej relacji pomiędzy artystą i obserwatorem Zagłady, a widzem–obserwatorem przedstawienia ‘artystycznego dokumentu Zagłady’”**.³⁵ Inaczej mówiąc, powstaje złożona podmiotowo sytuacja obserwatora i obserwowanego (artysty). Obserwator staje się empatycznym świadkiem, przyjmującym na siebie winę, a wrażenie bycia obserwowanym powoduje w nim poczucie

wstydu, polegające na obnażeniu miejsca, w którym najbardziej podatny jest na zranienie. Wstyd jest odczuwany nie za popełnione czyny, lecz wspólnotową przynależność do świata, w którym zbrodnia została dokonana. Luiza Nader wprowadza w tym kontekście pojęcie afektu. Píše: „**W tym sensie wstyd jest afektem, który przychodzi po fakcie i powoduje deziluzję, ale również niesie nadzieję na zmianę. (...) Teoria afektu, sięgająca do koncepcji z pogranicza psychologii i socjologii, rzadko bywa używana w badaniach nad sztukami wizualnymi. Tymczasem umożliwia ona przemyślenie politycznych efektów i transhistorycznych procesów wyzwalanych przez dzieła sztuki zaangażowane w przepracowanie wydarzeń i doświadczeń granicznych, których skutki nie mogą jednak być jednoznacznie określone jako traumatyzujące. Przyjmuje się, (...) że afekt oznacza wszelkie stany uczuciowe, przykre lub przyjemne, przejawiające się w formie dużych rozładowań. Afekty są konstruowane społecznie, historycznie i kulturowo, ale ich konsekwencje określić można jako somatyczne i fizjologiczne. Stanowią zjawiska łatwo transmitowalne: zarówno międzygrupowo, jak i międzygeneracyjnie czy historycznie. Afekty określane są jako rezultat pozytywnych lub negatywnych, zawsze ewaluacyjnych postaw wobec osób, miejsc, wydarzeń, przedmiotów. Narastają w indywiduach, ale przychodzą również z zewnątrz, mogą być transmitowane zarówno przez podmioty, jak i przedmioty: dzieła sztuki, teksty, obiekty użytku codziennego.**”³⁶

„ROZSTRZELANIA”, Andrzej Wróblewski



Rozstrzelanie surrealistyczne

Praca Andrzeja Wróblewskiego pt. „Rozstrzelania” to cykl ośmiu obrazów, które powstały w 1949 roku. Jest to kolejny przykład ekspresji artystycznej bazującej na pamięci odnoszącej się do wydarzeń *stanu wyjątkowego*, który czasie II Wojny Światowej był w

Polsce codziennością. Trudno byłoby wskazać polskie miasta czy miasteczka, które nie były doświadczone pokazowymi, publicznymi rozstrzelaniami mieszkańców.

Stając przed tymi obrazami przyjmujemy pozycję świadków scen egzekucji. Mamy do czynienia z kumulacją zamkniętą w chwili, która rozciąga się w czasie jak nałożone na siebie ujęcia jednego kadru. Powstaje narracja, w której ukazane są różne warstwy tego ostatecznego, nieodwołalnego momentu oraz związane z nim stany emocjonalne: strach i przerażenie w oczekiwaniu na egzekucję, stan rozpadu i destrukcji w jej trakcie i stan graniczny, gdy w wyniku zadanego bólu i agonii podmiotowość ofiar zmienia się w przedmiotowość, a cienie i ubrania zastępują (uobecniają) osoby. Cień, nierozzerwalnie związany z istnieniem, w obrazach Wróblewskiego usamodzielnia się, zostaje odebrany ofierze egzekucji. Ubranie, okrywające ciało i przez ciało formowane, odrywa się od niego, zachowując jego nieobecny już kształt. Zdaje się być bardziej ludzkie niż zdeformowane, zfragmentaryzowane i nienaturalnie powykręcane ciała skazańców.



Rozstrzelany, Rozstrzelanie z gestapowcem/
Execution with Gestapo Man, 1949, olej,
płótno 120x90 cm;



Rozstrzelanie z chłopczykiem, (Rozstrzelanie V)/
Execution with a Boy, (Execution V), 1949; olej, płótno
120x90,5

„Rozstrzelania” nie powielają znanych z historii sztuki kanonów przedstawień śmierci. Zwrócił na to uwagę prof. Jarosław Kozłowski w trakcie rozmowy na temat Wróblewskiego w kontekście zagadnień poruszanych w niniejszej rozprawie. Zauważył, że podobnie jak w „Guernice” Pablo Picassa, wizerunek śmierci w tych obrazach nie imituje śmierci. Pod względem warsztatowym „Rozstrzelania” Wróblewskiego namalowane są w sposób prosty, bo ich temat – z przyczyn etycznych – nie dopuszczał wirtuozerii. Kolorystyka obrazów zdominowana jest chłodnymi błękitami, występujące w nich figury rozstrzeliwanych modelowane są *twardymi* obrysami, nie mają kontaktu z innymi postaciami ani z wyabstrahowanym tłem. Artysta, aby uniknąć ilustracyjności oraz estetyzacji strachu i umierania, przy pomocy narzędzi malarskich z pełną odpowiedzialnością dokonuje na płótnie

bolesnego aktu ich ponownego – symbolicznego – uśmiercenia. Dekonstruuje postaci, rwie związki między ich częściami i atrybutami. Nie ma w tych obrazach żadnego sentymentalizmu, jest bezsilne współczucie i determinacja, by unaocznic to, co ostateczne.



