

Magdalena Linkowska

**Mity, lęki, fascynacje – kultura
wizualna i wątki militarne
w polskiej sztuce współczesnej**

8 września 2001, dokładnie na trzy dni przed terrorystycznym zamachem na bliźniacze wieże World Trade Center w Nowym Jorku, na jednym z billboardów w Warszawie pojawił się plakat, na którym mężczyzna w niebieskiej koszuli, leżąc na łące, patrząc w niebo i paląc papierosa, marzył o wojnie, o czym informował widza napis umieszczony obok idyllicznego obrazka. Tak się złożyło, że billboard ów stał w odległości zaledwie kilkuset metrów od ambasady amerykańskiej w Warszawie, która po ataku przeżywała prawdziwe oblężenie. Przerażeni wiadomościami zza Atlantyku ludzie składali na ulicy wieńce i ustawiali świece. Jakiś czas po zamachu ktoś z ambasady zadzwonił do dyrekcji AMS (firmy zajmującej się reklamą zewnętrzną) z interwencją w sprawie plakatu. Autorzy billboardu, Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek działający jako grupa Twożywo, postanowili wówczas zamalować słowo „wojna”, w wyniku czego młodzieniec na plakacie marzył już tylko: „kiedy wreszcie będzie”. Pytany o inspirację dla pracy Mariusz Libel mówił o „ciszy przed burzą”, o uczuciu irracjonalnego napięcia i przecucia, które – choć nie miało nic wspólnego z zamachem po drugiej stronie oceanu – wiązało się z przeświadczeniem, że świat chce wielkiej, spektakularnej zmiany na podobieństwo filmowej superprodukcji. Plakat był w pewnym stopniu odpowiedzią na zakorzenione w ludziach i ujawniające się w danych okolicznościach pragnienie sensacji, chęć uczestnictwa w czymś wyjątkowym. Zbieg okoliczności spowodował, że na ul. Koszykowej w Warszawie wojna jako ekscytująca wizja została nagle brutalnie zderzona z faktem, który wstrząsnął całym światem. Na ekranach telewizorów miliony ludzi oglądało relacje z miejsca tragedii i powracało do obrazu walących się szklanych wież.

Jak napisała Susan Sontag w książce poświęconej fotografii wojennej *Widok cudzego cierpienia*, „bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności”¹.

Globalnie żyjemy w nieustającym cyklu wojny. Miniony wiek przyniósł nam doświadczenie wielu okrutnych konfliktów zbrojnych, w tym dwóch wojen o zasięgu światowym, z którymi ludzkość wciąż próbuje się pogodzić. Dzisiaj, w połowie drugiej dekady XXI wieku, jesteśmy świadkami okrutnej wojny toczącej się w Iraku i, zupełnie niedaleko nas, na Ukrainie. W internecie bez przerwy pojawiają się najnowsze informacje i obrazy dotyczące rozwoju sytuacji we wspomnianych rejonach. „Wiemy dzisiaj, co dzieje się każdego dnia na całym świecie [...]”² – pisze Sontag słowami Gustave’a Moyniera z roku 1899, a my, czytając te słowa po ponad stu latach, w ciągu których nastąpił niesłychany rozwój technologiczny, zastanawiamy się nad statusem obrazu i wpływem jego wszechobecności na nasze postrzeganie rzeczywistości. Dla tych bowiem, którzy nie doświadczyli wojny bezpośrednio, jest ona dziś

1 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 26.

2 Tamże, s. 27.

przede wszystkim „medialnym obrazem”. Ikonografia wojenna, poczynając od internetu, poprzez telewizję, prasę, film, na literaturze skończywszy, przenika do wyobraźni dorosłych, młodzieży i dzieci, kształtując obraz wojny jako zlepek faktów, zapadających w pamięć kadrów, nagłówków prasowych, reporterskich komentarzy, filmowych scen. To ten medialny szum zdaje się nadawać kierunek pracy naszej wyobraźni. Media są fragmentem dzisiejszej rzeczywistości, tak jak drzewo jest fragmentem pejzażu. Nic dziwnego więc, że to właśnie *obraz medialny* stanowi punkt odniesienia dla wielu artystów nawiązujących w swoich pracach do tematu wojny.

Pod względem chronologicznym wystawę *Wojna i pokój* otwiera praca *Sztuka to potęga!* Józefa Robakowskiego, klasyka i prekursora polskiego wideo-artu. Robakowski należy do grupy czołowych artystów polskich, którzy na początku lat 70. XX wieku zapoczątkowali głębszą refleksję nad obrazem filmowym, analizując jego wewnętrzną strukturę. Praca *Sztuka to potęga!* dotyczy statusu obrazu filmowego jako dokumentu transmitowanego w telewizji w realiach Polski połowy lat 80. minionego wieku. Film jest swoistą dekonstrukcją spektaklu władzy i pokazu siły militarnej. Artysta zrealizował go w 1985 roku, a więc w czasie panującego w Polsce komunizmu. Film Robakowskiego jest re-transmisją parady wojskowej na Placu Czerwonym w Moskwie odbywającej się w każdą rocznicę rewolucji październikowej. Paradę transmitowały wszystkie telewizje bloku wschodniego. Artysta sfilmował ekran telewizora, na którym powoli suną kolumny opancerzonych wozów, równo i rytmicznie kroczą w szyku żołnierze. Robakowski usunął komentarz towarzyszący transmisji, a w zamian podłożył pod obraz utwór słoweńskiej grupy Laibach, dokonując w ten sposób przekształcenia i symbolicznego „rozbrowienia” komunistycznego spektaklu władzy, w dobitny sposób czyniąc przezroczystym rytuał wojskowy jako formę politycznej agresji, prezentacji siły i dominacji. Jednocześnie jasno też opowiedział się za wolnością tak polityczną, jak i artystyczną.

