

**ANNA BAUMGART**

**HISTORIA. OBSZARY RE-INTERPRETACJI  
OPIS PRACY DOKTORSKIEJ**

*Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie. (...) Jest to bowiem obraz bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zaniknięcia niesie każda terażniejszość, która nie rozpoznała się w nim jako ta, o którą mu chodziło.*

Walter Benjamin, Über den Begriff Geschichte,

1940

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Rzeźby /Kierunek Intermedia

Promotor :

prof .Grzegorz Klaman

## **WSTĘP. ZARYS PROJEKTU**

*Historia. Obszary Re-Interpretacji* to autoreferat w formie eseju odnoszący się do mojej pracy doktorskiej. Jej przedmiot stanowi praca wizualna w postaci dzieła filmowego, usytuowanego na przecięciu różnych artystycznych i kulturowych, ale także – historycznych, politycznych i cywilizacyjnych dyskursów. Projekt rozwija moje zainteresowania realizowane na polu sztuk wizualnych, a zarazem wnosi nową jakość w dotychczasową artystyczną działalność – zarówno w warstwie formalnej, jak i interpretacyjnej. Dwuczęściowy film pt. *§1000* ma konstrukcję szkatułkową: zawiera trzy podstawowe warstwy narracyjne. Każda z nich odnosi się do innego systemu politycznego – nazizmu, komunizmu i demokracji, odbudowującej się po II wojnie światowej w zachodniej części Europy.

Punktem wyjścia czy raczej impulsem dla mojego projektu stały się zdjęcia i tekst, na które natrafiłam podczas badań w archiwum norweskiego muzeum historycznego w Falstad (The Falstad Centre – Norwegian Memorial and Human Rights Centre), gdzie pracowałam na zaproszenie tamtejszych strażników pamięci. Podczas kwerendy przeglądałam zdigitalizowane archiwalia, zwracając szczególną uwagę na materiały wizualne. Tak jak zawsze podczas pracy nad projektami i tym razem szperałam, szukając ukrytych za obrazami luk i niedopowiedzeń, „płynnych obrazów” czy „obrazów rozdartych” (zgodnie z koncepcją Georgesa Didi-Hubermana). Bowiem „w historii to, co jest ukryte, ujawnia się tylko w drugorzędnych i na pozór nieważnych szczegółach”, jak napisał znakomity filozof historii i narratysta Franklin Ankersmit. W końcu kilka

fotografii przykuło moją uwagę. Były to czarno-białe zdjęcia prezentujące skromne przedstawienie teatralne, w którym grali wyłącznie mężczyźni. Fotografie oraz kryjąca się za nimi historia stały się impulsem do dalszych badań i rozwinięcia mojej wizualnej i werbalnej narracji. Ustosunkuję się do niej szczególnie w dalszej części pracy teoretycznej. Teraz pragnę zwrócić jeszcze uwagę na – zarysowany w moim projekcie – osobliwy moment zetknięcia się trzech systemów politycznych (rozumianych m.in. jako uwewnętrznione przez jednostki różne systemy wartości) oraz wynikającą z tego zderzenia aporię dotyczącą granic wolności słowa; aporię – być może jedną z najistotniejszych dla zachodniej demokracji we współczesnym kształcie.

Narrację dwuczęściowego dzieła filmowego mogę pokrótce streścić następująco: zimą 1947 roku do więzienia w Falstad przyjechała ekipa Polskiej Kroniki Filmowej, czyli ekipa oficjalnego instrumentu propagandy młodego komunistycznego państwa. PKF sfilmowała noworoczną rewię przygotowaną przez nazistowskich funkcjonariuszy, osadzonych w obozie pracy i więzieniu zaraz po wyzwoleniu Norwegii. Jak na ironię, to właśnie tam w czasie okupacji mieścił się obóz dla jeńców wojennych i więźniów politycznych (SS Strafgefängenenlager Falstad). Nastąpiło więc odwrócenie ról społecznych i symbolicznych. Kolejnym gestem odwrócenia (czy przekręcenia znaczeń) stała się wspomniana rewia zrealizowana w formie luźno powiązanych ze sobą aktów i skeczy pod wspólnym tytułem §1000. Naziści nawiązali do paragrafu 100 norweskiej konstytucji, dotyczącego wolności słowa. Rewia wzbudziła poważne zastrzeżenia inspektora ministerstwa sprawiedliwości, który uznał, że propaguje ona nazistowskie treści i chciał ją zakazać. Na cenzurę nie zgodził się naczelnik więzienia – pan Bugge. Całą tę sytuację zrelacjonowała Polska Kronika Filmowa, a interpretacja została podporządkowana retorycznemu i propagandowemu celowi, m.in. krytyce zachodniej demokracji.

