

Anna Markowska

Batalistyka a posteriori¹

¹ Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją wystąpienia *Batalistyka dzisiaj. Gry wojenne w sztuce polskiej po 1989 roku*, wygłoszonego na konferencji naukowej *Konteksty sztuki współczesnej* w katowickiej ASP w 2006 roku.

Batalistyka polskich artystów z pokolenia urodzonego po II wojnie światowej często ujawnia skrywane skrętnie w poprzednim pokoleniu poczucie upokorzenia i bezsilności. Tak jakby dzieci zdecydowały się wypowiedzieć to, co rodzice chcieli przed nimi ukryć, by „normalnie” żyć. Odniosę się do dwóch artystów – Jerzego Kosałki (ur. 1955) i Zbigniewa Libery (ur. 1959), którzy, moim zdaniem, szczególnie wymownie wizualizują przemilczenia starszego pokolenia – duchowe patrymonium strachu i oporu wobec ciśnienia historii. Kosałka i Libera przedstawieni więc zostaną jako specyficzni spadkobiercy malarstwa historycznego, podejmujący wątki retrospektywne jako składniki współczesnego dyskursu tożsamości.

Omówię ponownie zwizualizowane gry wojenne, przepracowane na nowo obrazy dawnych bitew, obecne w sztuce urodzonych *po* (w niemieckojęzycznym dyskursie o sztuce pisze się o tzw. *Nachgeborenen*). Nie chcę stawiać jakichś ogólnych tez, raczej zwrócić uwagę na ciekawy nurt dzieł historycznych, który pojawił się w ramach tzw. sztuki krytycznej po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1989 roku. Wiąże się to nie tylko z reinterpretacją historii, ale także roli artysty, czy szerzej – twórcy. Status gości w wojennych opowieściach odciął ich bowiem pozornie od możliwości podejmowania decyzji i nadawania kształtu, od doświadczenia źródłowego. Uczynił pokolenie urodzone po wojnie i ustaleniu pojałtańskiego porządku, ujmując rzecz metaforycznie, darmozjadami; konsumentami kamuflażu najbliższych, ich strategii estetyzacji tego, co okazało się niemożliwe do zaakceptowania w przetrwalniku pojałtańskiego konsensusu. Odniosę się zatem do doświadczenia nieheroicznego jako pełnoprawnego doświadczenia historii, a jednocześnie posiadającego wobec niego pewien interesujący potencjał krytyczny. Przyjmuję, że w takim przypadku pokolenie *po* żywiło się nie tylko relacjami, ale także tym, że między nimi nie było spójności, że pomiędzy śladami i słowami były przeskoki i ciemne dziury. Był to zapewne jeden z powodów zastąpienia heroicznego modelu artysty jako dawcy formy ironicznym modelem pasożyta-darmozjada; etos sprawczy awangardy zastąpiła nieuleczalna parazytoza współczesnej kultury. Świat *po* został ufundowany na zaprzeczeniach i wyparciach poprzedników, a nie na ich woli sprawczej. Tak jak oni nie mieli możliwości mówienia boskiego „stań się”, tak najpilniejsze dzisiaj okazało się bynajmniej nie nadawanie kształtu, ale określenie własnego położenia. Utopia współuczestnictwa ustąpiła miejsca diagnozie współuwikłania. A zatem nie wytyczanie pożądaných punktów w przyszłości, do których zmierzamy, ale precyzyjne podawanie współrzędnych obecnego położenia odróżnia to, co awangardowe, od tego, co krytyczne.

Przedstawienia historyczne, tak niegdyś ważne w sztuce, przez dużą część wieku XX uznawane były za anachroniczne. Wedle Marka Godfreya przetłomem w negatywnym podejściu do malarstwa historycznego były m.in. takie prace On Kawary jak *To-*

day (1966–2013) oraz *October 11, 1977* Gerharda Richtera (1988)². Historyczny zwrot w polskiej sztuce omawia skrupulatnie Izabela Kowalczyk w *Podróży do przeszłości*³. W ramach przedstawień historycznych niezwykle ważne była reprezentacja wojny – jak również „esencjonalna cisza”, czyli niemożność jej przedstawienia⁴ – oraz modernizacja starych mitów. Antyk pozostawił po sobie nie tylko hellenistyczny patos tragizmu dziejów, ale również sympatię i współczucie do przegranych. W malarstwie nowożytnym mamy z kolei obok tradycji żywiołowego ukazywania bitew również manierę topograficzną, przy czym ta pierwsza wydaje się być częstsza w sztuce włoskiej, a druga – w malarstwie Północy. Szczególnie przez pomniejszych mistrzów barokowej Flandrii (m.in. Sebastiana Vrancxa, Pietera Snayersa oraz Adama Fransa van der Meulena) wojna ukazywana była bez romantycznego etosu – konwencjonalnie i w sposób uogólniony, jako sytuacja, nad którą mieszkańcy nie mają żadnej kontroli⁵. Batalistyka dzisiaj to – jak zobaczymy – ironiczne wskrzeszenie gatunku, którego zadaniem nie jest krzepienie ofiar, lecz budzenie obywatelskiej, indywidualnej, odpowiedzialności. Jednak, jeśli szukalibyśmy antenatów *Bitwy pod Kłobuckiem*⁶ Jerzego Kosałki, to odwołać się musielibyśmy zrazu do wspomnianej spuścizny topograficznego – ujętego z lotu ptaka – malarstwa Północy.

Bitwę pod Kłobuckiem opisał niedawno Łukasz Gorczyca jako ikonę „sytuacji politycznej lat 80. i anarchistyczno-dadaistycznej »trzeciej drogi«, jaką usiłovali wówczas wydeptać dla siebie młodzi artyści. Ponad duszną dialektyką »My – Oni«, z dala od władzy i z dala od przykościelnej opozycji”⁷. Jako ikoniczna, praca została spektakularnie zawieszona na szczycie schodów warszawskiej Zachęty, by stać się dziełem-introdukcją do wystawy *Dziki pola. Historia awangardowego Wrocławia* (2015). Struktura kompozycji obrazu ma w sobie – nawiasem mówiąc – także coś z Debordowskiej *dérive*, znaczącej ślady bezcelowych przechadzek w miejskim pejzażu i ich rozproszenia jako symbolu walki z kapitalistyczną ekonomią. W tym ujęciu praca przedstawiała by zatem geograficzną mapę oporu przeciw władzy. Paradoksalnie więc „pojemność” obrazu zawiera sprzeczne odczytania: po pierwsze – reifikację jednostki oraz po dru-

2 Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, „October” 2007, nr 120, s. 140–172.

3 Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje w polskiej sztuce krytycznej*, SWPS Academica, Warszawa 2011.

4 Jay Winter, *War and the Social Construction of Silence*, w: *Fighting Words and Images. Representing War Across the Disciplines*, red. Stephan Jaeger, Elena V. Baraban, Adam Muller, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, Toronto 2012, s. 31.

5 Julie Anne Plax, *Seventeenth-Century French Images of Warfare*, w: *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in the Early Modern Europe*, red. Pia F. Cuneo, Brill, Leiden–Boston–Köln 2002, s. 136–139.

6 Praca w literaturze występuje również pod tytułem *Plan bitwy pod Kłobuckiem*.

7 Łukasz Gorczyca, *Stan wody: Kłobuck, Lublin*, „Dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/szukaj?query=Stan+wody%3A+K%C5%82obuck%2C+Lublin> (dostęp: 31.07.2015).

gie – jej opór przeciw uprzedmiotowieniu. Logika walki zawiera się zatem w samym niespójnym przekazie, w którym sprzeczne przesłania walczą o legitymizację w oku widza. Możemy nazwać pracę kluczowym dziełem współczesnej batalistyki, gdyż ironicznie wskrzeszając anachroniczny gatunek, trafnie ukazuje naszą pozycję obywatelską – manipulowanych post factum, a dowiadujących się o tym, co się stało, z estetycznego przekazu dążącego do wydobycia uniwersalnych (abstrakcyjnych) treści. *Bitwa pod Kłobuckiem* ujawnia więc walkę jako bynajmniej nie absurdalną, ale z pewnością nieoczywistą. Ukazuje bitwę jako spektakl znaków, niekończącą się operację, a ta jej pandemoniczna nieograniczoność oraz nieubłagana logika estetyczna powodują unieważnienie miejsca, czasu i celu potyczki. W tym sensie jest to reprezentacja każdej bitwy i jednocześnie – żadnego konkretnego starcia. Jak pisał w cytowanym już tekście Gorczyca – dystynkcja „My” versus „Oni” stanowi motor napędowy współczesnej polskiej klasy politycznej.