Film Robakowskiego powstał w grupie artystycznej Warsztat Formy Filmowej, w której eksperymentowano z medium filmowym, dokonywano jego analizy, demistyfikowano je jako narzędzie manipulacji. W pracy *Sztuka to potęga* artysta demaskował wewnętrzną logikę obrazu wideo, który – przetworzony nawet w niewielkim stopniu – może nabrać nowego znaczenia, jest pod tym względem bronią, która służy temu, kto w danej sytuacji nią dysponuje. Film, tak jak fotografia, nie może być traktowany jako bezstronny dokument. Dzisiaj, w epoce efektów specjalnych i światów wirtualnych, to stwierdzenie brzmi banalnie, jednak jeszcze pół wieku temu obraz nagrany na taśmie mógł być odbierany jako niepodważalny dowód obiektywnie odzwierciedlający rzeczywistość. Eksperymenty Robakowskiego były wyrazem trzeźwości myślenia artysty i jego dystansu wobec nowych mediów, których możliwości fascynowały go

i inspirowały. *Sztuka to potęga* jest dzisiaj dziełem ikonicznym, klasyką sztuki wideo, która zachowuje niezwykłą świeżość dzięki swojej sile przekazu i prostocie gestu wykonanego przez artystę.

Praca Robakowskiego wprowadza nas w kontekst wystawy dotyczącej militarystyki w sztuce współczesnej założeniem o niejednoznacznym, fascynującym i niekiedy niebezpiecznym statusie obrazu oraz koncepcją sztuki jako sfery oporu, dekonstrukcji, odpowiedzialności i wolności. Od czasu powstania filmu *Sztuka to potęga* polskie realia zmieniły się nie do poznania, a technologia związana z transmitowaniem i rozpowszechnianiem obrazu poszła niesłychanie naprzód. Wraz z tym poszerzyło się pole wizualne dotyczące obrazów wojny i przemocy, do których mamy stały, nieograniczony dostęp. W epoce internetu nie tylko tonimy w nadmiarze obrazów, również tych dotyczących wojny, ale także w coraz większym stopniu zaczynamy poprzez nie doświadczać rzeczywistości i rozumieć ją. W takiej sytuacji nieodzowna jest dla nas świadomość statusu obrazu w jak najszerzym kontekście kulturowym, bywa on bowiem jednocześnie świadectwem prawdy i znakomitym narzędziem manipulacji.

Status obrazu w sferze medialnej jest zagadnieniem, które od dawna interesuje Zbigniewa Liberego. Na wystawie prezentujemy jego prace *Ostateczne wyzwolenie I* i *Ostateczne wyzwolenie II* z serii *Sen Busha*. Zdjęcia przedstawiają irackie kobiety przytulające się, niczym stęsknione żony, do żołnierzy w amerykańskich mundurach. Kadry te, utrzymane w konwencji fotografii reportażowej, były wyreżyserowane przez artystę i opublikowane zostały w prasie kolorowej jako autentyczne zdjęcia. Czytelnik, szczególnie ten mniej uważny, mógł z powodzeniem wziąć te zdjęcia za „fakty”.

Nie tylko w tych dwóch pracach artysta podważa wiarygodność przekazów medialnych i autentyczność prezentowanych w nich zdjęć oraz kładzie nacisk na manipulacyjny charakter mediów. Przed *Snem Busha* Libera pracował nad cyklem zdjęć pod tytułem *Pozytywy*, stanowiącym przeróbki ikonicznych zdjęć wojennych, jak chociażby tego przedstawiającego małą dziewczynkę Kim Phuc, uciekającą z wykrzywioną przerażeniem twarzą przed wybuchem widocznym w tle. Pierwotne zdjęcia zyskały w interpretacji Libery nowy, radosny tym razem, wymiar. Artysta, tworząc fotografie podszywane się pod rzeczywistość, uświadamia nam, że umiejętność czytania obrazu nie wystarczy, świadomość tego, że można nim manipulować, także nie. Potrzebna jest nam stała weryfikacja wiedzy i czujność, logiczne myślenie oraz – czasem – niewiara w zmysły. Tylko ciągłe zadawanie pytań ma szansę uchronić nas przed statusem ofiary mediów i czyni z nas aktywny podmiot.

Interpretacja obrazu telewizyjnego, pozostawionego w pamięci jako kadr „związujący” rzeczywistość to do pewnego stopnia temat pracy Mirosława Bałki *Audi HBE F144* z 2008 roku. Artysta, podobnie jak Robakowski, dokonał re-transmisji i przetwo-