Rozstrzelanie, (Rozstrzelanie II, Rozstrzelanie poznańskie) /
Execution, (Execution II, Poznań Execution), 1949;
olej, płótno; 200x275

Krótko po zakończeniu „*Rozstrzelań*” Wróblewski pokazał w Poznaniu na wystawie zorganizowanej w ramach Festiwalu Szkół Artystycznych jeden z obrazów tego cyklu, „*Rozstrzelanie II*”. Płótno to w trakcie pokazu zostało zniszczone. Namalowana postać stojącej pod murem starej Żydówki została przez nieznanego sprawcę przebita dwoma długimi cięciami noża.³⁷

„ONKEL RUDI”; „SEPTEMBER”, Gerhard Richter

Jednym z ważniejszych obszarów, jakie Gerhard Richter bada w swojej twórczości, jest zagadnienie warunków i możliwości zaangażowania w historię w oparciu o medium fotograficzne. Ten uznawany za jednego z najbardziej prominentnych malarzy współczesnych artysta od wielu lat używa fotografii do swoich prac malarskich, kolekcjonuje pamiątkowe zdjęcia z albumów rodzinnych, sam też fotografuje. W wielu jego obrazach mamy do czynienia z tzw. zwykłymi rzeczami, przedmiotami codziennego użytku (np. motyw stołu, odtwarzacz płyt winylowych, papier toaletowy, świecznik), artysta podkreśla jednak, że równie ważne jak te przedmioty są ich konteksty i to, do czego się odnoszą. Każdy z tych pozornie banalnych przedmiotów mówi o swoim czasie i o rzeczywistości, której był częścią i z której został zabrany decyzją tego, kto go sfotografował, a później tego, kto na podstawie fotografii go namalował. Ta zasada obejmuje nie tylko przedmioty, ale także i osoby występujące na fotografiach, a potem na płótnach.

Dotyczy również bardzo ważnej pracy Richtera, obrazu pt. „*Onkel Rudi*” („*Wujek Rudi*”) z 1965 roku. Ma ona swój początek w starej fotografii z rodzinnego albumu artysty.

Przedstawia ona członka jego rodziny, tytułowego wujka Rudi, ubranego w mundur Wehrmachtu.



Onkel Rudi, 1965

Obraz namalowany jest w *rozmażanej* technice, którą artysta stosował we wcześniejszych pracach *kopiując* nieostre, czarno-białej fotografie. To właśnie ubranie – uniform świadczący o czynnym zaangażowaniu w ideologię narodowego socjalizmu, identyfikujący wujka artysty z armią III Rzeszy, zapisaną na najczarniejszych kartach historii XX wieku – czyni ten obraz szczególnie w wyrazie. Przywołuje na myśl sformułowane przez Hannę Arendt zjawisko „banalności zła”. Uśmiechnięty, pozujący do pamiątkowej fotografii oficer Wehrmachtu przedstawiony na obrazie jawi się jako zwykły, zadowolony z życia człowiek. Podobnie przeciętnie i *normalnie* wyglądał na zdjęciach Eichmann – jeden z największych zbrodniarzy hitlerowskich, odpowiedzialny za program „*Ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej*”.

Radykalne rozliczanie z ponurą przeszłością nastąpiło w Niemczech dość późno, odbywało się z dużymi oporami niektórych grup społecznych. Obraz „*Onkel Rudi*”, namalowany w 1965 roku, świadczy o odwadze Richtera. Wątek biograficzny oraz fakt, że dwa lata później artysta postanowił przekazać go jako dar do kolekcji skupiającej dzieła odnoszące się do tragedii Lidic – czeskiej wioski, w której 10 czerwca 1942 r. zgodnie z rozkazem Hitlera wymordowano wszystkich mieszkańców i którą doszczętnie zniszczono, stawia tą pracę w jeszcze innym świetle.



September, 2005 (52x72, oil on canvas)

Gerhard Richter należy do tych twórców, którzy dość często dają dowód świadomego, wrażliwego bycia w świecie, reagującego na wydarzenia, wobec których nie da się pozostawać obojętnym. Taką reakcją był między innymi obraz pt. „*September*” odnoszący się do ataku terrorystycznego 11 września 2001 roku na World Trade Center w Nowym Jorku, w którym zginęło ok. 3 tysięcy ludzi. Media transmitowały to wydarzenie na bieżąco we wszystkich środkach masowego przekazu, co sprawiło, że miliony osób na całym świecie było świadkami tragedii, przez co obrazy z samobójczego ataku na World Trade Center stanowią jedne z najbardziej ikonicznych obrazów katastrofy, które wryły się w masową pamięć na ogromną skalę.

Zarówno waga samego zdarzenia jak i jego spektakularność stanowiły wielkie wyzwanie dla artystów. Powstało wiele prac związanych z atakiem – obrazów, instalacji, filmów, rzeźb, z których większość mniej lub bardziej ekspresyjnie przedstawiała bądź ilustrowała nowojorski dramat. Jedną z najbardziej szokujących reakcji na atak terrorystyczny z 11 września było stwierdzenie awangardowego kompozytora Karlheinz Stockhausena, który nazwał go „**największym dziełem sztuki, jakie kiedykolwiek powstało, (...) największym dziełem sztuki w całym wszechświecie**”, które „**wyrwało z poczucia bezpieczeństwa, z codzienności.**”³⁸ Wypowiedź Stockhausena wywołała burzliwe dyskusje, spotkała się z gwałtowną, zazwyczaj jednoznacznie negatywną krytyką.

Gerhard Richter po długich wahaniach podjął ten temat. Sięgnął po fotografię rozpadających się wież WTC opublikowaną w „*Der Spiegel*”, przeniósł ją na płótno i w wierny sposób oddał szczegóły ukazujące eksplozję, kłęby dymu. Miał jednak wątpliwości, czy coś takiego powinno być w ogóle przedstawiane, namalowane, czy obraz olejny, z natury estetyczny, może w jakikolwiek sposób oddać ogrom tej tragedii? Odłożył niedokończone płótno, by po dwóch latach do niego wrócić i skończyć obraz mimo wszystko. Jak powiedział

w jednym z wywiadów, przyświecała mu refleksja, że „**to nie może być rzecz o malowaniu pięknego obrazu**”³⁹. Zaczął od częściowej destrukcji realistycznego przedstawienia. Za pomocą noża zeszkrobał część farby i ponownie przystąpił do malowania – bezceremonialnym gestem *przekreślił* fotograficzny widok, dając upust swoim emocjom i wątpliwościom. Ten niemal mechaniczny, ostry gest Gerharda Richtera jest dla mnie czymś w rodzaju metaforycznego *uszczyptnięcia*, które ma obudzić, uświadomić, gdzie jestem, co robię, dlaczego to robię, dlaczego na to patrzę, dlaczego o tym mówię, dlaczego to przedstawiam. I czym jest ten realistycznie namalowany obraz, który bardzo dobrze znam, którego byłam świadkiem, byliśmy świadkami? Artysta gestem wyrażającym gniew wobec konwencji reprezentacji otworzył przestrzeń do przemyśleń nad rolą, jaką w tak drastycznych sytuacjach przyjmuje i odgrywa sztuka.⁴⁰