Najbardziej fascynujące w pracy nad tym projektem było dla mnie

podążanie za intuicją, że w tej historii znalezionej przeze mnie w archiwach Falstad i przełożonej na język sztuki – przeszłość spotyka się z teraźniejszością, czy idąc za myślą Waltera Benjamina „teraźniejszość może się rozpoznać w tym przeblysku przeszłości”. Bo czy nie chwytny tu szczególny moment, kiedy to dyskurs o tolerancji i wolności słowa niejako zwraca się przeciwko sobie? Staje się – jeśli nie opresyjnym narzędziem – to co najmniej ambiwalentnym? Ale czy kwestia wolności słowa nie ujawnia się dopiero w sytuacji, nakładanych na nią ograniczeń, chociażby w imię ochrony społeczeństwa np. przed współczesnym terroryzmem i „mową nienawiści”?

Wychodząc od tych pytań, przystąpiłam do pracy nad projektem, akcentując aporetyczny charakter całej historii, jej niejednoznaczności i pęknięcia. W moich projektach zawsze staram się odwoływać do wiedzy i wrażliwości, ale także do nieświadomości widza. Pragnę sprowokować pytania i sytuacje, kiedy to widz sam „wytworzy wiedzę”, dokona własnej interpretacji, co upodabnia moją pracę do praktyki psychoanalityka. Podobnie moja praca zwraca uwagę na problemy wywoływane przez film pt. *§1000*, bez jednoznacznych zapewne rozstrzygnięć, chociażby takich, gdzie miałyby przebiegać granica między przymusem a wolnością słowa. Ważniejsze było dla mnie zarysowanie intertekstualnych powiązań i zależności łączących mój najnowszy projekt z innymi „tekstami kultury”, a także z niektórymi wcześniejszymi pracami. Istotne teoretyczne pojęcia i kategorie, którymi będę się posługiwała w dalszej części eseju to, m.in.: „zwrot historyczny”, „pamięć zbiorowa”, „gorączka archiwalna”, „impuls archiwalny”, „gest powtórzenia”, „rekonstrukcja” i „re-enactment”, a także „montaż” rozumiany na sposób Benjaminowski jako metoda pracy.

## **ZWROT HISTORYCZNY**

Projekt pt. *§1000* można osadzić w szerokim nurcie sztuki krytycznej re-interpretującej czy retro-aktywującej historię, co współgra z szerszą tendencją

we współczesnej kulturze, którą niektórzy badacze określają jako „zwrot ku przeszłości”. Jak napisała historyczka sztuki Izabela Kowalczyk: „Sztuka coraz częściej zwraca się w stronę tego, co było <<wczoraj>>, eksploatując problemy związane z historią i pamięcią. Zauważyć można wyraźne zainteresowanie historią najnowszą, a szczególnie kwestiami związanymi z II wojną światową, Zagładą, zaś w samej sztuce polskiej także ze stosunkami polsko-żydowskimi i polsko-niemieckimi, przesiedleniami oraz czasami PRL-u i wolnościowymi zrywami”. Według badaczy, sztuka krytyczna zaczęła zwracać uwagę na to, co nie mieściło się w instytucjonalnych normach, rozwijało się na marginesach, poza głównym nurtem wydarzeń. Za Michelelem Foucault'em można mówić o praktykach na obszarze sztuki, które „wiedzę lokalną, nieciągłą, zdyskwalifikowaną, nieprawomocną rozgrywają przeciwko jednolitej instancji teoretycznej, która ma pretensje do sublimowania, hierarchizowania, porządkowana tej wiedzy”.