rzenia wiadomości nadawanej w telewizji. Zarówno *Sztuka to potęga!*, jak i *Audi HBE F144* oddają wieloznaczność związaną z przekazem medialnym i jego znaczeniem dla tzw. szerokiej publiczności. W tym przypadku dotyczy to kwestii związanych z pamięcią II wojny światowej i jej ofiar. Bałka nagrał na kamerę relację z wizyty Benedykta XVI w obozie koncentracyjnym w Auschwitz, którą następnie skrócił do dwudziestu slajdów. Na slajdach tych widzimy czarną limuzynę marki Audi, do której numerów rejestracyjnych nawiązuje tytuł pracy, przemieszczającą się pomiędzy obozowymi barakami w otoczeniu ubranych w czarne garnitury ochroniarzy. Praca pozbawiona jest komentarza słownego. Tym, co najmocniej w niej uderza, jest ponury, podszyty lękiem i powagą klimat. W kontekście niezbyt wyraźnych, niemal monochromatycznych kadrów nasuwają się pytania: kto znajduje się w aucie? Kim jest Benedykt XVI? W jakim celu ten czarny kondukt porusza się w wyludnionej przestrzeni, pomiędzy drewnianymi barakami? Czy ktoś mógłby strzelić do papieża? Czy ojciec święty wyraźnie widzi, co dzieje się za oknem samochodu, w którym, jak przypuszczamy, siedzi? Czy ochroniarze patrzą na obozową architekturę? itd.

To, jak w rzeczywistości wyglądała wizyta Benedykta XVI w jednym z najważniejszych dla polskiej pamięci miejsc zagłady, pozostaje sprawą drugoplanową. Na pierwszy plan bowiem wysuwa się pytanie o nasze rozumienie obrazu, o wiedzę, którą dysponujemy w odniesieniu do podawanych nam wiadomości. Dla artysty wizytę papieża w obozie zagłady zdaje się przede wszystkim cechować podkreślenie statusu głowy Kościoła i troska o jego bezpieczeństwo. W takim kontekście natrętnie wraca pytanie o kwestię odpowiedzialności i pamięci historycznej. To co przekazuje nam artysta, to jego własna relacja z wizyty papieża w Polsce, rekonstrukcja tego, co zobaczył w telewizji, jego, można powiedzieć, własna projekcja rzucona na konkretny przekaz medialny. Każdy z nas zachowałby z niej własne stop-klatki.

Obok refleksji dotyczącej samego statusu obrazu medialnego w kulturze, jego siły i sposobu wykorzystania, interesującym zagadnieniem są możliwości naszej percepcji wobec ich szczególnie natarczywej obecności w mediach, liczby oraz powtarzalności. Stanowią one źródło refleksji między innymi dla takich artystów, jak: Zofia Kulik, Dominik Lejman czy Hubert Czerepok.

Projekt Kulik zatytułowany *Wojny etniczne* powstawał na przestrzeni kilkunastu lat od roku 1995 do 2012 i dotyczył sposobu prezentacji informacji dotyczących zbrojnych konfliktów etnicznych. Praca Zofii Kulik to bezdźwiękowa projekcja prezentująca serię chust ludowych, w które wpisany jest motyw czaszki. „Jest dziwny związek – mówi Kulik – pomiędzy pokazaniem trupa w wojnie etnicznej a towarzyszącą temu sceną roz-

paczy płaczących kobiet. Na ogół kobiety mają chusty na głowie”³. Wyabstrahowany z obrazu telewizyjnego niewielki fragment, motyw kolorowego ornamentu, połączony został z najbardziej oczywistym symbolem śmierci, stając się uniwersalnym znakiem bólu podyktowanym współczesną ikonografią militarną, u której podstawy leży powtarzający się telewizyjny news. *Wojny etniczne* to próba zobrazowania „związku pomiędzy realną współczesną wojną etniczną a jej obrazem w mass mediach”. Artystka chciała więc uchwycić i skondensować, zuniwersalizować pewien nadmiar, opierając się na charakterystycznych elementach, które przykuły jej uwagę. W tym celu usunęła z pierwotnego obrazu to, co mogłoby rozpraszać, wyolbrzymiła i rozbudowała motyw ornamentu i dodała uniwersalny symbol czaszki jako stały element projekcji. Artystkę interesuje kwestia cierpienia i ofiar wojennych, sposób ich prezentowania w mediach oraz status „przeciętnego” odbiorcy obrazów wojny. Informacje medialne szybko bowiem znikają z pamięci, pozostaje mozaika szczegółów, swoisty „ornament” czy „rytuał”, symboliczny i abstrakcyjny, oderwany od rzeczywistości, realności faktu.

Nasze nastawienie i reakcja na chwilowość, efemeryczność obrazu w telewizji, na jego „umiejętność” ulatniania się, znikania, jest znakiem ery informacji. Teatr, do którego nawiązuje Kulik, to wyraz, znanego chyba wszystkim, poczucia pewnej „nierealności” związanej z przekazem medialnym, ale też z szybkością i tymczasowością jako taką. Owo uczucie nierealności zdaje się tym silniejsze, im drastyczniejsza jest treść obrazu, tak jakby umysł bronił się przed jego mocą. Przychodzą mi na myśl słowa Iwony Kurz, która porównywała seans filmowy do śnienia, a seans telewizyjny widziała jako „propozycję fikcji jawy”. Kurz pisze: „Niekończące się manifestacje, rewolucje i katastrofy nadawane na żywo ze wszystkich zakątków świata roztapiają się w oswojonej przestrzeni domu. Zlewająca się w jeden pulsujący obraz fantasmagoria wydarzeń wywołuje halucynacje [...]”⁴.