„OCZY GUTETLE EMERITA”, Alfredo Jaar



The Eyes of Gutete Emerita, 1996

Chilijski artysta Alfredo Jaar niemal we wszystkich swoich wypowiedziach podejmuje problematykę granic reprezentacji opresji w sztuce oraz odpowiedzialności twórczej za skutki jej upubliczniania .

Realizacja pt. „*Oczy Gutete Emerita*” (1996) dotyczy masakry osób pochodzenia Tutsi dokonanej w Rwandzie przez ekstremistów Hutu w ciągu około 100 dni, od kwietnia do lipca 1994 roku. W pracy zostało użytych milion klisz fotograficznych (taka była szacunkowa liczba ofiar), które artysta usypał w wielką stertę na podświetlającym je stole. Wszystkie slajdy pokazują to samo ujęcie - oczy Gutete Emerita, młodej dziewczyny z plemienia Tutsi,

która była świadkiem bestialskiego wymordowania w kościele i na placu przed świątynią czterystu uczestników mszy, w tym całej swojej rodziny.



The Eyes of Gutete Emerita/ Oczy Gutete Emerita, 1996; Instalacja (podświetlany stół, 1 milion diapozytywów)

Alfredo Jaar kilkakrotnie odwiedzał Ruandę. Po raz pierwszy był tam miesiąc po dramatycznych wydarzeniach, w sierpniu 1994 r. Dokumentował „krajobraz po wojnie”, miejsca i ślady zbrodni, nagrywał rozmowy z ludźmi. Gutete Emerita sfotografował dwa lata po masakrze. Życie w Rwandzie powracało już do normalności, członkowie obu plemiennych społeczności powrócili do swoich domów. Tutsi i Hutu stali się znów sąsiadami, starając się zrzucić z siebie potworną pamięć. Ale indywidualne zapomnienie było trudne, wręcz niemożliwe. Ze spotkania z Gutete Emerita powstało zdjęcie, utrwalenie przez artystę oczu świadka, *oczu pamięci*. Slajdy są bardzo małe, wszystkie jednakowej wielkości, ich moc wynika z niemal namacalnego odczucia wagi miliona spojrzeń. *„Oczy Gutete Emerita”* to wypowiedź, w której fotografia działa fizycznie, przytłacza z wielokrotnym spojrzeniem *oczu, które zapamiętały*.

„Oczy Gutete Emerita” nie były jedyną pracą Jaara poświęconą Rwandzie. Przez ponad sześć lat od swojego pierwszego pobytu w tym kraju próbował, ciągle niezadowolony z rezultatów, na różne sposoby powiedzieć o tym, co tam zobaczył, usłyszał, przeżył. W jednym z wywiadów mówił niedawno: **„Pomyślałem, że musi być inny sposób mówienia o cierpieniu – taki, który nie skazywałby ofiar na ponowne cierpienie. Że o przemoc można mówić nie pokazując jej. Problem tylko w tym, jak to zrobić, jak wywołać reakcję w znużonych odbiorcach bombardowanych na co dzień obrazami cierpienia.”**⁴¹ Pierwszą próbą była pokazana po raz pierwszy w Museum of Contemporary Photography w Chicago instalacja pt. *„Real Pictures”* (*„Obrazy rzeczywiste”*), składająca się z pięćset pięćdziesięciu czarnych pudełek, w których ukryte były fotografie przedstawiające drastyczne sceny ludobójstwa w Rwandzie. Zgodnie z zastrzeżeniem artysty pudełka były szczelnie zamknięte, a znajdujące się w nich zdjęcia pozostać miały na zawsze niedostępne do oglądania przez widzów. W poświęconym twórczości artysty tekście *„Ukryte obrazy Alfredo Jaar’a. Konfiguracja widzialnego”* Andrzej Leśniak pisze o jego postawie: **„Jaar jest artystą zaangażowanym, ale nie w dobrze znanym sensie, zgodnie z którym zaangażowanie jest**

przejściem granicy pomiędzy sztuką a polityką. Jaar odsłania polityczność sztuki wydobywając na jaw proces dzielenia sfery wizualnej na to, co widzialne i to, co niewidzialne. (...) Prace Alfredo Jaar'a pozwalają nam powiedzieć, że przemysł tragedii jest niemożliwe bez poważnego potraktowania tego, co estetyczne. Mimo, że w kontrowersjach dotyczących przedstawiania tragicznych wydarzeń kategorii etyczne stanowią dominantę dyskursu, mówi się przecież o odpowiedniości i odpowiedzialności, wymiar estetyczny jest tu równie istotny.”⁴²

„WYLICZANKA”, Jarosław Kozłowski

Spośród wielu prac Jarosława Kozłowskiego, które mogłabym przywołać w kontekście omawianych w tej dysertacji zagadnień wybrałam instalację malarską pt. „Wyliczanka”, pokazaną w 2005 roku w poznańskiej Galerii AT. Wystawie towarzyszyło zaproszenie z tekstem znanej dziecięcej wyliczanki „*Entliczek pentliczek...*”, której treść – wyabstrahowana z obszaru zabawy – eksponuje losowość nieprzewidywalnych zdarzeń, twardo spuentowaną słowem „*bęc!*”.