Dla mnie zwłaszcza interesujące było obserwowanie narastającego w ciągu ostatnich kilkunastu lat zainteresowania pamięcią zbiorową czy pamięcią historyczną w szerokim nurcie kultury, w publicznych debatach społecznych i politycznych, nie tylko na obszarze sztuki. Pojęcie „pamięci zbiorowej” zaczerpnięte z książki francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa (*Les cadres sociaux de la memoire/Społeczne ramy pamięci*, 1925) zaczęło się coraz częściej pojawiać w polskim dyskursie medialnym i humanistycznym po 2000 roku, co wynikało z „powrotu po dekadach do refleksji nad wydarzeniami bezpośrednio po II wojnie światowej, jak i z motywacji politycznych”. Przemiany cywilizacyjne po upadku Żelaznej Kurtyny spowodowały, że nie tylko w Polsce, ale i na świecie narastało zainteresowanie pamięciami narodowymi, regionalnymi czy wspólnotowymi. Powróciły wyparte tematy, czego sztandarowym przykładem stały się w Polsce burzliwe debaty wywołane książką *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka* Jana Tomasza Grossa. Inną wstydliwą historią

pozostaje polski komunizm, temat nadal nieprzedyskutowany na szerszą społecznie skalę. Opowieść o polskich komunistach (o korzeniach przedwojennych) pozostaje czymś wypartym, naznaczonym stygmatem, dlatego tak duże wrażenie zrobiły na mnie filmy dokumentalne: Marcela Łozińskiego *Tonia i jej dzieci* (2011) oraz Anny Zawadzkiej *Żydokomuna* (2010). Wstyd ludzi, którzy kiedyś uwierzyli w zawarty w komunizmie projekt emancypacyjny, a dziś mają wielki problem, by o tym mówić, był dla mnie interesujący. Wskazywał, że jeszcze jedna „lekcja historii pozostaje do odrobienia”.

Powstające na całym świecie od lat 90. ubiegłego wieku liczne nowe muzea historyczne, nowe miejsca pamięci, wiążą się z przepracowywaniem wstydu i traumy, lub – znacznie częściej – z kreowaniem nowych reheroizujących narracji (określenie Iwony Kurz), które służą identyfikacji społeczności narodowym, lub mniejszym lokalnym wspólnotom. Scenografie tych historycznych wystaw zazwyczaj kreują estetyczną przestrzeń przeżycia, jak w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego. W tej ekspozycji „nie chodzi o przeszłość” – napisała Iwona Kurz. I dalej: „niezależnie od uwag, jakie można mieć na temat jednostronności muzealnej narracji. Chodzi o terażniejszość i proces nostalgizacji: <<Tacy byliśmy>>”. Badaczka stwierdziła, że na fundamencie utrwalonych wyobrażeń, emocji, klisz językowych i obrazowych została wybudowana reheroizująca narracja wystawy, służąca – jak bym to określiła – umacnianiu „monolitycznej i opancerzonej podmiotowości”. Ekspozycja nie stawia żadnych niewygodnych pytań (choćby o sens powstania, podczas którego życie straciło około 200 tysięcy cywilów), podtrzymuje za to dobre wspólnotowe samopoczucie.

Bardziej mnie interesują praktyki artystyczne czy artystyczno-kuratorskie, które sięgają po historyczne motywy i konteksty po to, by taki „podmiotowy monolit” rozbijać; niepokoić pytaniami o zapomniane treści, uruchamiać wyparte emocje, „produkować nową wiedzę”. Do takich właśnie praktyk zaliczyłabym np.