Nieco podobną relację obrazu do jego znaczenia i wykorzystania bada w swojej twórczości Dominik Lejman. Artystę interesuje siła i morfologia obrazu w odniesieniu do odbiorcy. Jego prace często dotyczą refleksji nad możliwościami ludzkiej percepcji związanymi z ilością, jakością i powtarzalnością obrazów dostarczanych przez media oraz nad sposobem prezentacji konkretnych newsów. Wiele prac dotyka tematu estetyzacji współczesnej sfery wizualnej przy jej jednoczesnej brutalizacji i znieczuleniu na obrazy przemocy. Artysta mówi o tym jako o „zjawisku wizualnej anestetyki”, której powszechność pcha go do eksperymentów formalnych związanych z obrazem. „Stąd też – komentuje Lejman – wynikają moje próby reprezentacji związanej z bardzo brutal-

3 *Niech archeolog nie odkłada łopaty. Wywiad z Zofią Kulik. Rozmawiali Adam Szymczyk i Andrzej Przywara*, http://www.kulikzofia.pl/polski/ok3/ok3_przyszly.html (dostęp: 06.08.2015).

4 Iwona Kurz, *Prawdziwe? Między jawą a snem*, w: *Anna Baumgart* [katalog], Galeria Labirynt, Lublin 2013, s.4,6.

nymi wydarzeniami, bardzo wyraźnymi, mocnymi obrazami, jeżeli chodzi o sam materiał dokumentacyjny, które podlegają pewnego rodzaju transformacji powodującej, że powstają z nich niesłychanie piękne obrazy, czysto estetyczne⁵. Artysta w swoich pracach często świadomie sięga do, ewidentnego również w projekcie Kulik, motywu ornamentu, czyniąc go ważnym czynnikiem potrzebnym do rozumienia współczesnej kultury wizualnej.

Praca *Szpara w podłodze*, będąca projekcją nomen omen przypodłogową, zbudowana została z serii krótkich filmów dotyczących konfliktów zbrojnych, które artysta poddał charakterystycznemu dla swojej sztuki zabiegowi. Lejman pozbawił pierwotny obraz koloru i pozostawił jedynie jego negatyw, tak że w ostatecznej wersji mamy do czynienia z grą światła i cienia, czarno-białym widokiem na granicy abstrakcji. Uwolniony od kontekstu obraz jest jakby „odciążony” z pierwotnych treści. Pozbawieni jesteśmy szczegółów, które informują nas o jakości prezentowanej rzeczywistości. Bombardując nasze przyzwyczajania, Lejman przekazuje wyobraźni zjawisko do przepracowania, gra skalą i jakością obrazu. Dramat zniszczenia, tak dobrze rozpoznawalny przez nas widok wybuchów, przedstawiony tu jest jako światłocieniowy teatrzyk. Ukazane przy podłodze białe plamy minihelikopterów o rozmiarach zabawek zrzucają minibomby. Naraz, w mgnieniu oka i tylko na moment, rosną, konfrontując zaskoczono widza ze swoim wizerunkiem w skali 1:1.

Ekran telewizyjny, ekran komputera są obecnie sceną, na której toczą się światowe konflikty. Dla Lejmana pojęcie sceny ma w tym kontekście kluczowe znaczenie: „Współczesną rzeź określa perspektywa, w jakiej oglądamy bieżące wydarzenia w Iraku, Syrii czy Afganistanie. Informacyjnie mamy do czynienia z wojną perspektyw, wojną sposobów przedstawiania śmierci [...]. Nie brakuje nam dostępu do informacji, paradoksalnie brakuje nam jednak formy jej obiektywnego usceniczenia, odpowiedniej perspektywy umożliwiającej odbiór całości bardziej niż fragmentarycznych, pozbawionych wzajemnych relacji części dostarczanych nam przez media. Właściwa naszym czasom ob/sceniczność obrazu polega na powszechnym zniwelowaniu pojęcia sceny, budującej etyczną relację pomiędzy widzem a wydarzeniem”⁶. Sztuka może próbować tę scenę stworzyć, stąd między innymi „transportowanie” konkretnych obrazów w nowy kontekst. Stosowane przez artystę przetworzenie ma spowodować reakcję widza, który wytrącony zostaje z rutyny oglądania. Sprowadzenie obrazu do gry światła i cienia powoduje odblokowanie pamięci i pracę wyobraźni. Zabiegi polegające na redukcji

5 Trzeba pamiętać o tym, żeby otworzyć spadochron. Z Dominikiem Lejmanem rozmawia Magda Linkowska, w: *Dominik Lejman* [katalog], Galeria Labirynt, Lublin 2013, s. 20.

6 *Szpara w podłodze*. Dominik Lejman, <http://wro2015.wrocenter.pl/site/pl/works/crack-in-the-floor/>, (dostęp: 05.07.2015).

informacji stanowią odpowiedź na wszechobecny nadmiar widzialności, uniwersalizują przekaz, umożliwiają łatwiejszą z nim identyfikację. Ma to szczególne znaczenie w kontekście obrazów związanych z przemocą. Ich przeniesienie w inne medium może być wyrazem potrzeby ich przepracowania, a więc także „personalizacji”.

Artyści działają w kierunku odwrotnym niż stacje telewizyjne: redukują widzialność, odwołują się do wewnętrznego świata widza. Z tej perspektywy interesujące są cykle rysunków Huberta Czerepoka i Mariusza Tarkawiana, oba do pewnego stopnia inspirowane medialnymi obrazami wojny i „złymi” wiadomościami.