Sama praca składała się z piętnastu emaliowanych miseczek, piętnastu małych, płóciennych ręczników oraz tekstu na ścianie. W szczelnie zabezpieczonych przeźroczystymi szybkami miskach znajdowały się wyschnięte akwarele w różnych kolorach, własnoręcznie wymieszane w nich wcześniej przez autora. Zabarwione podczas mieszania farb ręce wycierane były w ręczniki, pozostawiając na płótnie nieregularne, monochromatyczne plamy. Te ręczniki, później oprawione w ramy i powieszone na ścianie, tworzyły pary z miseczkami, w których powolny proces naturalnego wysychania akwarel odznaczył się delikatnie na ich białych ściankach, tworząc na dnie popękane, łuszczące się skorupy. W pobliżu umieszczony był tekst, rodzaj alternatywnej wyliczanki: *BAGDADU NIE BĘDZIE, BIEŚLANU NIE BĘDZIE, BUKAVU NIE BĘDZIE, DARFURU NIE BĘDZIE, GAZY NIE BĘDZIE, GROZNEGO NIE BĘDZIE, KABULU NIE BĘDZIE, KASZMIRU NIE BĘDZIE, MONROVI NIE BĘDZIE, MOGADISHU NIE BĘDZIE, NADŻAFY NIE BĘDZIE, RWANDY NIE BĘDZIE, SREBRENICY NIE BĘDZIE, TYBETU NIE BĘDZIE, WYSPY HOBSONA NIE BĘDZIE*. Wszystkie wymienione miejsca doświadczyły (a niektóre nadal doświadczają) aktów terroru i krwawych konfliktów politycznych, jedynie ostatnie powołane było wyobraźnią przez wybitnego pisarza i filmowca Stefana Themersona w jego książce pt. „*Wyspa Hobsona*”.

W „Wylizance” nie ma niczego oczywistego. Technika akwarelowa daleka jest od dosadności farby olejnej (skuteczniejszej dla opisu rzeczywistości), literacka fikcja traktowana jest jako równoważna temu, co realne, tekst dziecięcej wyliczanki służy do uogólnienia mechanizmów sprawczych zdarzeń i ich konsekwencji. Wszystko w tej pracy, także w procesie jej powstawania (łącznie z aktem symbolicznego wycierania przez artystę rąk), wydaje się być wielką metaforą, która w równym stopniu mówi o otaczającym świecie jak i o sztuce.



Wylizanka, Galeria AT, 2005; (15 oprawionych ręczników, 15 metalowych misek z wysuszoną farbą wodną i przykrytych szybą)



W jednej ze swoich wypowiedzi z lat 70. Jarosław Kozłowski pisał: „Dla człowieka jako artysty sensem, który nadaje światu, może być sztuka. Poprzez sztukę człowiek jako artysta realizować może swoją autentyczność. Świadomość tych możliwości implikuje rozumienie sztuki jako niezdeterminowanej gry o zmiennych regułach, jako nieograniczonego ciągu aktów wyboru dokonywanych przez człowieka zwanego artystą w procesie konstruowania sensu. Sens jest podstawą zrozumiałości; może być wydobyty na jaw przez odpowiednią interpretację, która przejrzyć potrafi to, co zakrywa, zamazuje i zaciemnia prawdziwe związki rzeczy.”⁴³

4.

AMNEZJA

„Czyż istnieje w naszych miastach skrawek ziemi nie będący miejscem przestępstwa?”

Walter. Benjamin⁴⁴

Według Emmanuela Levinasa czas chronologiczny jest pochodną świadomości i dlatego można go uchwycić w pamięci. Podobnie jak Husserl uważał, że pamięć jest wyznacznikiem podmiotowości, zakotwicząc ją w ciągu czasowym. To, co jesteśmy w stanie w danej chwili przypomnieć sobie, jest wspomnieniem, a jego charakter jest zawsze nieprecyzyjny, regulowany wieloma czynnikami, takimi chociażby jak struktura psychiczna, osobowość, emocjonalne zaangażowanie, postawa etyczna. Obraz wyłaniający się z przypomnienia nie jest zatem jednolity. Historie przywołane z pamięci uzależnione są w znacznym stopniu od różnorodnych wzorców osobowościowych, które je ukształtowały. Szczeliny, pauzy, tłumaczenie, kontekstualizacja, interpretowanie, właściwe lub opaczne rozumienie, pomyłki, przeinaczenia, metafory, ubarwienia, doraźne dekonstrukcje wspomnień – wszystko to staje się częścią *historii z pamięci*, swoistym *opowiadaniem* historii. Przypuszczam, że sam proces zmagania się umysłu ze wspomnieniami i próby aktualizowania ich znaczeń jest tym, co mógł mieć na myśli Levinas, gdy odżegnywał się od opartej na strukturze bytu i czasu heideggerowskiej ontologii, wprowadzając w jej miejsce pojęcie *czasu etycznego*.⁴⁵

Częścią procesu pamiętania jest zacieranie faktów i zdarzeń, pomijanie tego, co kłopotliwe, odrzucanie tego, co narusza narrację. Tego rodzaju *niepamięć* różni się zasadniczo od przypadków niepamiętania, na które nie mamy wpływu, od zapomnień wynikających z urazów mechanicznych bądź psychicznych, np. różnego rodzaju niezabliźnionych lęków czy traumy.

Szczególnego rodzaju rozumieniem roli i znaczenia pamięci jest powoływanie *pomników pamięci*, pomników upamiętniających ważnych przywódców politycznych, narodowych poetów czy historyczne wydarzenia. Są to zazwyczaj wytwory o ambiwalentnym statusie. Jak trafnie zauważył Robert Musil pamięć charakteryzuje się szczególnego rodzaju elastycznością. Pisał: **„Nie ma na tym świecie nic bardziej niewidocznego niż pomniki. Niewątpliwie buduje się je, aby były widoczne — a nawet, by zwracały uwagę. Jednocześnie jednak przesycą je coś, co uwagę odpycha...”**⁴⁶. Jak dopowiada Musila James E. Young **„Tym czymś jest sztywność, właściwa wszystkim wyobrażeniom, a więc również pomnikom; tak jak podobizna zatrzymuje w ruchu swój dynamiczny w rzeczywistości referent, tak pomnik zamienia w kamień elastyczną pamięć. I właśnie owo *wykończenie* odpycha naszą uwagę, czyniąc pomnik niewidocznym. Życie pomnika w zbiorowej świadomości nabiera takiej twardości i połysku, jak jego zewnętrzna forma, a znaczenie takiej stałości, jak jego miejsce w krajobrazie. Pomniki w stanie spoczynku — w zastoju — wydają się odwieczną częścią pejzażu, wtopioną weń równie naturalnie co pobliskie drzewa czy formacje skalne. Jako nieruchomy kamień pomnik strzeże zazdrośnie własnej przeszłości, odwraca od niej uwagę, wskazując na wydarzenia i znaczenia, z którymi sami do niego przychodzimy. (...) Pomniki zdają się pamiętać wszystko poza własną przeszłością, własnym stworzeniem”**.⁴⁷