słynne 4. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej w 2006 roku. Tytuł *Myszy i Ludzie* nawiązywał do znanej powieści amerykańskiego pisarza Johna Steinbecka z 1937 roku. Trio kuratorów (Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick) ulokowało artystyczne projekty wzdłuż Aguststrasse, jednej z ulic dawnego Berlina Wschodniego. Przed wojną mieszkała tutaj społeczność żydowska, po której m.in. pozostał budynek szkoły dla dziewcząt. W jego opuszczonym i zaniedbanym przestrzeniach zostały rozmieszczone prace, a także w innych niezamieszkanym przestrzeniach kamienic, również na cmentarzu, w kościele, na podwórkach i w modnych galeriach. Jak napisali kuratorzy we wprowadzeniu do katalogu: „Wystawa rozwija się w sposób nielinearny, z dygresjami, rozpierzchając się wzdłuż ulicy pomiędzy budynkami, niejako zmuszając do podążania za śladami pamięci lub wabiąc urokiem potencjalnych sytuacji. (...) W pokazanych pracach, możemy zobaczyć ludzi zachowujących się jak zwierzęta oraz zwierzęta przestraszone i poranione niczym ludzie”. A także: „Nie chcemy ani uprawiać dydaktyki, ani ilustrować określonego konceptu: Sztuka musi bronić swoich obszarów niejednoznaczności; do pewnego stopnia musi pozostać nierozpoznana”. Powiązanie wystawy z miejscami naznaczonymi Holocaustem, nazistowskim i komunistycznym systemem, nadało Biennale wymiar opowieści na wielu poziomach: reaktywowanej pamięci zbiorowej, uniwersalnej opowieści i indywidualnego doświadczenia.

## **WIZUALNY IMPULS ARCHIWALNY**

Współgrającym z owym zwrotem historycznym w naszej kulturze, innym interesującym dla mnie zjawiskiem, jest narastające wśród badaczy i artystów zainteresowanie archiwami, nazywane czasem za Jacques'em Derridą „gorączką archiwalną”. Jak twierdził francuski filozof za tym zjawiskiem kryje się

gorączkowe poszukiwanie początków i niezachwianych zasad oraz nostalgia za ukrytą w archiwalnych magazynach prawdą. Koncepcja archiwum odwołuje się do słowa *arche* (grec.), które z jednej strony oznacza początek i przyczynę, z drugiej – prawo, rozporządzenie i władzę. Na przemoc zawartą w archiwum zwracał uwagę już Michel Foucault, twierdząc, że archiwum to nie tylko zbiór dokumentów, ale przede wszystkim „ogólny system formowania wypowiedzi”, „zasada dyskursu, decydująca o możliwościach i niemożliwościach wypowiedzeniowych”. Według Derridy, siłą napędzającą archiwum jest popęd śmierci, „który nie tylko powoduje anihilację pamięci (rozumianej zarówno jako pamiętanie, zapamiętywanie, jak i przypominanie), ale również doprowadza do radykalnego wymazania tego, co do pamięci sprowadzone być nie może. (...)Archiwum jest strukturą aporetyczną: pracującą zawsze przeciw sobie. Jednocześnie jednak archiwum zawsze pozostaje znakiem przyszłości – to, co nie podlega archiwizacji, dla przyszłości w pewien sposób umiera”.

Również ja, w moim najnowszym projekcie pt. *§1000*, odnoszę się na parę sposobów do kategorii archiwum. Po pierwsze, na najbardziej dosłownym poziomie archiwalnej kwerendy – bo przecież „uśpione” zdjęcia i ich historię odkryłam w archiwum w Falstad i niejako ją odzyskałam. Po drugie, zdjęcia te przetrwały w prywatnym archiwum pana Bugge, naczelnika więzienia w Falstad, który nie zgodził się na ocenzurowanie sztuki. Gest ten można odczytywać ambiwalentnie: jako chęć utrwalenia „prawdziwej historii”, obrony wolności słowa, albo... ujawnione w „kostiumie demokratycznym” sympatie pronazistowskie. Być może właśnie ta wstydliva dwuznaczność sprawiła, że ten temat nie został wcześniej dostatecznie rozpoznany. Trzeci poziom czy raczej meta-poziom mojego nawiązania do kategorii archiwum to zrekonstruowanie rewii *§1000* z 1947 roku i opowiedzenie całej historii za pomocą czarno-białego filmu, podszywanego się pod archiwalne materiały Polskiej Kroniki Filmowej.