Tytuł, jak wyjaśniał mi sam artysta, powstał jako „miks” bitwy pod Kurskiem i Kockiem; początkowo artysta nie zdawał sobie sprawy że niedaleko Kłobucka – miasta, położonego 15 kilometrów od Częstochowy – faktycznie odbyła się bitwa w kampanii wrześniowej 1939 roku. Jako chłopak z górnośląskiego podwórka Kosałka przypominał sobie raczej, że ktoś z Kłobucka funkcjonował podczas dziecięcych zabaw jako synonim wariata, nieco niższego kalibru niż ktoś z Rybnika. Termin „pierdoła z Kłobucka” – omówiony na oficjalnej stronie tego miasta – nie ma w każdym razie z interpretacją artysty nic wspólnego. Uznać wszak można, że wirtualny uczestnik bitwy pod Kłobuckiem, którego „artysta miał na myśli”, odnosi się w większej mierze do kogoś mentalnie słabowitego.

Dzieło jest multiplem i *ready made*, gdyż użyto tutaj szarego papieru pakowego, zadrukowanego dwubarwnym wzorem ornamentalnym, składającym się z dwóch elementów: figury zamkniętej pofalowanej, organicznej i miękkiej, w kolorze zielonym oraz grubej, krótkiej czerwonej kreski, jakby pałki⁸. Oczywista dychotomia obu figur, do których użyto kontrastujących i dopełniających się kolorów oraz kształtów odwołujących się do konotacji seksualnych męskie – żeńskie powoduje, że faktycznie mamy do czynienia z obrazem spolaryzowanego świata. Niezwykle wymowny jest jednak nie tylko ornament, ale także pierwotna funkcja obiektu. Dobór papieru pakowego odnosi się wszak do przybierania jakiegoś wizerunku, a także zasłaniania i ochraniania tego, co nie ma zostać zobaczone. Papier pakowy służy przecież do maskarady przedmiotów,

8 Paweł Jarodzki w tekście *Amator totalny* [maszynopis, dzięki uprzejmości artysty] zauważa: „Ten papier był wszędzie, był jedynym dostępnym papierem ozdobnym w Polsce. Kosałka nazwał ameby – My, a czerwone kreski – Oni i zrobił z tego plan jednej z wielu heroicznych bitew Narodu Polskiego. Kompletny chaos. Taki sam chaos może mieć w głowie ktoś, kto będzie chciał zrozumieć polską historię i jej wpływ na życie codzienne”. Dodajmy, iż kolory kreski i ameb w kolejnych edycjach papieru zdecydowanie się różnią, co uniemożliwia prostą kategoryzację „czerwoni” – „oni”.

do czasowego zawieszenia ich funkcji. Wszakże, jak dowodzą zatrute czy wybuchowe przesyłki, pakowanie nie jest powodowane jedynie szczodrobiwością.

Bitwa pod Kłobuckiem pojawiła się w magazynie „LuXus” z 1986 roku jako jedna ze stron tego wykonywanego ręcznie czasopisma; hasłem numeru było „Luxus idzie na wojnę”. Następnie pokazano dzieło m.in. na wystawie *Miłość to nie wszystko*⁹ w Sopocie w 1993 roku. Na Targach Taniej Sztuki zorganizowanych przez Galerię Raster w 2004 roku, 18 grudnia autor, w ramach sprzedaży pocztówki z wydrukowaną *Bitwą pod Kłobuckiem*, wygłosił prelekcję: *O politycznych oraz społecznych przyczynach i skutkach bitwy pod Kłobuckiem* połączoną z „promocją prac plastycznych poświęconych temu nieobecnemu zdarzeniu w dziejach Polski”.

Dzieło od początku istniało w charakterze ludycznego multipla: artysta po prostu podpisywał szary papier, zaprojektowany zresztą przez nieznanego artystę. Dokonywał więc zawłaszczenia dzieła innego, anonimowego artysty, jednak z pewną dozą przewrotności, gdyż konkwiasta polegała na zwróceniu właścicielowi makulatury (nieświadomemu, że posiada dzieło sztuki) już „podrasowanego” papieru, z innym statusem. Dzieło nadal służyło jako element społecznej wymiany, ale artysta dołożył do pierwotnych znaczeń pewien naddatek, chociaż też obarczony pamięcią pierwotnego sensu. W ten sposób niezauważalny przedmiot posiadania (tani, powszechny, dostępny) stał się elementem artystycznej i historycznej dyskusji wielu ludzi, bez względu na ich status społeczny i bez względu na nawyki chodzenia do galerii. Zdeprecjonowany przedmiot sztuki użytkowej zamieniony został w prestiżowe dzieło salonowe, a raczej w „prestiżowe dzieło salonowe”, a transformacja nie była ani trwała, ani nieodwracalna. Działanie artysty nazwać więc można anamorfozą, zmianą perspektywy patrzenia, nie zaś trwałą zmianą statusu dzieła-przedmiotu.

Zmiana sposobu patrzenia podkopuje naszą wiarę w neutralność czynności opakowywania. Jednak, co ważne, taki akt ukośnego patrzenia i zawłaszczania istniejących schematów do wyjaśniania konkretnych narracji podważa uniwersalistyczno-racjonalne podwaliny naszej władzy sądenia. Historię pisze się według istniejących schematów i zawsze od końca. Toporny charakter wszechogarniającej narracji, schematu składającego się z pałek i nieregularnych obłych figur – bitwy Sztyniaków i Obłych – to oczywiście perspektywa przekomponowująca przeszłość. Ukazując możliwość takiej dekompozycji, Jerzy Kosałka pokazuje perspektywę zabawy, która usuwa nam grunt spod nóg.

9 Opieram się na maszynopisie powstałej w 2005 roku pracy magisterskiej Piotra Stasiowskiego, *LuXus events show. Miły, legenda i postulaty „kultury hipno” wrocławskiej niezależnej formacji artystycznej z lat 80. i 90. dwudziestego wieku*, przechowywanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego (promotor: Waldemar Okoń) oraz na relacji artysty. *Bitwę pod Kłobuckiem* pokazano też na wystawie indywidualnej artysty *Sztuka znikania sztuki, sztuka szukania sztuki*, we wrocławskiej Galerii Awangarda BWA w 2004 roku oraz na wystawie z Krzysztofem Wałaszkiem *Do dwóch razy sztuka* w Galerii Bielskiej BWA w 2005 roku.

Podjmując grę, w którą wciąga nas artysta, uświadamiamy sobie bowiem, że wszelkie narracje możemy uprzywilejować etycznie, odwołując się jedynie do subiektywnego punktu widzenia czy przypadkowego schematu, a nie po prostu – do jakiegoś ideału, zasady. W tak ironicznej operacji moralna definicja osoby brzmieć może, jeśli posłużymy się rozważaniami Richarda Rorty'ego: „coś, co podlega upokorzeniu”, a polega na solidarności w poczuciu wspólnego zagrożenia, a nie – wspólnego posiadania czy podzielanej mocy¹⁰. Upokorzenie, które ujawnia Kosałka, związane jest z należeniem donikąd (bo miejsce uległo desemantyzacji) i z nierozstrzygalnością tożsamości, którą można przybrać, tak jak się nakłada ubrania. I Sztyni i Obli nie przynależą do miejsca i czasu, niczym ubiegający się o azyl w obozach dla uchodźców. Eksterytorialność i dziura czasowa powodują, że istnieją oni bez możliwości tworzenia historii. Niezadomowieni nie mają bowiem prawa do definiowania sytuacji i zamykania jej w trwałych pojęciach; sami zostali w nich przecież zamknięci jako czerwoni i zieloni.