Z perwersyjną aktywizacją pamięci pomników mamy do czynienia w sytuacjach ekstremalnych, gdy na skutek rewolucji społecznej lub radykalnej zmiany systemu politycznego następuje rozliczenie z przeszłością i weryfikacja pamięci. Jedną z pierwszych czynności wynikającej z nowego porządku jest zazwyczaj burzenie pomników, które były emblematyczne dla starego porządku. Odbywa się to często w sposób spektakularny, w atmosferze ludycznego święta nawiązującego do średniowiecznych tradycji publicznych egzekucji, czego przed kilkunastoma latami byliśmy świadkami w tej części Europy, a niedawno w Iraku, Libii czy w Egipcie.

Powołane przeze mnie pojęcie *SUMIENIE OBRAZU* ma służyć refleksji nad coraz bardziej postępującą społeczną i etyczną *amnezją*, jak również nad możliwościami poszukiwań takich form artykulacji w sztuce, które uchroniłyby indywidualne i zbiorowe pamięci, także i miejsca naznaczone bolesną samoświadomością, przed dezawuuującą istotę rzeczy banalizacją i niebezpieczną estetyzacją zła. To, co ma zapobiegać zapomnieniu i prowadzić do lepszego zrozumienia przeszłości i aktualnych zdarzeń, staje się powierzchownym, a często cynicznym, bo wynikającym z doraźnych celów, zakłamaniem, np. by zwrócić na siebie uwagę, zaszokować, wywoływać skandal. A więc czymś, co zwalnia z ciężaru pamiętania, powinności wartościowania i określania własnej postawy etycznej wobec czasu przeszłego, który w wielu przypadkach rzutuje na czas teraźniejszy. Sądzę, że warunkiem koniecznym przeciwdziałania owej amnezji oraz postępującej tendencji do oswajania zła w sztuce aktualnej jest - wspomniany już wielokrotnie w tej rozprawie - krytyczny dystans, który w dużym stopniu łączy i charakteryzuje twórczość przywołanych przeze mnie artystów. Potrafią oni mówić o tym, co drastycznie uwłacza kulturowym i cywilizacyjnym normom w sposób taktowny, który

nie rani pokrzywdzonych i który nie przyzwyczaja do obojętności, do biernej akceptacji przerażonych twarzy i widoku krwi. Zdaję sobie sprawę, że praktyczna skuteczność wypowiedzi artystycznych (jakikolwiek by nie były) jest ograniczona i nie ma prostego przełożenia na rzeczywistość. Wierzę jednak, że - chociaż w pewnym stopniu - może skłaniać do refleksji, neutralizować pochopne osądy, łatwe uogólnienia czy osłabiać zwyczajny brak wrażliwości.

Główny bohater filmu Michelangelo Antonioniego „Powiększenie” utrwała na taśmie światłoczułej dziwną scenę, której był świadkiem spacerując w parku. Wywołuje negatywy, robi odbitki i powiększa je. Stopniowo odkrywa tajemnicę w pozornie nic nieznaczących obrazach. Fotograf przyjmuje punkt widzenia obiektywu aparatu fotograficznego, buduje swoją wersję wydarzeń, porządkuje zdjęcia w sposób przypominający montaż ujęć, buduje sekwencje zdarzeń, chcąc wydobyć z nich znaczenie. Konfrontując zdjęcie z własnym, *naocznym spostrzeżeniem* zastanawia się nad wiarygodnością percepcji wizualnej wobec mechanicznego zapisu dokonanego przez obiektyw aparatu. Próbuje uprawomocnić hipotezę opartą na pamięci obrazu dostrzeżonego *gołym okiem*. A gdy już zdobywa – jak się wydaje – pewność, pojawia się *pęknięcie*, luka w interpretacji tego, co widział, która sprawia, że realność i pozór zaczynają się przenikać. Pojawiają się pytania o prawdę widzenia, granice subiektywności i rzetelność interpretacji, o granice pomiędzy realnością a iluzją. Epizod wywoływania zdjęć wydaje się być metaforą procesu twórczego – artysta stopniowo odkrywa nie-prawdę w medium, którym się posługuje. Implikacją tego zwątpienia są kolejne pytania: w jakim stopniu zdjęcie fotograficzne może być uznane za wiarygodny dokument? W jakim stopniu to, co utrwalone na błonie fotograficznej, jest świadectwem faktu, a nie - na przykład - rodzajem przewidzenia? Czy fotografia może zawierać w sobie treści, których sam fotografujący nie jest świadomy?



Kadr z filmu POWIĘKSZENIE/ BLOWUP , 1966 (1:51:00)



Kadr z filmu POWIĘKSZENIE/ BLOWUP , 1966 (1:51:00)



POWIĘKSZENIE , 1966

Roland Barthes, analizując język fotografii, wprowadził – za F.de Saussure’em - rozróżnienie w przekazie pojęć *znaczzone* i *znaczące*.⁴⁸ Zdjęcie ma tę szczególną właściwość, że oprócz przedstawiania tego, co realnie na nim występuje, zawiera również to, co w nim mentalnie znaczące i co wynika z czynnika kultury. Fotografia często wykracza poza intencję fotografa, wymyka się kontroli, narzuca nie tylko swój sposób widzenia, ale także i to, *co widzi*. Rejestruje ułamek sekundy, moment, chwilę. Coś nieodwracalnego, nietrwałego, efemerycznego. Czasami obraz kryje coś więcej niż widzimy na pierwszy rzut oka. By tam dotrzeć, musimy wniknąć w obraz głębiej i głębiej, jak to uczynił bohater filmu „Powiększenie”. Może też okazać się, że w którymś momencie zamiast odkrywać, odsłaniać kolejne detale – pokazuje swoją strukturę. Fotografia zbudowana jest z malutkich punkcików. Przy znacznym powiększeniu ziarno fotograficzne zagubia szczegóły, kontury ulegają rozmazaniu, obraz staje się nierozpoznawalny.