Współczesne „ikony” okrucieństwa: Abu Ghraib, Guantanamo, masowe egzekucje w Chinach, stały się punktem wyjścia dla cyklu rysunków Czerepoka *Seanse*. Są to szkice scen przemocy, tortur, egzekucji, gwałtów, sadomasochistycznych orgii. Na lakonicznych, pozbawionych szczegółów rysunkach rozpoznajemy kształty martwych ciał, postacie jeńców i oprawców, zarysy zniszczonych budowli. Sceny te są nam dziwnie znajome. Telewizyjny obraz, kadr ze strony internetowej powracają jako tradycyjny czarno-biały rysunek ołówkiem będący sugestią, niedostównym i przetworzonym nawiązaniem.

Pisząc o *Okropnościach wojny* Goi w kontekście fotografii dokumentującej cierpienia, Sontag wskazuje na fakt, że rysunek/rycina pozostaje dla widza pewną kreacją – stąd sens podpisów hiszpańskiego artysty zapewniających, że to, co przedstawił, widział na własne oczy – podczas gdy fotografia jest traktowana przede wszystkim jako ślad rzeczywistości. Prace Czerepoka inspirowane fotografią, a także rycinami Goi, wyraźnie i celowo zaburzają ten schemat. Wiemy, że u podstaw rysunków Czerepoka leży prawda. Przekształcenie i przepracowanie jej przez artystę jest nałożeniem na „kadr” filtra własnej wrażliwości, to jak ukucie („punctum”) w fotografii.

Seanse to dokumenty i wizje. To również świadectwo fascynacji przemocą, którą przesycona jest kultura wizualna. Fascynacji, co prawda, starej jak świat, podyktowanej strachem przed śmiercią i nieprzemogłą ciekawością, o której wspomina Platon w *Państwie*, a która popchnęła Leontiosa, syna Aglajona do napawania własnych przerażonych oczu widokiem trupów leżących przy domu kata. Prawdopodobnie jednak fascynacja ta nigdy nie była tak pożądana i komercyjna jak dziś; nigdy media nie pobudzały jej w takim stopniu, tak nachalnie i wciąż na nowo, zgodnie z dewizą: „im bardziej krwawo, tym lepiej”.

Do wiadomości medialnych w dużej mierze odnosi się również cykl rysunków Mariusza Tarkawiana pomyślany pierwotnie jako swoisty dziennik artysty. Na wystawie prezentujemy wybór rysunków z cyklu *366 obrotów* powstałego jako projekt internetowej na zamówienie Galerii Labirynt. Zgodnie z zapowiedzią na stronie internetowej projektu artysta przez 366 dni wykonywał po jednej pracy, czerpiąc inspirację z życia

codziennego, telewizyjnych newsów, swoich podróży. W wyniku tego powstała autorska kronika wydarzeń. Każdy dzień ma swoją kartkę opatrzoną datą i podpisem. Wszystkie zachowują ten sam status ważności. W efekcie, dziennik jako całość przychodzi na myśl losowy wybór informacji z wiadomości telewizyjnych i życia codziennego. Raz pojawia się wynalazek, innym razem wydarzenie kulturalne albo katastrofa lotnicza, to znów miejsce, gdzie toczy się wojna, jak na przykład na rysunku z dnia 11.10.2014 podpisanym cytatem ze strony internetowej: „Rabia Ali mourns at the grave of her son Seydo Mehmud »Curo«, a Kurdish fighter who was killed in fighting with militants of the Islamic State group in Kobani, Syria” czy na rysunku z dnia 06.09.2014 przedstawiającym zniszczony ukraiński czołg w okolicach miejscowości Lebedynske. Logika „kroniki” Tarkawiana powtarza „logikę” kultury wizualnej rozumianej jako miks i remiks wszystkiego, wiadomości podanych mechanicznie bez hierarchizacji, posortowanych jedynie według wybranej kategorii, którą w przypadku projektu artysty jest data, kolejna kartka w kalendarzu. W pracy tej każdy wpis automatycznie przenosi poprzedni do historii, zmieniając go w zdezaktualizowaną informację z minionego dnia.

Do wiadomości medialnych dotyczących przemocy odnosi się także Anna Baumgart. Podobnie jak wspomniani artyści, ona też dokonuje charakterystycznego zabiegu przetworzenia medium konkretnych obrazów. Anna Baumgart, „wycina” ze zdjęć prasowych postaci i przenosi je w trzeci wymiar, pozbawiając je pierwotnego kontekstu i wprowadzając w nowy. W 2004 roku powstała w ten sposób, inspirowana zdjęciami prasowymi przedstawiającymi więźniów torturowanych w Abu Ghraib, rzeźba *Warrior*, a dwa lata później, w odpowiedzi na obrazy przemocy w prasie, artystka stworzyła dwie kolejne rzeźby tego typu: *Nataszę Kampusch* i *Weronikę AP*. Na wystawie *Wojna i pokój* prezentujemy pracę Anny Baumgart pt. *La chinoise*, którą artystka wykonała na podstawie kadru z filmu J. L. Godarda pod tym samym tytułem. W pracy *La chinoise* pojawiają się charakterystyczne motywy związane z potęgą ekonomiczną i zagrożeniem militarnym. Na tle tapety z tygrysem siedzącym na dystrybutorze paliw z napisem „Napalm Extra” ustawione są popiersia młodych Chinek, z których jedno jest zakrwawione. Nad ich głowami lecą samoloty przypominające dziecięce zabawki. Tematycznie praca związana jest z prowadzonymi przez artystkę poszukiwaniami współczesnej ikony rewolucji, stąd nawiązania do filmu Godarda, jednocześnie jej wizualna strona oddaje traumę wojny i pozycję ofiary.