Propozycja Kosałki, by zrównać pozycję „my” i „oni” jest o tyle niecodzienna, że zazwyczaj „oni” pozbawieni są prawa do godności, do bycia wysłuchanym i posiadania racji. Przynależność do wspólnoty „onych” na wstępie określa moralną wartość. Dezynwoltura w zrównaniu statusu staje się więc w istocie czymś szalenie niewygodnym, gdyż jako refleksja nad współczesną polityką dotyczyłaby projektu wciąż raczej niezrealizowanego. Za żartem Kosałki tkwi niespełnienie, gwarantowanego rzekomo przez prawa demokratycznych państw, moralnego statusu każdej osoby ludzkiej. W świecie *Bitwy pod Kłobuckiem* nie istnieje taki status, tak jak nie ma gościnności, empatii i gotowości dzielenia się. Obozowa, militarna natura świata mści się jednak w braku finału niekończącej się rozgrywki; nie przydarzy się w nim bowiem prawda, nic się nie zweryfikuje ani nie uprawomocni. A chociaż pozornie nie występuje tu chęć poniżenia adwersarza, gdyż obie strony dialogu wydają się pełnoprawne i żadna nie zajmuje podrzędnej pozycji, to sama sytuacja jest karykaturalna. Problem bowiem w tym, że nie ma o co wieść sporu, gdyż wszystko zostało zaprojektowane arbitralnie. Konfrontacja przedstawiona przez Kosałkę nie jest sporem o prawdę, gdyż obezwładnia „nas” i „onych”, ukazując świat jako miejsce trwale pozbawione możliwości wyboru.

Punktem wyjścia pracy Jerzego Kosałki jest wspólnota ludzi i solidarność wobec zagrożenia i upokorzenia. Anamorfoza odsłania, że nie jesteśmy uczestnikami wydarzeń, ale przedmiotem manipulacji, któremu bliżej do roli mięsa armatniego niż podmiotu historii. Jednak masowa rekonkwista papieru pakowego, jej powszechność i dostępność tej operacji, ukazuje nie tylko umiejętność estetycznego opakowania

¹⁰ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Wacław Jan Popowski, Wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1996, s. 130 i nn. Tę kwestię omawia też Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 233 i nn.

upokorzenia, ale też demokratyczną potencjalną siłę leżącą w umiejętności patrzenia. Choć odstania naszą bezsilność, to jednak nie kamuflując, nie opakowując jej, lecz nazywając po imieniu, pozwala stawić czoła sytuacji. Sposób patrzenia ujawnia bierność konsumentów w zaprojektowanym dla nich świecie, pragnących, by bitwa odtąd nie była toczona przynajmniej za ich plecami, lecz pod nadzorem wzroku, choć jest to jedynie wzrok bezsilnych i upokorzonych. Jednocześnie to nam odstania pozycję artysty – jako kogoś uwikłanego, a nie jako zewnętrznego autorytetu. Ta pozycja charakterystyczna jest także dla Zbigniewa Libery.

Historia *Bitwy pod Kłobuckiem* opowiedziana jest jako *pars pro toto* wszelkich bitew toczonych w przeszłości, bez względu na kolor skóry, płeć, religię, status majątkowy i społeczny walczących. W bitwach nie ma miejsca dla konkretnych ludzi, następuje rozpad wszystkiego, co partykularne i substancjalne. Podobnie rzecz ma się niekiedy z demokracją. A przecież uświadamiając to każdemu z osobna, jesteśmy świadkami niemożności unieważnienia wszystkiego, co jednostkowe, w szczelinie między uniwersalizmem batalistyki – i przyjęciem strony sztywnych lub miękkich – a demokracją – i przyjęciem strony dysponującej najtańszym papierem pakowym. Ta szczelina to budzenie podmiotowości; tu również działa Zbigniew Libera.

Demontaż (2004) z cyklu *Niemcy już przyszli* Jerzego Koszałki to z kolei praca odwołująca się do lęku przed tym, że II wojna światowa się nie skończyła, a Niemcy powrócą na tereny przyznane w jej wyniku Polsce jako rekompensatę za utracone ziemie wschodnie¹¹. Praca jest prywatnym głosem artysty w dyskusji o tożsamości Wrocławia. Składa się z makiety wrocławskiej Iglicy w skali 1:35 oraz figurek żołnierzy z karabinami. Prawdziwa Iglica została zaprojektowana przez prof. Stanisława Hempla w roku 1948 na Wystawę Ziem Odzyskanych jako pokaz możliwości polskiej myśli inżynierskiej i wiary w polską przyszłość Wrocławia, nie bez ambicji stworzenia polskiej urbanistycznej dominanty w niemieckim mieście, górującej także nad arcydziełem Maxa Berga, – Halą Stulecia nazywaną wówczas pogardliwie „niemieckim garnkiem”, z którą Iglica sąsiaduje. Zadanie powiodło się, jeśli chodzi o wysokość, gdyż stumetrowa Iglica dwukrotnie przewyższyła Halę. *Demontaż* odwołuje się do peerelowskiej polityki wymazywania śladów zamieszkiwania Niemców na tzw. Ziemiach Odzyskanych. „Koszałka proponuje odwrócenie sytuacji: prezentuje wariant, w którym to Niemcy wymazują symbole polskości, m.in. wrocławską Iglicę”¹². Artysta wspomina: „Kiedy w latach 70.

11 Wernisaż wystawy indywidualnej Jerzego Koszałki pt. *Niemcy już przyszli* odbył się 19 maja 2006 w galerii Lab.log prowadzonej przez Urszulę Śliz we Wrocławiu przy ul. Kościuszki 49/18; wydarzenie odbyło się w ramach cyklu wystaw *Tożsamość*, por. *Tożsamość. Jerzy Koszałka, Urszula Śliz, Krzysztof Wałaszek, Renata Bryjanowska, Przemek Pintał, Marek Sienkiewicz* [katalog], tekst Agnieszka Kłos, Lab.log, Wrocław [ca. 2006].

12 *Niemcy nie przyszli* [katalog], red. Michał Bieniek, Tadeusz Mincer, ART TRANSPARENT Fundacja Sztuki Współczesnej, Biuro Festiwalowe IMPART 2016, MWW Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2015, s. 122.

po raz pierwszy wjeżdżałem pociągiem do miasta, zobaczyłem na dużej ścianie przy dworcu propagandowe »murale« z hasłem: »Piastowski Wrocław Wita«. Opowiadano mi, że wcześniej atakowano miasto plakatami: »Wrocław Twoje Miasto, Odra Twoja Rzeka«, na których ludność dopisywała: »K.... Twoja Mać«. Odwołując się do korony z ośmiu okrągłych lusterek (o średnicy trzech metrów) umieszczonych na Iglicy i strąconych przez piorun, artysta żartuje, że może była to zemsta germańskich bogów i dodaje: „Myślę więc, że dla Niemców jest to szczególne miejsce, i o tym mówi ta praca, i mówi też o tym, że *NIEMCY JUŻ PRZYSZLI*, bo to jest prawda, bo przecież sztuka to prawda, co widać...”¹³.

Praca ta nawiązuje do koncepcji wspierania zasady jednolitości terytorium, narodu i państwa, która umacniana była przez ostatnie dwa stulecia zarówno przez naszych militarnych nieprzyjaciół, jak i, w konsekwencji, przez nas samych. Świadomie używam tu kontrastu „my” – Polacy i „oni” – Niemcy, by ukazać, że tylko w tak konfrontacyjnym narodowym zestawieniu mógł się odbywać spór o zasadę łączności narodu z państwem i terytorium. Koncepcja ta wiązała się z przyznaniem przymiotów ludzkich jedynie jednej ze stron sporu – najlepiej tej, która swój status przybyszów (na tzw. Ziemiach Odzyskanych) zmieni w ideę odwiecznego trwania. Kompleks niezależności, napędzany zestawem narodowo-państwowo-terytorialnym, w istocie okaleczał i poniżał wiele ludzkich istnień, choć miał być lekarstwem na poniżenie. *Niemcy już przyszli* ukazuje więc, podobnie jak *Bitwa pod Kłobuckiem*, jak działanie jednego zbawczego przepisu naraża na cierpienie i „nas”, i „onych”, pozbawiając człowieczeństwa przybyszów.