W „Powiększeniu” mamy przykład fotografii przeskalowanej do granic. Przy kolejnym powiększeniu przypomina abstrakcyjny obraz zbudowany z chaotycznych, nieregularnych kropek. To także fotografia, lecz po drugiej stronie, gdzie zaciera się jej odtwórczy związek z przedstawianiem wyglądu świata.

„ZAŚLEPIANIE”

Obraz malarski pełni funkcje związane z reprezentacją co najmniej w dwojakim znaczeniu: *re-prezentuje*, a więc ponownie uobecnia rzeczy, a także *reprezentuje*, czyli przedstawia, jest swoistego rodzaju przedstawicielem, nośnikiem potencjalnych idei i znaczeń. Powtórne uczynienie rzeczy obecną Paul Ricoeur łączy z aktem przypominania, wskazując równocześnie na drugi aspekt tej operacji – wytworzenie idei danej rzeczy w umyśle. Z jednej strony chodzi tu bowiem o przywołanie rzeczy nieobecnej (np. minionej) za pośrednictwem jej *reprezentanta, przedstawiciela*, który ją zastępuje, a z drugiej strony o zakrycie operacji zastępowania przez podkreślenie obecności rzeczy zastępującej, która zaczyna wypierać rzeczywistość rzeczy reprezentowanej.⁴⁹

Punktem wyjścia do powstania cyklu obrazów pt. „*Reprezentacje*” są kolekcjonowane przeze mnie od kilku lat pocztówki z różnych stron świata. Miejsca, z których pochodzą, nie są przypadkowe. Z wielorakich przyczyn stały się naznaczone złą pamięcią i ten aspekt stanowił klucz do ich wyboru.

Pocztówki (zwane również widokówkami) przedstawiają w atrakcyjny zazwyczaj sposób typowe, charakterystyczne dla danego kraju czy miasta widoki i sytuacje. Wybrane przeze mnie pocztówki ukazują te miejsca w czasie ich świetności, zachęcają do ich odwiedzin. Dotyczą czasu przed lub po zniszczeniu, przed lub po naruszeniu właściwego im porządku.

Z pocztówkami związane są obrazy. Każdy obraz przypisany jest innej widokówce, odsyłającej do innego miejsca. Zagruntowane płótna pokryte zostały warstwą naklejonych wydruków fotograficznych dokumentujących wydarzenia, do których dany obraz się odnosi. Kolejną czynnością był wybór fragmentu, skrawka ziemi z wizerunku przedstawionego na pocztówce. Ten zabrany pocztówce fragment był następnie wielokrotnie przeze mnie powiększany, do granic rozpoznawalności i identyfikowalności. Jako taki stawał się motywem działania malarskiego na obrazie, by w różnym stopniu zakryć przedstawione na pokrywających płótno fotografiach obrazy cierpienia, dowody przemocy i okrucieństwa. Nazwałam ten akt malarski ukrywaniem, zacieraniem, przysłanianiem, a ostatecznie – **zaślepianiem**, którego funkcją jest mniej lub bardziej świadoma czynność *ochrony* przed utrwalonym na dokumentach fotograficznych światem realnym w jego najciemniejszych odstonach.

Czasami, gdy stajemy wobec dźwięków nie do zniesienia zatykamy uszy.

Gdy stoimy wobec czegoś, co nas przeraża – zakrywamy oczy.

Gdy chcemy wydobyć krzyk cierpienia, bólu – zakrywamy usta. Co się wówczas dzieje? Czy doznajemy ulgi? Chronimy się? Zapewne tak. Ale przede wszystkim wyostrzają nam się wówczas zmysły, słyszymy wyraźniej nasz wewnętrzny głos, widzimy więcej, widzimy do wewnątrz, odzywa się nasza pamięć, wspomnienia, doświadczenia. Od tego momentu głos, słuch i wzrok przynależy do sumienia.

Zamalowywanie, zakrywanie, okrywanie, ubieranie obrazu tworzy coś, co przypomina opisaną przez Didi-Hubermana korę: „**Według etymologów francuskie słowo *écorce* to średniowieczne przedłużenie łacińskiego słowa *scortea*, oznaczającego „płaszcz ze skóry”. Jakby dla unaocznienia, że obraz, jeśli pomyśleć o nim jak o korze, jest zarazem płaszczem – strojem, zasłoną – i skórą, czyli zewnętrzną powierzchnią obdarzoną życiem, reagującą na ból (...).**”⁵⁰ *Zaślepianie* stanowi w prezentowanych przeze mnie obrazach swoistego rodzaju *korę* – ochronę nie tylko przed tym, co dane widzeniu, ale również – a raczej przede wszystkim – ochronę przed tym, co znajduje się *pod spodem*.

Praca pt. „*Amnezja*”, na którą składa się cykl trzynastu par obrazów i pocztówek dopełnionych rysunkami (każda z tych par nosi tytuł „*Zaślepianie*”) to opowieść o moim poszukiwaniu języka, który w dyskursie dotyczącym realnego zła i związanego z nim realnego cierpienia spełniałby wyróżnione wcześniej kryteria. Usiłowałam przyjrzeć się sposobom, jak poszczególne obrazy wkraczą w życie, w jaki sposób używają czasu i pamięci, jakie narzucają granice widzenia, granice pamiętania, jakie tworzą się relacje pomiędzy miejscem a pamięcią, między czasem a miejscem, a także, jak obrazy wpływają na naszą pamięć o tym, co było oraz jak pamięć i niepamięć kształtuje naszą interpretację chwili obecnej.