Obok prac odnoszących się do współczesnych konfliktów zbrojnych znajdujemy również te inspirowane szeroko pojętą kulturą popularną. Jedną z trwałych i ważnych inspiracji dla współczesnych artystów jest kino i scena muzyczna, które mają szczególną siłę oddziaływania na ludzi. Przemysł rozrywkowy działa wprost narkotycznie, odpowiadając na rosnące zapotrzebowanie odbiorców, które sam pobudza przez od-

wpływanie na fantazje i pragnienia swojej publiczności. Mówi się, że rzeczywistość naśladowuje dziś film, a psychologowie zwracają uwagę na fakt, że młodzież traci czasem poczucie realności i żyje niczym ich bohaterowie z wielkiego ekranu. Kino jest przetwórną starych i wylęgarnią nowych mitów, stwarza własne legendy, ma wpływ na kształtowanie postaw. Nic dziwnego, że stanowi niezgłębiony obszar odniesień dla różnych działań artystycznych. Cezary Klimaszewski w swoich pracach *BUD* oraz *Mr. Mumbles* daje wyraz swojej fascynacji jedną z gwiazd kina. *BUD* stanowi nawiązanie do filmu *Morituri*, w którym główną rolę zagrał Marlon Brando. Stworzona przez Brando postać „dobrego Niemca” i pojawiająca się w filmie Łódź podwodna – specyficzna broń, maszyna bojowa o charakterystycznych właściwościach i możliwościach – stały się w pracy Klimaszewskiego odniesieniem do mitu bohatera. Marlon Brando, znany przede wszystkim z takich filmów, jak: *Młode lwy*, *Ojciec chrzestny*, *Czas Apokalipsy*, kojarzy się z postacią silną i niezwykłą, ale też nieobliczalną i niejednoznaczną. Klimaszewskiego fascynuje on przede wszystkim jako aktor. Rola w filmie *Morituri*, którego tytuł odnosi się do rzymskiego pozdrowienia: „Ave, Cesar, morituri te salutant”, w znakomity sposób, zdaniem artysty, kondensuje aktorskie wcielenia Brando. Tajemniczy, silny, zamknięty w sobie bohater filmu o nieprzeniknionej, alabastrowej twarzy jest postacią skonfliktowaną wewnętrznie uwikłaną wbrew sobie w sprawy wojny i polityki. Jest gotowy na śmierć, choć walczy o życie.

Klimaszewski zbudował dwie instalacje, dwa modele obiektów militarnych, które podpisał pseudonimami Brando – „BUD” i „Mr. Mumbles”. Szklane gabloty, w których prezentowane są modele łodzi podwodnych, odnoszą się do motywu walizki pojawiającego się we wspomnianym filmie i są grą z kategoriami przezroczyistości i tajemnicy. To odcięcie od świata i przeniesienie w obszar symboliczny oddaje status legend kina, wielkich aktorów i aktorek, jak też odzwierciedla stan współczesnej *kultury pragnienia*, napędzanej siłą obrazu. Łódź w gablocie to dzieło sztuki, przedmiot kolekcjonerski, zabawka i fetysz przywołujący kinowy obraz tajemniczej i tyleż groźnej, co romantycznej maszyny sunącej samotnie w głębinach w poszukiwaniu wroga niczym cichy drapieżnik poszukujący ofiary. Kino podsyca fantazje na temat heroizmu, bohaterstwa, ale może też budzić skryte fascynacje przemocą, siłą i złem. Odwołanie się do motywu maszyny bojowej i postaci stworzonej przez Brando jest swoistą konstatacją, że wojna to męska rzecz, a męczyzna to supermaszyna, niezwykła konstrukcja militarna, „szczelna” i niepokonana, przystosowana do zadań specjalnych.

Szczególny, nieco odrębny charakter ma film Tomasza Kozaka *Nerwica romantyczna* zrealizowany w technice *found footage*. Składa się on z krótkich ujęć i kadrów, z tzw. materiałów znalezionych. W filmie tym również pojawia się ikonografia militarna i nawiązanie do figury romantycznego bohatera. Artysta zderza ze sobą dwa porządki, czy

raczej dwa typy obrazów, zaczerpniętych z kultury popularnej. Pierwszym z nich jest film *Krzyżacy* Aleksandra Forda z 1960 roku, oparty na klasycznym dziele polskiej literatury patriotycznej, będący pierwszą polską superprodukcją obejrzaną przez rekordową liczbę widzów, drugim – fragmenty teledysków heavymetalowych grup Manowar i Iron Maiden. Kozak wykorzystuje w swojej pracy między innymi sceny z finałowej bitwy pod Grunwaldem czy scenę, w której Jurand ze Spychowa przebacza swemu wielkiemu wrogowi Zygfrydowi de Löwe, mimo płynącego z ekranu pytania: „Puście wolno Belzebuba?”. W drugiej części filmu widzimy długowłosych mężczyzn ubranych w skórzane spodnie, wyciągających ramiona na tle płomieni lub w światłach reflektorów i krzyczących do nieba: „Warriors of the world!”. Film koczy napis będący cytatem z romantycznego poety Josepha von Eichendorffa: „Co dziś śłania się śmiertelnie/ Zrodzi jutro się na nowo/ Lecz się coś zatraci nocą –/ Strzeż się, czujny bądź i dzielny”. Kozak tropi w swojej twórczości współczesne mity, których korzenie tkwią głęboko w tradycji romantycznej z jej archetypem bohaterstwa i heroizmu narodowego, a które stanowią pożywkę dla tzw. przemysłu kulturalnego. Ich analiza okazuje się mieć podstawowe znaczenie dla krytyki i diagnozy współczesności. Tym bardziej, że śledzenie owych mitów to, naturalnie, również pytanie o „prototyp”, korzenie i pierwotny charakter tego, co poddane jest rewizji. W filmie ów romantyczny mit i „tęsknota za mocą” powracają, czy też odradzają się wciąż na nowo i manifestują w pewnych powtarzalnych, rozpoznawalnych gestach, atrybutach, zachowaniach w samym centrum współczesnej kultury wizualnej. Owe mity, których dekonstrukcji dokonuje Kozak, pulsują i wywołują ekstazę w zbiorowej wyobraźni, w samym sercu popkultury, w przemyśle muzycznym i filmowym.