Przeróbka historii, by pasowała do aktualnych potrzeb, to kwestia, która pojawia się tak u Jerzego Kosałki, jak i u Zbigniewa Libery. U Kosałki „fałszowanie” historii powoduje, że współczesność jawi się jako dziura czasowa, w której wszystkie wybory zostały już dokonane przez uprzednie mistyfikacje. Podobnie u Libery: to co przeszłe, to raczej film i zdjęcie, inflacja dowodów na to „jak było” w postaci zdjęć aktorów i statystów.

Prace Zbigniewa Libery z cyklu *Pozytywy* odnoszą się do obrazów związanych z efektami różnych konfliktów zbrojnych i rewolucji; praktyka pozornie nawiązuje więc m.in. do klasycznej radzieckiej fotografii, stanowiącej wzorzec dla tamtejszej faktograficznej literatury, skupiającej się na faktach podawanych na sposób reportażowy. Zdjęcia Aleksandra Rodczenki zamieszczane w czasopiśmie „Nowyj Lef” uprzywilejowały bezpośrednią mowę obrazu fotograficznego i odrzucały wszechwiedzącego narratora na rzecz świadectwa oka. Jako fundamenty nowej koncepcji obrazu uznawały wyższość raportu nad proklamacją, opisu nad narracyjną egzegezą¹⁴. Rodczenko zdecydował się

13 „Tożsamość – czy my wiemy, co robimy?...” – odsłona II, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tozsamosc-czy-my-wiemy-co-robimy-odslona-ii> (dostęp: 31.07.2015).

14 Leah Dickerman, *The Fact and the Photograph*, „October”, 2006, nr 118, s. 132–152.

wręcz na bycie foto-archiwistą, gdyż – jak pisała Leah Dickerman – uznał publikowanie ważnych zdjęć z historii rewolucji za swoisty „wspólny bank pamięci”¹⁵. Autorka dodawała, iż w ten sposób dostęp do „autentycznych dokumentów” stał się dziedzictwem samej Rewolucji, choć oczywiście tworzona historia nie stała się „prawdziwa”, lecz alegoryczna. Jak Rodczenko, tak i Libera jest archiwistą – ale w przeciwieństwie do rosyjskiego artysty zupełnie inaczej rozumie archiwum. Libera od dawna fotografuje i segreguje w albumach zdjęcia z gazet według klucza czysto intuicyjnego. Jednak zastanawiając się nad tym, czy zdjęcia z wszystkich gazet z danego dnia stworzyłyby obraz świata tego właśnie dnia, doszedł do wniosku, że razem tworzą raczej kłamstwo na miarę naszych czasów. Dodawał, że choć prawdziwe są tylko te obrazy, które nosiły w sobie, to do prawdy pretendują te „zewnętrzne”, utrwalone.

W *Pożytywach* reportażowe zdjęcia – które Martin Kemp nazwałby z pewnością „prawdziwie ikonicznymi” ze względu na ich szeroką rozpoznawalność¹⁶, a sam Libera „pretendującymi do prawdy” – uległy deformacjom i przesunięciom czasowym. Wymieniono nawet uczestników. Zamiast Wietnamczyków poparzonych napalmem i uciekających przed nalotem (fot. Nick Út, 1972), widzimy po prostu ludzi biegnących plażą; nazistowskie zdjęcie propagandowe pokazujące przejście niemieckich żołnierzy przez polską granicę zamienia się w przejście cyklistów opierających się o biało-czerwony szlaban; zamiast leżących zwłok Che Guevary (fot. Freddy Alborta, 1967) widzimy *guerrillero* lekko wspartego na łokciu i palącego cygaro, jakby chwilę po pozowaniu do zdjęcia; zamiast więźniów obozu koncentracyjnego (kadr z filmu Aleksandra Woroncowa, 1945) – mamy uśmiechniętych rezydentów za siatką ogrodzeniową. Nastąpiło zakłócenie przekazu dzięki słynnej – typowej dla sytuacjonistów technice *détournement* – wymyślonej dla uniknięcia przekazu autorytetu. Dzięki temu nie wiemy, w czyim imieniu mówi artysta, a autorytet dokumentu został skruszony.

Precyzyjnie rzecz ujmując, nie była to pierwsza degrengolada – bo zatrute było samo źródło, czyli autentyczne dokumenty. Co gorsza, zdjęcia dokumentacyjne i pseudo-dokumenty zostały wymieszane bez selekcji czy hierarchii. Fragmenty taśmy Woroncowa służyły wszak jako dowody w procesie norymberskim. A choć nakręcono później radośniejszą wersję wyzwolenia – gdy wyczerpani więźniowie znajdują w sobie siłę, by cieszyć się na widok niosącej im wolność Armii Czerwonej, to ostatecznie zrezygnowano z „podkręcania” wymowy zdjęć i fałszywek nie pokazywano¹⁷. Te uśmie-

15 Tamże, s. 147.

16 Martin Kemp, *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford–New York 2012, s. 3 i nn.

17 Różne książki podają różne wersje dotyczące czasu, w którym Woroncow kręcił film w Auschwitz, por. np. Yehuda Koren, Eliat Negev, *Giants. The Dwarfs of Auschwitz. The Extraordinary Story of the Lilliput Troupe*, Robson Press, London 2013 (autorzy ci piszą również o inscenizowaniu kadrów); John J. Michalczuk w książce *Filming the End of the Holocaust. Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps* (Bloomsbury Academic, London – New York

chy radosnych ocalonych pojawiły się ponownie dopiero w ujęciu Libery. W przypadku *Che. Następnny kadr* (2003), będącego parafrazą fotografii Fredda Alborty, warto zwrócić uwagę na zależność tej ostatniej od *Lekcji anatomii doktora Tulpa* (1632) Rembrandta oraz na jej możliwy wpływ na zdjęcia z happeningu Tadeusza Kantora pod tym samym tytułem (1968)¹⁸. Indeksalność zdjęcia Libery nie tylko nie ma więc związku z realnością, ale wpisuje się w intertekstowe uwikłania historii sztuki. W przypadku „dokumentalnego” ujęcia żołnierzy Wehrmachtu forsujących pierwszego września szlaban na polsko-niemieckiej granicy, jest to nazistowska inscenizacja przeprowadzona dwa tygodnie później. Z kolei co do zdjęcia wietnamskich dzieci zwracano uwagę, iż Nick Út świadomie wybrał spośród wielu fotografii taką, na której cierpienie robiłoby największe wrażenie i oddany zostałby efekt jedyne go świadka, co wymagało wykadrowania grupki dziennikarzy. Dlatego Rob Kroes stwierdza: „ikoniczny obraz bierze swoją moc z selekcji, jeśli nie wręcz z manipulacji twórcy” i dowodzi, iż bezpośrednia konfrontacja z rzeczywistością jest jedynie konstruktem¹⁹. Można zatem powiedzieć, że manipulacja Fredda Alborty czy Nicka Úty została ponownie poddana machinacjom. Efekt manipulacji Libery jest podobny w wymowie do pracy Kosałki: u tego ostatniego nierozstrzygnięta potyczka *Bitwy pod Kłobuckiem* urzeka swoim dekoracyjnym pięknem, u pierwszego – piękno pojawia się dzięki minimalnym korektom szczegółów zmieniających bolący konkret w uogólniający schemat. *Pozytywy* Libery omawiano pod kątem przepracowania traumatycznego doświadczenia poprzez powtórzenie (w przypadku zdjęcia Nicka Úty chodzi o Kim Phúc – nagą wietnamską dziewczynkę) i wskazywano je jako laboratoryjną wręcz analizę relacji traumy do jej reprezentacji, gdzie sam uraz po prostu nie może być przedstawiony i pojawia się w wyobraźni jako powidok²⁰. To oczywiste, jak i fakt, że mass media cenzurują nazbyt drastyczne obrazy. Jednak, jak pokazują reportażowe zdjęcia stanowiące podstawę manipulacji Libery, koszmar udało się przedstawić. Problem w tym, że wobec nieustannej manipulacji dokumentami historycznymi, dzisiaj nie jesteśmy pewni, czy stanowią one jakikolwiek dowód. Przypomnijmy, że zdjęcie martwego Che Guevary nie zostało uznane za dowód jego

2014) pisze, że Woroncow „rzekomo” zaczął kręcić już w pierwszym dniu wyzwolenia obozu (s. 60), zwraca ponadto uwagę – podobnie jak S. Liebman – na inscenizowanie kadrów dla potrzeb ideologicznych przesłań, por. także *Lessons and Legacies VII. The Holocaust in International Perspective*, red. Dagmar Herzog, Northwestern University Press, Evanston 2006, s. 348.