Odsyła to do mojej wcześniej już praktykowanej strategii mockumentary,



czyli pracy w filmowym gatunku łączącym elementy fikcji i rzeczywistości. W poprzednich filmach, *Świeżych wiśniach* (2010) i *Zdobywcach słońca* (2012), połączyłam archiwalia (traktowane jako found footage) oraz sekwencje filmowe wyreżyserowane przeze mnie na wzór różnych gatunków filmowych i telewizyjnych. Podobnie jak w przypadku projektu *§1000* pracę montażową poprzedziły kwerendy archiwalne. W miejskich archiwach Moskwy i Berlina przeglądałam taśmy na starych stołach montażowych, gdyż materiały filmowe nie zostały tam jeszcze zdigitalizowane. W stolicy Rosji znalazłam nie tylko materiały przedstawiające pociągi agitacyjne (potrzebne mi do projektu *Zdobywcy słońca*), ale także filmy propagandowe z elementami animacji, czy ekspresyjne obrazy wyreżyserowane przez Włodzimierza Majakowskiego w 1919 roku. Rewolucyjny poeta w rolach głównych obsadził siebie oraz rzeźbiarkę i reżyserkę filmową Lili Brik. Także te zupełnie nieznane filmy, uwodzące dziś swoistym campem, włączyłam do *Zdobywców słońca*.

Muszę tu jednak podkreślić, że nie mam temperamentu artystki-archiwistki, gromadzącej skrupulatnie i z mozolem własne archiwalia, albo przesiadującej godzinami w innych – prywatnych, państwowych czy korporacyjnych – archiwach. To, co mną kieruje w trakcie realizacji projektu, nazwałabym raczej „wizualnym impulsem archiwalnym”, nawiązując do znanego sformułowania Hala Fostera. Amerykański historyk sztuki pojęcie „archiwalnego impulsu” odniósł do szeroko rozumianych praktyk artystów (takich jak Thomas Hirschhorn, Tacita Dean i Sam Durant), wykorzystujących krytyczny potencjał zjawiska archiwum. Według Fostera twórców tych łączy „pojmowanie działalności artystycznej jako specyficznego badania figur, obiektów i wydarzeń nowoczesnej sztuki, filozofii i historii”.

Ten rodzaj myślenia o sztuce jest mi bliski. Traktuję świat jako kolekcję, archiwum, z którego mogę „wylawiać” obrazy i je wykorzystywać, montować i demontować, przesuwając znaczenia tak, by opowiedzieć nową interesującą

historię o współczesności. Do strategii kierowania się „wizualnym impulsem archiwalnym” nawiązuje tytuł mojego wcześniejszego projektu – cyklu *Hipoteza skradzionego obrazu*, składającego się z pełnoplastycznych rzeźb. W projekcie tym, realizowanym od 2008 roku, postawiłam kiedyś pytanie: „Co hipotetycznie mogłoby się stać, gdyby dwa ukradzione spojrzenia spotkały się i zaczęły żyć własnym życiem bez kontroli autorów oryginalnych zdjęć, tworząc nową hybrydyczną narrację pomiędzy rzeczywistością i fikcją?”. Znalezione w gazetach i internecie fotografie czy „wyjęte” z filmów kadry – obrazy, w których przykuł mnie jakiś osobliwy moment niczym Barthesowskie *punctum* – przenosiłam w trzeci wymiar w postaci pełnoplastycznych figur, czasem dodając do nich nowe elementy. Podobną strategię stosowałam już wcześniej, np. w pracach takich jak *Wojownik* (2005, kolekcja Hauser & Wirth), *Weronika AP* (2006) czy *Natascha* (2007). Grupa rzeźbiarska *Mur* (2008, kolekcja Parlamentu Europejskiego) została wykonana na podstawie zdjęć uciekinierów z Berlina Wschodniego w 1961 roku. Natomiast *Wojownik* odtwarza pozę Irakijczyka, torturowanego przez amerykańskich żołnierzy w więzieniu w Abu Ghraib.