Nerwicę romantyczną, podobnie jak i inne filmy Kozaka, cechuje duża ambiwalencja. Kozak jest artystą bezkompromisowym, który nie zatrzymuje się w poprawnym politycznie momencie, ale szuka newralgicznych miejsc współczesności, uderza i testuje z całą mocą swoje założenia, pozostając programowo niejednoznaczny w swoim stanowisku.

Abstrahując nieco od samego filmu Kozaka, warto dodać, że tęsknota za (wszech)mocą, przybierająca dziś różne maski i stopnie dosłowności, tkwi bardzo głęboko w całej kulturze Zachodu, dyktuje nowe scenariusze i buduje spektakularne wizje na potrzeby przemysłu rozrywkowego, czasem objawia niegroźne, śmieszne, a czasem przerażające oblicze, co dzieje się zwłaszcza wtedy, gdy podszyta jest resentymentem, frustracją i retoryką nienawiści. Kino i przemysł muzyczny, wykorzystujące „mocne”, nasycone odwołaniami militarnymi i wizjami przemocy obrazy, stanowią dobre pole dla analizy rządzących w społecznej podświadomości utartych schematów zachowań i impulsów, którym w istocie daleko do proklamowanych wartości.

Ogromną część wystawy zajmuje film i fotografia. Obecność rysunku i malarstwa w pewnym stopniu rozszerza jej zakres pod względem użytego medium i powoduje, że prace wykonane w tradycyjnych technikach nabierają siły, stanowiąc swoistą przeciwwagę dla dźwięku, koloru i ruchu – „hałasu” wideoprojektacji na sąsiednich ścianach. Przeciwwaga ta widoczna jest również w ich oszczędnej formie, skali barw i w podejściu do tematu.

Obrazy wojny to nie tylko bitwy, wojenne maszyny i ludzkie cierpienia, to także krajobrazy, w które wojna wtargnęła ze swoimi śladami. Zniszczone miasta, ulice pełne dymu, ognia i szkła, ogromne wrywy w ziemi i powszechny chaos to dobrze nam znane jej znaki rozpoznawcze. Obrazy te, równie dobitnie jak fotografie ciał mówiące o zniszczeniu, w sposób nieunikniony oglądamy inaczej. Krajobraz wojenny zawsze zdaje się wywoływać obok uczucia horroru, estetyczne poruszenie.

Inspirowane fotografią wojenną są obrazy wspomnianego już Huberta Czerepoka. Jego cykl pt. *Aeropiktura* to malarskie przetworzenie zdjęć lotniczych zbombardowanych miast, wśród których znajdowały się Drezno, Kobe, Hamburg. Obrazy te na pierwszy rzut oka wyglądają na abstrakcje geometryczne, szybko rozpoznajemy w nich jednak pewną symetrię, geometrię układu kojarzącą się z jakimś założeniem urbanistycznym. Czerepok korzystał ze zdjęć wykonywanych z samolotu, często przez pilotów, którzy mieli za zadanie zrzuć bomby na dane miasto. Świadomość rzeczywistości kryjącej się za obrazami zaburza „wygodę”, jakiej zwykle doświadczamy wobec abstrakcyjnych kształtów. Rozpoznawanie kolejnych elementów obrazu jest odtwarzaniem katastrofy.

Czarno-białe fotografie wojenne są inspiracją także dla Tomasza Bielaka, który dokonuje uniwersalizacji tematu wojny, odwołując się do tradycji pejzażu jako metafory wewnętrznych przeżyć człowieka. Jego niewielkie obrazy ukazują jakby odmęty wód, nieokreśloną przestrzeń chmur i powietrza. Jedyne wyraźne, łatwo rozpoznawalne obiekty w owej „mgłę” są zbudowane przez człowieka maszyny wojenne. Niewielkie, niepozorne niczym zabawki, ginące w otaczającym je „bezkresie” stanowią wyraz ludzkiej dominacji i władzy nad naturą i drugim człowiekiem. Bielaka interesuje „estetyczny wymiar” wojny, to jak „jej szeroko pojęte symbole i atrybuty fizycznie i estetycznie ingerują w pejzaż, w przestrzeń natury nieba czy wody. Z jednej strony są przerażające, z innej natomiast kuszą i wabią swym designem i technologią”⁷. Jego obrazy to również „symboliczne pole ludzkiej natury wciąż oscylującej pomiędzy dobrem a złem, pomiędzy agresją a dążeniem do harmonii”⁸.