18 Por. Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, I.B. Tauris, London–New York 2013, s. 47 i nn.

19 Rob Kroes, *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American History*, Dartmouth College Press, Hanover 2007, s. 73 i nn.

20 Łukasz Ronduda, *Duchowość żenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981–2005*, „Obieg” 2006, nr 1(73), s. 8–19.

śmierci, stało się nim dopiero odcięcie dłoni i zbadanie linii papilarnych. Ręce Ernesto Guevary de la Serna podróżować musiały w słoju z formaliną, by uwierzono w to, co zobaczono na zdjęciu – że Guevara rzeczywiście nie żyje. A więc żadne oparte na zmysłach stwierdzenia – przekaz w formie relacji ustnej, w formie reportażu fotograficznego, nie mają dziś tej rangi, jaką posiadały kiedyś. Spór o prawdę rozstrzyga się póki co w laboratoriach FBI, dyskredytując głos i słuch, bezpośrednio doświadczenie i jego nagranie. Utraciliśmy już nie tylko źródłowe doświadczenie, ale poczucie, która z fotografii „źródłowych” jest wyjściowa. Dokumentalne zdjęcia, na których pokolenie pojałtańskie uczyło się historii, były niejednokrotnie aranżowane *post factum* – odkrycie tego w konsekwencji destabilizowało tradycję wizualną.

Nie bez powodu jednak w *Pozytywach* tematem pozostaje przeszłość, z wyjątkiem jednej aktualności – wojny w Iraku, która zresztą na naszych oczach też przechodzi do historii. Być może problem historii jest palący zawsze, ale Zbigniew Libera należy do pokolenia, któremu ten przedmiot w szkołach wykładali zazwyczaj sekretarze zakładowej komórki PZPR, tzw. POP (Podstawowej Organizacji Partyjnej). Powie ktoś, że wszyscy młodzi uczyli się dwóch historii – oficjalnej i nieoficjalnej, ale wydaje mi się, że w przypadku osób tak krytycznie podchodzących do informacji jak Zbigniew Libera, nie było możliwości, żeby nieoficjalna wersja mogła być z kolei w pełni akceptowana. Można śmiało przyjąć, że podstawowym doświadczeniem, jakie wynosi się z podobnej sytuacji, jest przekonanie, że historia wiarygodnych świadków, przekazywana ustnie, jest prawdziwa w mniejszym stopniu niż historia wynikająca z podejrzania, taka, którą da się wysnuć z analizy przemilczeń; inne wersje muszą być brane w nawias, rozpatrywane ze znakiem zapytania.

Ważnym czynnikiem pytania o to, co się kiedyś zdarzyło, są też ślady, ułamki przeszłości – w czasach młodości Libery (i Kosałki) mogły nimi być: skórzana pilotka używana w czasie wojny, zagubiony guzik od munduru, niewypały znalezione przypadkowo w czasie zabawy w chowanego, domy ze śladami ostrzeliwania na murach, ruiny, dziwne obozowe nawyki pokolenia dziadków czy rodziców... Niedomówienia, wzrastanie w atmosferze śladów, pozostawia wielkie pole dla wyobraźni – to milczące puste pole musi zostać zapełnione obrazami, ale te gotowe, utrwalone na kliszy, zawsze pozostawia niedosyt. To tak, jak radzieckie filmy wojenne często pojawiające się w telewizji w czasie dorastania Libery – wizualizowały wojnę, co wzbudzało zainteresowanie, a jednocześnie jednostronny obraz nie był w stanie dać emocjonalnej czy intelektualnej satysfakcji. Zobowiązanie mówienia o historii pojawia się więc jako zniecierpliwienie propagandowymi banałami, ale przede wszystkim jako odpowiedź na niemożność mówienia o historii przez pokolenie uczestników, na zamykanie jej w sobie, by nie obciążać dzieci w nadziei, że koszmar się skończył. Im bardziej trauma pokolenia ro-

dziców objawiała się w tematach zastępczych (np. w miłości do natury i deklarowaniu piękna świata – to przypadek epigonów kapistów i kolorystów), tym bardziej wzrastał imperatyw dzieci, by milczącym śladom urazów dać wreszcie dojsć do głosu. Doświadczenie dwoistości wersji historycznych nie doprowadziło więc do chęci zastąpienia obu narracji jakimś innym scalającym paradygmatem, ale raczej wzbudziło wolę *Gottterdammerung*, unicestwienia wszelkich idoli, po to by ukazać względność i fragmentaryczność prawdy. Analiza koherencji rozumowego i językowego przetwarzania danych, w powiązaniu z ambiwalencją tego, co widzimy, czyni nasz dostęp do rzeczywistości bardzo problematyczny; a to niszczy z kolei granice między prywatnym a publicznym, między intymnym a politycznym.

Pisano o *Pożytywach*, że są bluźnierczym atakiem na święte dokumenty²¹, ale oczywiście Libera nie atakuje dokumentów, on tylko uzmysławia to, co dzieje się nieustannie i niezauważalnie. Nie wiemy często, co się naprawdę stało; domyślamy się jedynie, jakie interesy stoją za kolejną wersją historii. A jeśli z kolei wiemy, co się stało, rzadko przekłada się to na obraz fotograficzny. Jest więc tak, że jeśli nie będziemy wiedzieć, co naprawdę się zdarzyło, zdjęcia dokumentalne są nam w stanie dostarczyć każdą wersję wydarzeń. To mass media, nie Libera, są bluźniercze – choć to słowo właściwie nie odnosi się już do wykreowanego przez media świata.

Jerzy Kosałka i Zbigniew Libera odwołują się do historii i do wojny, do traumatycznych doświadczeń z przeszłości powracających jako farsa. Przywołanie historii poprzez makiety (Kosałka) lub zrekonstruowane pseudodokumentalne zdjęcia (Libera) nie służy ani celom normatywnym, ani kommemoratywnym, ale zasianiu niepokoju. Adekwatnym epitetem dla tych artystów jest więc *anomophyllus* – nie przestrzegający prawa i szerzący niepewność. Powrót urazów jako farsy nie oznacza jednak bluźnierstwa, lecz wskazuje na mediację języka w tworzeniu uniwersalnych opowieści. Powiedzieć można, że artyści zwracają raczej uwagę, *jak* tworzona jest historia, bo anomofilska predyspozycja pokazuje, jak kuriozalnie ustala się zwycięskie narracje historyczne i ich normatywność. Refleksja nad tworzeniem się narracji powstaje dzięki kłęczom narracji linearnej; zdjęcie martwego Che ukazane jest w kolejnym kadrze, po tym, jak widzieliśmy go martwego. Libera ożywia trupa Guevary, każąc jego widmu wypalić cygaro; a 9-letnia Kim Phuc z niemal śmiertelnie poparzonego dziecka zmienia się w uśmiechniętą turystkę. Wszystko jest skrojone na miarę naszych czasów – dzięki skrupulatnemu odtworzeniu szczegółów i technice cyfrowej.