APPENDIX

Niedawno, już po napisaniu tej dysertacji, przeczytałam rozmowę z Pawłem Szypulskim, antropologiem, badaczem i artystą, który od lat zajmuje się tematyką Zagłady i zbiera różnego rodzaju dokumenty i ślady związane z Auschwitz. Przez przypadek na jednej z aukcji internetowych natknął się na pocztówkę z Oświęcimia, która przedstawia wnętrze komory gazowej, a na jej tylnej stronie, obok adresu, znalazł odręcznie napisane słowa:

„Pozdrowienia z Oświęcimia przesyłają sąsiedzi”. Zaszokowany, zaczął przeglądać inne aukcje. Okazało się, że takich pocztówek jest bardzo dużo np.: na awersie jest fotografia wieży wartowniczej i fragment bloku 11, tzw. bloku śmierci, a na odwrocie: „Transport gorących pozdrowień z Oświęcimia z szumem letniego wiatru”, kolejna pocztówka z fotografią ściany śmierci i inskrypcją: „Moc pozdrowień z wycieczki przesyła Teresa”, i jeszcze jedna z fotografią szubienicy i tekstem: „Z ponurego Oświęcimia pozdrowienia przesyła zwariowana Lilka”.⁵¹

Lektura tych kartek obezwładnia. Można zwątpić w sens tego, czym ostatnio się zajmowałam, co napisałam i co zrobiłam. Jednak wkrótce zreflektowałam, że – wręcz przeciwnie – tym bardziej należy o tym mówić, pisać, robić, aby przełamać tą bezmyślność i znieczulenie, nie tylko wobec tego, co było, ale także wobec tego, zdarza się teraz.

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć

Ludwig Wittgenstein ⁵²

Przypisy:

1. Stanley Cavelli, cyt. za Rosalind E. Krauss, „*Originalność Awangardy i inne mity modernistyczne*”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
2. „*Słownik Języka Polskiego*”, PWN, tom trzeci, Warszawa 1981
3. Pierre Bourdieu, „*Reguły sztuki*”, Red. Małgorzata Sugiera, przekład: Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2007
4. Jacques Rancière, „*Estetyka jako polityka*”, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007
5. James Clifford, „*Kłopoty z kulturą*”, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
6. http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/4ram.htm
7. Jerzy Ludwiński, „*Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*”, (rozdział: „*Możliwości sztuki*”), Wybór i opracowanie: Jarosław Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, 2010
8. Ludwig Wittgenstein, „*Wykłady o estetyce*”, wybór i tłumaczenie Piotr Graff, „*Studia Estetyczne*”, tom XIV, PWN, Warszawa 1977
9. Ludwig Wittgenstein, „*Culture and Value*”, edited by G. H. Wright, Basil Blackwell, Oxford 1980
10. Jarosław Kozłowski, „*Rzeczy i przestrzenie*”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994
11. Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, („*Duchowy styl w filmach Roberta Bressona*”), 1964, Przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2014
12. Ibidem
13. Robert Bresson, „*Notatki o kinematografie*”, tłum. Aleksander Ledochowski
14. Ibidem
15. Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, („*Duchowy styl w filmach Roberta Bressona*”) 1964, Przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2014
16. Ibidem
17. Ibidem
18. William Kentridge, Michael Auping, „*William Kentridge: Five Themes*”, red. [Mark Lawrence Rosenthal](#), San Francisco Museum of Modern Art, 2009
19. https://pl.wikipedia.org/wiki/Frederik_Willem_de_Klerk
20. Willie Doherty, „*False Memory*”, Morrel Publishers Ltd., London 2002
21. „*Unseen*”, Matt's Gallery, London, Nerve Centre, Derry 2013
22. <https://www.youtube.com/watch?v=xdtzvZgYpwE>
23. Georges Didi-Huberman, „*Kora*”
24. Ibidem
25. Ibidem
26. Ibidem
27. Ibidem
28. Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, („*Muriel Resnais'go*”), Karakter, Kraków 2014
29. Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, Karakter, Kraków 2014
30. Fragment scenariusza do filmu „*Noc i mgła*” autorstwa Jean Cayrol'a
(tłumaczenie: Matsunaga w oparciu o tekst angielski)
31. Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, („*Muriel Resnais'go*”), Karakter, Kraków 2014

32. Lynn Robinson, <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-guernica>
33. Filip Kozłowski, „Sztuka jako manifestacja twórczej wyobraźni”, w: „Światłocienie wyobraźni”, pod red. Szymona Wróbla, UAM, Poznań- Kalisz 2008
34. W. Strzeмиński, Aspekty rzeczywistości, „Forma” nr 5
35. Andrzej Turowski, „Nokturny Władysława Strzeмиńskiego”(s.101), w: „Władysław Strzeмиński. Czytelność obrazów”, redakcja Paweł Polit, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012
36. Luiza Nader, „Wina i wstyd. Moim przyjaciółom Żydom Władysława Strzeмиńskiego”, w: „Władysław Strzeмиński. Czytelność obrazów”, redakcja Paweł Polit, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012
37. Ibidem.
38. „Andrzej Wróblewski nieznan”, red. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993
39. Arnold Berleant, „Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka”, Przekład: Sebastian Stankiewicz, Redakcja: Krystyna Wilkoszewska, UNIVERSITAS, Kraków 2011; Tytuł oryginału:

„Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World”; Wypowiedź Stockhausena podaje Emmanouil Aretoulakis w: E. Aretoulakis, 'Aesthetic Appreciation, Ethics, and 9/11', „Contemporary Aesthetics”, Vol. 6, 2008, sect. 1)
40. Na podstawie tekstu: „For me it couldn't be about painting a beautiful picture’

Gerhard Richter's Painting about 11 September”, Hubertus Butin)