Na zakończenie chciałabym przywołać pracę pt. *Świeże wiśnie* wspomnianej już Anny Baumgart. W filmie tym nakłada się na siebie kilka konwencji stylistycznych za-

7 Wypowiedź Tomasz Bielaka z korespondencji z autorką.

8 Tamże.

pożyczonych ze świata mediów, kultury popularnej i współczesnej psychologii, które tworzą ciekawą, nawarstwiającą się strukturę oddającą pomieszanie różnych porządków organizujących nasze postrzeganie i rozumienie rzeczywistości. Dokument przeplata się tu w z fabułą, inscenizacjami parateatralnymi oraz ustawieniami hellingerowskimi. Dodatkowo w *Appendixie*, który jest dodatkiem ukazującym sposób pracy nad filmem, pojawia się sama artystka, która ujawnia również swoje osobiste zaangażowanie w zagadnienie, kiedy mówi, że chce dowiedzieć się, „dlaczego ona musi zajmować się tym tematem”. Takie przeplatanie konwencji jest charakterystyczne dla twórczości Baumgart i sprawia, że jej prace zawsze zawierają wątek dotyczący percepcji i możliwości osądu rzeczywistości. Baumgart ukazuje jednocześnie kilka perspektyw, niejednoznaczność, w jaką jesteśmy permanentnie wplątani. Praca *Świeże wiśnie* dotyczy prostytucji obozowej, tematu tabuizowanego i zepchniętego w rejony społecznej nieświadomości. Kobiety zmuszane w czasie pobytu w obozach koncentracyjnych do prostytucji nigdy nie otrzymały rekompensaty za swoją krzywdę, co więcej, często odbierano im wręcz status ofiary. Kobiety te, nie chcąc lub nie potrafiąc opowiedzieć o tej traumie, zabrały ją ze sobą do grobu. Baumgart poszukiwała ostatnich świadków i samych kobiet, próbując uchwycić coś, co znika, o czym zaraz zapomnimy.

Film dotyka wielu ważnych kwestii na różnych poziomach. Dotyczy świadomości i spojrzenia na podjęty temat przez nowe pokolenia, które, choć obciążone niedawną historią, znajdują się w zupełnie innej rzeczywistości. W filmie młoda badaczka z zaangażowaniem opowiada o sprawach dotyczących hierarchizacji ofiar w czasie wojny, o ich cierpieniu i prawie do głosu. Tymczasem Klara, niejako główna bohaterka, „nie czuje nic”, odwiedzając po raz pierwszy Auschwitz, który jest dla niej „zbyt prawdziwy”, a jednocześnie czuje ogromny ciężar w ciele, kiedy w czasie ustawień hellingerowskich, wcielając się w postać obozowej prostytutki, stoi obok leżącego przed nią mężczyzny i nie może znieść jego widoku, odwraca się plecami. Tę samą Klarę widzimy też w scenie otwierającej film, kiedy rozmawia z kolegą-reżyserem o planowanej produkcji filmowej, mówiąc o „seksie i krwi pokazanych rzeczywiście ostro”, czego domaga się współczesny widz. Wypowiada wtedy też zapadające w pamięć zdanie: „Tobie pod Kopenhagą naprawdę wybudują lepsze Auschwitz, takie jak będziesz chciał”. Klara jest w filmie na zmianę sobą, aktorką i reprezentantką kobiet z obozów koncentracyjnych. Film ten ma istotne znaczenie nie tylko ze względu na powagę poruszanego tematu, ale także z powodu swojej budowy i struktury, która oddaje stan współczesnej heterogeniczności postaw, wątków i perspektyw, u której podstaw leży wyobrażenie/obraz, a nie doświadczenie. Cytowana już Iwona Kurz napisała, że „historii nie tworzą wydarzenia, lecz opowieści i obrazy – filmy i fotografie, marzenia i sny o utopii, fantazje o władzy i równości, symbole i znaki. Produkcją one sferę współczesnej pulpy pamięci

i pulpy tożsamości, złożoną z ułamków, fragmentów, kawałków, odbić i klisz. Oglądając się wstecz, widzimy jedynie sen, który snuje kultura, ale snuje go skutecznie – produkując narracje o przeszłości i scenariusze na dzisiaj”⁹.

Obraz wojny, zlepiony z niezliczonej ilości innych obrazów w naszej głowie, stanowi część tej „historii”, ma swoją niebagatelną rolę w produkcji owej „pulpy pamięci”, której sam jest jednocześnie wynikiem. To fakt i wyobrażenie, z którym żyjemy na co dzień. Wojna poprzez obecność w internecie i telewizji jest bezpośrednio blisko nas, wkracza w prywatną przestrzeń domu, do półmroku sypialni przed naszym snem. Znika jednak momentalnie, za pomocą jednego gestu ręki. Jest wszędzie, tu i teraz, i gdzieś daleko jednocześnie. Znamy jej wizualne przejawy, lecz zaczynamy ją widzieć naprawdę dopiero za sprawą jakiegoś nowego impulsu, wtedy gdy ktoś obok nas wskaże na nią palcem. Artyści, jak pokazują to prace zebrane w Galerii Labirynt, starają się to właśnie robić – udrożnić w jakiś sposób na nowo naszą percepcję. Jeżeli ludzką odpowiedzialnością jest docieranie do prawdy i rozwijanie samoświadomości, to dziś dotyczy to przede wszystkim sfery związanej z obrazem, w tym z „widokiem cudzego cierpienia”, którym walczy się o naszą uwagę.