Uzbrojeni żołnierze niemieccy pojawiający się koło Iglicy w pracy Kosałki to w zasadzie zombie. Autor tytułuje pracę *Niemcy już przyszli*, ale równie dobrze można by

21 Andrzej Szczerski, *Colonial/Post-Colonial Central Europe – History vs. Geography*, w: *Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance* [katalog], red. Adam Budak, Stadtgalerie Bern, Bern 2004.

powiedzieć, że jeszcze nie odeszli. Przestrzeń wokół Iglicy jest po prostu nawiedzana przez duchy, choć praca nie wygląda jak scena z horroru. Żołnierza ustawionego koło Iglicy przez Kosałkę i Che w wersji Libery nie można zabić; podobnie jak postaci z kreskówek, należą oni do paradoksalnych form wirtualnych, które nie istnieją. Okazuje się, że nie ma już różnicy między Che Guevarą a Kaczorem Donaldem, obie postacie odwołują się do potrzeby ponownego zaczarowania świata. Skoro niczemu nie można wierzyć, wszystko może się zdarzyć. Skoro coś nie żyje życiem biologicznym, jest nieśmiertelne.

Prace Kosałki i Libery zaliczyć można do nurtu zwanego *mock-documentary*²², formy pseudodokumentu, którą posługują się często programy telewizyjne (*Monty Python*) audycje radiowe (*Wojna światów* Orsona Wellesa), a także filmy (*It Happened Here* Kevina Bronlowa i Andrew Mollo) i powieści. Mokument operuje „między parodią, przekreśleniem i aktywną krytyką estetyki dokumentu”, a ponieważ „przykłada lustro do naszych niedoskonałości”, jego podstawową misją jest „dyskomfort, jaki my – widzowie i podmioty transferujemy na nasze normy, wartości, ideologie i sposoby życia”²³. Czasami między fałszywką (*false documentary*), ironiczną *mock-documentary*, a gatunkiem łączącym science-fiction z historią alternatywną (*alternative history*) granica bywa płynna. Manipulacja postaciami historycznymi i liniami melodycznymi narracji dokonywana jest nieustannie, dostęp do doświadczenia źródłowego jest w tej perspektywie iluzją. Dzieła przyjmują więc formę „pasożytniczą”, nie epatują oryginalną formą, lecz wyciągają soki z tego, co uznano za żywe i dźwigające autorytet. Artyści, niczym Madame Tussaud, powodują, że umarli są wśród nas i to w formie widzialnej, robiąc rzeczy, których wcześniej nie byłiby w stanie zrobić – stoją kilkadziesiąt lat po wojnie u stóp Iglicy czy palą cygaro po śmierci.

Bitwa pod Kłobuckiem nie jest oczywiście jedynie reakcją na wychowanie powojenne; jest w równej mierze dialogiem z tradycją polskiej sztuki patriotycznej. Kosałka wykonał także monumentalną wersję *Bitwy pod Kłobuckiem* poświęconą Janowi Matejce, która pobiła rozmiarami pracę mistrza Jana – o ile wysokość była mniej więcej podobna (około czterech metrów) to szerokość mniej więcej dziesięciokrotnie większa. *Bitwa pod Kłobuckiem* wpisała się w prześmiewczy ton, jaki od czasu Stanisława Witkiewicza seniora obecny był w matejkowskim dyskursie, a czego ironiczną reprezentacją jest też znany rysunek Stanisława Wyspiańskiego parodiujący *Bitwę pod Grunwaldem*.

22 Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking it. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, New York 2001; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London–New York 1988.

23 *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*, red. Cynthia J. Miller, The Scarecrow Press, Lanham–Toronto–Plymouth 2012, s. XI i XII.

Ogromne przedsięwzięcie ukazania chwały polskiego oręża w swej XIX-wiecznej wersji związane było z chęcią zawładnięcia wyobraźnią widza, pasożytnicze powtórzenie natomiast zdaje sprawozdanie z owego zawłaszczenia. W innej swojej wersji *Bitwy pod Grunwaldem* Jerzy Koszałka oprawił reprodukcję obrazu Matejki w ramę z papieru pakowego ze znanym już motywem sztywnych i obłych form; w ten sposób ironia obramowała patos.

Z kolei realizacja Zbigniewa Libery i Darka Foksa *Co robi łączniczka* (wystawa i katalog-książka²⁴) pozostaje w relacji tyleż z Powstaniem Warszawskim, ile z manipulacją pamięci dokonywaną przez media, politykę, a także sztukę. Odnosi się więc także do dzieł sztuki, które dostarczyły nam oczu do zobaczenia Powstania, a więc przede wszystkim do *Kanału* Andrzeja Wajdy. Ruiny Warszawy to część fotomontażu i sceneria podkreślająca urodę włoskich i amerykańskich aktorek o wielkich oczach i niewinnych spojrzeniach. By dowiedzieć się i zobaczyć, jak było, musimy dokonać montażu i manipulacji. Oprócz fotomontażu mamy zestawienie 63 zdjęć z 63 tekstami (liczba 63 odnosi się do dni Powstania) pozostającymi w bardzo luźnym, zaskakującym związku z obrazami. Akumulacja obrazów tworzy rodzaj ornamentacyjnej proliferacji, następuje pączkowanie wyobrażeń, kiełkowanie i rozplądanie widzialnego świata. Ten powielany kosmos jest jednak szary szarością wypłowiatach zdjęć, jest trochę umarły, jakby niedotleniony.

Inżynierskie i techniczne słowo „montaż” w odniesieniu do technik artystycznych wzięło się z awersji do odgrywania tradycyjnych artystycznych ról, z chęci, by artysta był raczej robotnikiem, inżynierem i technikiem; tak miało być u radzieckiej awangardy – tam fotomontaż był też w opozycji do artystycznego kolażu. Zdiagnozowano, iż sztuka jest martwa, przyszłość leży w produkcji maszynowej. Dzisiaj fotomontaż to jednak forma historyczna, a jej dwie odsłony: radziecka – agitacyjna, i amerykańska – komercyjna i promocyjna, złączyły się, tworząc enigmatyczną promocję Powstania, zwalczając jednocześnie polityczną opozycję, przez erotyczną energię bijącą z gwiazd filmu. Wszystko to jednak wzięte jest w nawias przez duszącą szarość fotografii, zmontowanych może nie tyle ze starych zdjęć i z prochów zmarłych, ile ze starych zdjęć i białych plam w pamięci. Klasyczny fotomontaż jest obrazem pełnym energii, poprzez wycinanie i eliminację oraz zagęszczanie znaczeń powstaje w nim potencjał wywrotowy i burzycielski. Praca *Co robi łączniczka* jest pozbawiona energii nie tylko przez wypłowiatach fotomontaż, ale także przez komentarz do zdjęć, który nie wzmaga temperatury czytania, lecz

24 Darek Foks, Zbigniew Libera, *Co robi łączniczka*, Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice 2005; zob. także: *Co robiła łączniczka. Książka o książce*, red. Sebastian Cichoński, Bytomskie Centrum Kultury, Bytom 2006. Prace z cyklu *Co robi łączniczka* pokazano na wystawie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu i w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej. Dogłębną analizę tej pracy znajdzie czytelnik w: Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*, s. 357 i nn.

wprowadza dysonans, destabilizując wiedzę czerpaną ze zdjęć. Technika komponowania zdjęć z osobnych negatywów i wmontowanego tekstu tradycyjnie wzbudzała moralne potępienie, będąc rodzajem tricku i nielegalną procedurą; przed takim osądem bronił się jedynie fotomontaż surrealistyczny wprowadzający cudowność i niezwykłą zwyczajność. U Libery nie ma mowy o niezwykłości, bo wszystko pozbawione jest sensu, oprócz dyskretnego, nostalgicznego erotyzmu. Erotyzm jest też elementem *Bitwy pod Kłobuckiem* i można powiedzieć, że tak u Kosałki, jak i Libery za każdym razem dokonuje on uprawomocnienia przedstawienia, uwiarygodnienia wersji – intuicyjnie przecież czujemy, że to, co erotyczne, trudniej podlega zafałszowaniu. Erotyzacja staje się więc po prostu narzędziem strategicznym, niczym więcej.

Tak było szczególnie w serii prac pt. *Sen Busha* z cyklu *Pożytywy*, ponieważ jedna z tych prac znalazła się na okładce kolorowego czasopisma „Przekrój” (o nakładzie około 40 tysięcy egzemplarzy) z dnia 13 kwietnia 2003 roku, a reklamy czasopisma, w formie powiększonej okładki, stały się elementem przestrzeni publicznej w wielu dużych polskich miastach. W ten sposób sen przywódcy nie tylko stał się częścią publicznej debaty, ale także zyskał rangę sprawczą, podobną chociażby do snu cesarza Konstantyna.