<https://www.gerhard-richter.com/en/literature/essays>
41. Ibidem
42. „Wystarczy osiem minut” z Alfredem Jaar’em rozmawia Aleksandra Lipczak, Wysokie Obcasy, 2015
43. Andrzej Leśniak „Ukryte obrazy Alfredo Jaar’a. Konfiguracja widzialnego”. W: „Konteksty. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, Instytut Sztuki PAN, nr 1/2010).
44. Jarosław Kozłowski, „Kon-tekst”, Bunkier Sztuki, Kraków 2009
45. Bernd Stiegler, „Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych”, Tytuł oryginału: „Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern”, Tłum.: Joanna Czudec, Universitas 2009
46. Robert Musil, „Monuments” za: Posthumous Paper sofa Living Author, przełożył Peter Wortsman, Eridanos iTess, Hygiene 1987
47. James E. Young, „Reprezentacje Holokaustu”, Wybór i opracowanie Jerzy Jarniewicz, Marcin Szuster, Instytut Książki – Literatura na Świecie, Kraków – Warszawa 2014
48. Roland Barthes, „Światło obrazu. Uwagi o fotografii”, wyd II: Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008
49. Paul Riceour, Pamięć, historia, zapomnienie, Universitas, Kraków 2007
50. Georges Didi- Huberman, „Kora”, Wydawnictwo W podwórku, 2014
51. Wydanie internetowe Gazety Wyborczej, Rozmowa Łukasza Długowskiego z Łukaszem Szypulskim „Pocztówki znad krawędzi. Auschwitz nauczyło nas tylko tego, jak zabijać”, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,132749,19162462,pocztowkiznadkrawedziauschwitznauczylonastylkotego.html?disableRedirects=true>
52. Ludwig Wittgenstein, „TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS”, Przełożył: Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004

Bibliografia:

- Hannah Arendt, *„Kondycja ludzka”*, Wydawnictwo Althea, Warszawa 2010
- Hannah Arendt, *„Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła”*, Tłum. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010
- Hannah Arendt, *„Myślenie”*, przełożyła: Hanna Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991
- Hans Belting, *„Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie”*, przekład: Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007
- Arnold Berleant, *„Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka”*, Przekład: Sebastian Stankiewicz, Redakcja: Krystyna Wilkoszewska, UNIVERSITAS, Kraków 2011
- Pierre Bourdieu, *„Reguły sztuki”*, Red. Małgorzata Sugiera, przekład: Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2007
- Robert Bresson, *Notes on Cinematography* by Robert Bresson, translated by Jonathan Griffin, Urizen Books New York, 1975
- Robert Bresson, *Film na świecie, „Robert Bresson”* nr. 400, red. Bronisława Stolarska, 1999
- James Clifford, *„Kłopoty z kulturą”*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
- Georges Didi-Huberman, *„Kora”*, tłum. T. Swoboda, Wydawnictwo w Podwórkę, 2013
- Georges Didi-Huberman, *„Obrazy mimo wszystko”*, przekład: Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008
- Willie Doherty, *„False Memory”*, Morrel Publishers Ltd., London 2002
- Willie Doherty *„Unseen”*, Matt's Gallery, London, Nerve Centre, Derry 2013
- Konrad Eberhardt, *„Podróże do granic filmu”*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964
- Jerzy Jarniewicz, Marcin Szuster (wybór i opracowanie), *„Reprezentacje Holokaustu”*, Instytut Książki – Literatura na Świecie, Kraków – Warszawa 2014
- William Kentridge, Michael Auping, *„William Kentridge: Five Themes”*, red. [Mark Lawrence Rosenthal](#), San Francisco Museum of Modern Art, 2009
- Jarosław Kozłowski, *„Rzeczy i przestrzenie”*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994
- Jarosław Kozłowski, *„Kon-tekst”*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009
- Rosalind E. Krauss, *„Orginalność Awangardy i inne mity modernistyczne”*, przełożyła Monika Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- „Słownik Języka Polskiego”*, PWN, tom trzeci, Warszawa 1981
- Andrzej Leśniak, *„Ukryte obrazy Alfredo Jaar'a. Konfiguracja widzialnego”*. W: *„Konteksty. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”*, Instytut Sztuki PAN, nr 1/2010).
- Jerzy Ludwiński, *„Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty”*, Wybór i opracowanie: Jarosław Kozłowski Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu
- Luigi Pareyson, *„Estetyka. Teoria formatywności”*, Przekład: Katarzyna Kasia, Redakcja naukowa: Alicja Kuczyńska, UNIVERSITAS, Kraków 2009
- Paweł Polit, Jarosław Suchan (red.), *„Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów”*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012
- Jacques Rancière, *„Estetyka jako polityka”*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007

Paul Ricoeur, „*Pamięć, historia, zapomnienie*”, Universitas, Kraków 2007

Susan Sontag, „*Przeciw interpretacji i inne eseje*”, Przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2014

Susan Sontag, „*Widok cudzego cierpienia*”, Tłum. Sławomir Magała, Karakter, 2010

Bernd Stiegler, „*Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*”, Tłum.: Joanna Czudec, Universitas, Kraków 2009

Bronisława Stolarska „*Robert Bresson. Przygody ducha*” w: *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996

D.M. Thomas, „*Biały hotel*”, Tłum. Wojciech Antałowski, Zys i S-ka, Poznań 1994

D.M. Thomas, „*Ararat*”, Tłum. Marek Obarski, Rebis, Poznań 1993

Wojciech Tochman, „*Dzisiaj narysujemy śmierć*”, Wydawnictwo Czarne, 2010

Ludwig Wittgenstein, „*TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS*”, Przełożył: Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004

Ludwig Wittgenstein, „*Wykłady o estetyce*”, wybór i tłumaczenie Piotr Graff, „*Studia Estetyczne*”, tom XIV, PWN, Warszawa 1977

Ludwig Wittgenstein, „*Culture and Value*”, edited by G. H. Wright, Basil Blackwell, Oxford 1980

Szymona Wróbla (red.), „*Światłocienie wyobraźni*”, UAM, Poznań- Kalisz 2008

Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (koncepcja naukowa i redakcja), „*Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*”, wydawcy: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / Instytut Adama Mickiewicza/ Hatje Cantz Verlag