Sen Busha ukazuje kobiety w islamskich chustach, w domyśle mieszkanki Iraku – oczywiście piękne i młode – rzucające się z bukietami kwiatów w silne ramiona przystojnych amerykańskich żołnierzy. Konfrontacja militarna została zastąpiona erotyczną, w której „my” to oczywiście narzucający swoją wolę mężczyźni, „oni” zaś to „one” – umiejące ją przyjąć z podziwem i radością. Zamiana języka przemocy w język erotyki jest jednak w pracy Libery tak jawnie absurdalna, że ukazuje raczej mechanizm niż sprawia, by ktoś uwierzył w samo przedstawienie. Niemniej, oniryczny charakter powiększonych zdjęć rozmieszczonych w przestrzeni publicznej, wmieszanie ich w ten sam porządek co reklamy papierosów, aut czy ubrań, zrównanie kobiet z Iraku, cierpiących od wojny, z modelkami zachęcającymi do kupowania produktów, ujawniało nierozstrzygalność tego, co pozbawione substancji i bezustanne przekładanie tego, co niezrozumiałe i odmienne, na to, co erotyczne i pociągające. Swoista hollywoodyzacja wojny to proces wnikliwie zauważony w tym samym czasie chociażby przez Omera Fasta w *Spielberg's List* (2003). A same przedstawienia wojny w Iraku są tak różne, jak różni się *Protect, Protect* (2009) czy *Shape the Battlespace* (2007) Jenny Holzer od *For Queen and Country* (2007) Steve'a McQueena, i dokumentalnych zdjęć Niny Berman.

W środku „Przekroju” artykuł Marcela Andino Veleza *Sny Busha* przybrał formę foto-reportażu-mistyfikacji, a ilustrowały go fotomontaże Libery. Co ciekawe, powielany później w różnych katalogach fotoreportaż z „Przekroju” różnił się szczegółami projektu.

Najwidoczniej artysta przygotował kilka wersji do wyboru. Na jednej z nich, z podpisem: *The final liberation, colour photography, 2004*²⁵ we wstępie czytamy: „Tym razem to nie zwykły rajd. Oni tu zostają. Ludność Iraku kwiatami przywitała żołnierzy koalicji – donosił w poniedziałek reporter »Fox News«”. Na zdjęciach-rozkładówkach pojawiły się teksty: „9 kwietnia sierżant John Garrett (w środku) i jego koledzy z 3 Dywizji Piechoty wkraczają do Bagdadu witani przez rozentuzjasmowany tłum kobiet arabskich. W poniedziałek wieczór w zabezpieczonym mieście stacjonowało już amerykańskie dowództwo polowe”. Na zdjęciu z *marine* pojawia się też cytat z wypowiedzi jednej zachwyconych kobiet, określonej jako anonimowa mieszkanka Belgradu: „Witajcie! Chwała Wam Wyzwoliciele. Kochamy Was i Wasz Błogosławiony Kraj”. Na górze zdjęcia czytamy zaś dodatkową informację: „Kobiety masowo wyszły z domów, aby przywitać tych, którzy przynieśli im wolność. Były kwiaty i serdeczne uściski, a potem rozpoczęła się wspólna zabawa”. Liczne kobiety na fotomontażu Libery odegrała ta sama modelka i już sam ten fakt nadawał reportażowi znamiona mistyfikacji; była ona łatwa do zdemaskowania, ale jednocześnie działała przekonująco siłą urody. Reportaż skonstruowany został więc tak, że działał ambiwalencją przekazu, gdyż zawierał jednocześnie elementy wspierające i demaskujące przesłanie, jakim jest promocja wojny poprzez zmediatyzowanie konfliktu. To zmediatyzowanie w Iraku osiągnęło nowy poziom²⁶. Inwazja na Irak bywa też zresztą opisywana jako czysto komercyjne przedsięwzięcie przejęte przez CNN i Fox News Channel²⁷. Patrząc na fotoreportaż, zdajemy sobie sprawę, że nie mamy sposobu, by zweryfikować medialny przekaz i jednocześnie – że ten przekaz jest szyty grubymi nićmi. Kolejne zdjęcia Libery z serii *Sen Busha* są jak przymiarki wersji, którą chcemy przyjąć jaką własną. W ten sposób informacja polityczna i jej medialna oprawa skrajana jest metodą prób i błędów, podobnie jak reklama perfum czy proszku do prania: liczy się trafienie w oczekiwania odbiorcy, podwyższenie nakładu pisma i procentowe zwiększenie sprzedaży produktu. A jednocześnie ciąga repetycja działa jak walenie obuchem – po prostu musi zadziałać.

25 Mylące datowanie to być może ukłon w stronę wnikliwych czytelników. Pozytywy były też pokazywane m.in.: na wystawie *E.U. Positive. Kunst aus dem Neuen Europa* w Akademii der Künste w Berlinie (2004), na wystawie związanej z pobytem artysty na Uniwersytecie Michigan: *Zbigniew Libera. Work from 1984–2004* (2006), na *Paisatges mediàtics* w Barcelonie (2004), na wystawie *Revenge on Realism. The Fictitious Moment in Current Polish Art* w galerii Krinzing Projekt w Wiedniu (2005), na *Bad News/Złe wiadomości* w Galerii Kronika w Bytomiu (2005); a ostatnio także na wystawie *Zbigniew Libera. Prace 1982–2008* w warszawskiej Zachęcie (2009). Prace z tej serii włączono m.in. do kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku.

26 Mette Mortensen, *Journalism and Eyewitness Image. Digital Media, Participation, and Conflict*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2015, s. 43.

27 Deborah Lynn Jaramillo, *Ugly War, Pretty Package. How CNN and Fox News Made the Invasion of Iraq High Concept*, Indiana University Press, Bloomington 2009, s. 177 i nn.

Oczywistą analogią do *Sen Busha* są inscenizowane zdjęcia Jewgienija Chałdeja z Berlina z 1945 roku, szczególnie zamieszczona w „Ogonioku” fotografia zatykająca flagę nad Reichstagem radzieckiego żołnierza, któremu wyretuszowano zegarki na nadgarstkach, by zatrzeć sugestię grabieży dokonywanych przez Armię Czerwoną. Jednak przede wszystkim *Sen Busha* porównać można z różnymi sposobami ukazywania konfliktów we współczesnej sztuce; rozszerzając bowiem koncepcję tego, czym jest dzisiaj batalistyka, nie ukazuje ona podkreślonych i zmanipulowanych widoków cudzego cierpienia, w czym specjalizują się media. Zniszczenie Hiroshimy w obiektywie Kikuji Kawady przyjmowało formę zaskakującej i nieoczywistej *Mapy* (1965). Fotograf Simon Norfolk w *Afghanistan: Chronotopia* (2001), ukazując dumnie prężące się ruiny w pięknym słońcu, doprowadza widza do dyskomfortu poznawczego. A fotografując wypełnione najnowszą techniką centra dowodzenia sublimuje militarność, przedstawiając ją jako niemal boską realność poza powszednią codziennością. Te wypełnione komputerami wnętrza są jak kościoły okrutnego boga, budowane przez wiernych *ad majorem dei gloriam*. Właściwie od wojny w Zatoce Perskiej (1991) także reportaże wojenne to kwestia supertechnologii. Jej styk z logiką kapitalistycznej ekonomii jako geneza współczesnej batalistyki to temat prac Haruna Farockiego. Nick Waplington fotografuje z kolei uśmiechnięte i czule obejmujące się rodziny osadników na tle pięknych izraelskich pejzaży. A Michael Schmidt robi po prostu fotki zwierzęcym farmom. Tylko czasami oko uroczej świnki spotyka się z okiem widza. Na ogół jednak oglądamy solidną strukturę prawa i porządku, zamieszkiwania i budowania: banalną i wszechobecną zgodę na wojnę.

Z pewnością marketingowa oprawa wojny z Saddamem przyda się jako doświadczenie w planowaniu kampanii reklamowej kolejnej wojny. Zbiorowa pamięć jawi się tu jak produkt mechanizmu, który można bez trudu zaprojektować, a sztuka stała się interwencją odstawiającą na moment ten mechanizm. Kolejne remaki znanych wydarzeń są po prostu ekscytującymi opowieściami, co potęguje nieustanna mediacja środków przekazu. Media w rezultacie robią to, co nazywaliśmy kiedyś sztuką – znajdują formę do wyrażenia uniwersalnych treści. Artyści musieli więc zająć się czymś innym.

Podsumowując, zauważyć należy, iż podmiotem opisanych dzieł jest twórca debatujący nad tworzywem – artysta dokonujący refleksji nad formotwórczą rolą historii. Omawiane dzieła zawierają w sobie istotny element autorefleksyjny, związany z wyczerpaniem tradycyjnych mediów i gatunków. Powtarzając je z ironicznym dystansem, Libera i Koszałka wskazują, że w formowaniu i nadawaniu kształtu zdać się trzeba na intuicję; wybór tworzywa staje się jednak jednocześnie przywłaszczaniem materiału wybuchowego. Eksplozję – dekonstrukcję historycznych manipulacji – wiązać można

tylż z chęcią wyjścia z klaustrofobicznych przestrzeni, ile z pragnieniem budowania drogi ku nowym przestrzeniom. Omawiani artyści wycofują się z twardych środków, za którymi stoi pewność oraz ideologiczna niewzruszoność.

Powiedzieć można, że destabilizacja fundamentów jest działaniem niebezpiecznym. Starłam się jednak pokazać, że skruszony beton składa się z ideologicznych pewników, historycznych zafałszowań i społecznych manipulacji. Twórca to zatem ktoś, kto demistyfikuje proces narodzin fundamentów spolaryzowanego świata – ujawnia, jakie są zasady tworzenia się narracji. Artysta nie jest więc już demiurgiem, a człowiek-twórca-własnego-życia skazany jest na powtarzanie szablonowych historii, napisanych przez innych scenariuszy, tworzenie remake'ów i adaptacji. Czy dekonstruując stare narracje, zmieni swoją sytuację?

Dzisiejsza batalistyka, w ujęciu Jerzego Kosałki i Zbigniewa Libery, to raczej prowizoryczna analiza strategii niż wiecznotrwała pochwała oręża. Libera nazwał swoje zdjęcia dla czasopism, oparte na zbiorowej pamięci „obrazami następnymi” lub „powidokami pamięci”, powołując się w tym na koncepcję powidoków Władysława Strzeмиńskiego²⁸. Nazwę tę bez trudu rozszerzyć można także na omówione prace Kosałki.

Powidoki i „obrazy następne” dowodzą, że żyjemy w czasach apokalipsy. Wyparcie momentów rzeczywistych starć i konfrontacji we współczesnej ikonografii batalistycznej na korzyść wariacji libidalnych i fałszywych reportaży/dokumentów nie świadczy o tym, że spięcia zniknęły. Zaprzeczanie wojnie – to także sposób na prowadzenie wojny. Jednak to, co pokazują Libera i Kosałka, to nawet nie wojna, lecz pandemium. To apokalipsa, w której człowiek utracił swój zasadniczy przymiot – nazywania rzeczy. Nie nazywamy już świata jak jego władcy, czyniąc go sobie podległym, lecz jak podkomendni – wasale tego, co poprzednie. Dlatego godzić się musimy na rolę marionetkową i podrzędną. Sprowadza się ona do tego, iż umiemy jedynie porównywać przedmioty i zachodzące zjawiska, a sekret spójnemu i tajemniczemu otoczeniu wydrzeć możemy tylko przez zestawienie dwóch niepojętych i nie dających się wyodrębnić zjawisk. Takie porównanie jest źródłem nauki, magii i sztuki, dokładnie jak na początku dziejów. A skoro świata nie da się już ani nazwać, ani opisać, niemożliwe jest zbudowanie czysto ludzkiej wspólnoty istot wolnych i braterskich; nie da się nawet ustalić, w jakiej rzeczywistości żyjemy. Oświecenie okazało się iluzją. Kolektyw ludzki zawsze ukorzeniony jest w owym nienazwanym i tajemniczym „przed”, będącym poza naszym zasięgiem pojmowania. Obrazy poprzednie czynią nas ich karykaturami, skazują na bycie niedoskonałym podobieństwem podejrzanego pierwowzoru, a nawet – bycie jego widmem.

28 W katalogu wystawy *Paisatges mediàtics* w Barcelonie (2004) artysta nazwał swe obrazy *imágenes posteriores* – co można przetłumaczyć jako „obrazy następne” lub „późniejsze”, „kolejne”.

Libera i Kosałka pokazują, że wojna trwa mimo neutralizujących zabiegów współczesnego języka, wbrew temu, co sami gotowi bylibyśmy przyznać. Ta wojna toczy się o tożsamość przeciw polityczno-ideologicznym narracjom zawłaszczającym optykę widzenia przeszłości. Libera chce mieć, jako mieszkaniec Warszawy, prawo do osobistej wersji Powstania z 1944 roku, która nie służy politycznej instrumentalizacji. Kosałka, jako mieszkaniec niemieckiego do niedawna Breslau, dokonuje delikatnego przesunięcia akcentów w recepcji niemiecko-polskich relacji. Obaj pokazują, że dostęp do niegdysiejszych faktów zapośredniczony jest przez splót różnorodnych interesów. Ich celem nie jest promocja jednostki odwróconej od przeszłości. Paradoksalnie bowiem zanikanie podmiotu w mechanizmach instrumentalizujących historię wyłania pytanie o pozycję pojedynczej osoby, a nie grup interesów czy zbiorowości kombatantów.

A przecież obaj artyści budują też kooperatywę wspólnego doświadczenia interpretacyjnego, licząc na przyjemność wspólnej zabawy. Kwestionując rzeczywistość, proponują samoświadomość oraz introspekcję. Batalistyka uprawiana przez Kosałkę i Liberę to raczej kwintesencja batalistyki niż obraz rzeczywistych starć; autorefleksja kwestię rzeczywistości ustawia na drugorzędnej pozycji. A z tego upośledzonego miejsca prawdy/nie-prawdy śledzimy wojnę antyheroicznych *vigilantes*, rozzarowanych czarnych charakterów, nieco cynicznych, odrzucających tradycyjne wartości kulturowe i biorących sprawę w swoje ręce. Bezczelnie zmieniają historię w *pulp-fiction*, jednak wszelkie przekroczenia, wykorzystujące często czarny humor, prowadzić mają, zdaje się, ku dobremu. Przekraczając granice akceptowanych wartości, redefiniują normy; przekraczając granice fikcji i rzeczywistości, problematyzują ich opozycyjność; wyrażając etos kontrkultury i undergroundu, współtworzą przemiany po 1989 roku rozumiane jako akceptacja pluralizmu i niechęć do „jedynie słusznych” interpretacji przeszłości. Podkreślając wagę poważnych i wzniosłych tematów i tradycyjnych form, jednocześnie odślaniają swoją predylekcję do tzw. kultury niskiej i przekraczają granicę między tym co „wysokie”, a co „niskie”. Używają – jakby to określiła Linda Hutcheon – historiograficznej metafikcji, problematyzującej historyczną reprezentację i konieczną jednolitość i spójność historii.

Zaangażowanie w historię, jakie prezentują Kosałka i Libera, odślania dyskursywne myślenie o niej, zależne od sytuacji i będące elementem tekstowej gry. Historiograficzna metafikcja odnosi się często do głosów tych, którzy w klasycznej „transcendentnej” narracji historycznej są marginalizowani. Pozwala to na rewizję historii i wytyczenie jej nowych, innych perspektyw, otwarcie się na historię bez teleologicznych zapędów i konkluzywnych pewników. Dlatego na pytanie, czy sytuacja *po*, którą przedstawiają artyści, jest oznaką poniżenia i wyczerpania, czy przeciwnie – odślania pokłady wolności i docieklivej, nieposkromionej odkrywczości, odpowiedź jest czysto subiektywna, czyli podmiotowa.