Ta ostatnia wymieniona praca, podobnie jak projekt *§1000*, porusza drażliwą społecznie kwestię zamiany ról ofiary i kata. Przypomnę, że zdjęcia, które wyciekły w 2004 roku do mediów, wywołały skandal i procesy sadystycznych strażników z Abu Ghraib, nie naruszając jednak systemu, który dał przyzwolenie niższym rangą żołnierzom na tortury. Na jednym z takich zdjęć Irakijczyk (domniemany terrorysta) stoi na papierowych kartonach niczym na podium, w groteskowej wymuszonej pozie, którą odtwarza moja rzeźba. Dodałam męskiej figurze maskę szczura, zainspirowana opowieścią Mariny Abramović z jej projektu *Bałkański Barok* (1997). Opisywała ona bałkański sposób na pozbycie się szczurów. Kilka z nich zamykano w jednej klatce i głodzono. W pewnym momencie szczury zaczynały się zabijać, aż w końcu zostawał jeden najsilniejszy. Wykluwano mu wtedy oczy i wypuszczano na

wolność jako „żywą maszynę” do zabijania osobników własnego gatunku. W *Wojowniku* odnoszę się do tego, że nie tylko systemy totalitarne, ale także demokratyczne mocarstwa zdolne są do produkowania ślepych maszyn do zabijania. Rekonstruowane na podstawie zdjęć figury, za pomocą wizualnego języka sztuki, rozszerzają dyskurs o zmarginalizowane tematy, między innymi te wstydliwie zamiatane pod dywan we współczesnych demokracjach. Najnowsza praca *§1000* także opowiada o dylematach demokratycznych systemów, wynikających z sytuacji, kiedy już dochodzi do uwięzienia i osądzania katów. Film ten częściowo został oparty na geście powtórzenia i rekonstrukcji.

## **REKONSTRUKCJA I GEST POWTÓRZENIA**

Stosowana przeze mnie strategia w wielu projektach opiera się na geście powtórzenia, rekonstrukcji/*re-enactmencie* oraz na pracy montażowej (rozumianej na sposób Benjaminowski), co w efekcie – chciałabym – aby prowadziło do reinterpretacji jakiegoś fragmentu współczesnej nam rzeczywistości. Potocznie przyjmuje się, że powtórzenie to zdarzenie się jeszcze raz tego samego. Jednak jak zauważył Tomasz Załuski, „już sama relacja powtórzenia i relacyjna cecha bycia-powtarzającym, jako konstytutywne dla elementu <<wtórnego>>, w sposób konieczny modyfikują jego sytuację, odróżniając ją od sytuacji elementu <<pierwotnego>>. (...) Ścisła identyczność sytuacji, tożsamości czy też sensu obu elementów jest niemożliwa”, co uświadamia nam „paradoksalny charakter powtórzenia”. W historii filozofii zachodniej problem powtórzenia po raz pierwszy uzyskał wysoką rangę w pismach Sørensa Kierkegaarda. Dla duńskiego filozofa powtórzenie było „<<odwrotnością pamięci>>, ruchem naprzód, produkcją czegoś nowego, a nie reprodukcją tego, co stare”. Powtórzenie jako ważny problem teoretyczny pojawiło się także w filozofii Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy. Dzięki francuskim myślicielom filozofia w radykalny sposób otworzyła się na

„zasadniczą” czy też „źródłową” wielość, różnorodność i zdarzeniowość rzeczywistości, na jej nieustanne, powtarzalne stawanie-się-wciąż-inną: na wieczny powrót różnicy oraz inności. Stanowisko to podziela także słoweński filozof i lacanista – Slavoj Žižek. Według niego gest powtórzenia ma prowadzić do nowej interpretacji, produkcji nowej wiedzy: „<<Nic nowego pod słońcem>> to najmocniejszy kontrast z ruchem powtórzenia. A zatem nie chodzi jedynie o to, że powtórzenie jest jednym ze sposobów na wyłonienie się czegoś nowego – *nowe może się pojawić TYLKO dzięki powtórzeniu*” .

Na obszarze współczesnych sztuk wizualnych gest powtórzenia często opiera się strategiach rekonstrukcyjnych zdarzeń i sytuacji, co prowadzi do ich nowego odczytania. W interesujący sposób ukazała to zjawisko wystawa *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary Art* zaprezentowana najpierw w berlińskim KW Institute for Contemporary Art (2007-2008), a następnie w wielu muzeach i galeriach, m.in. w warszawskim CSW Zamku Ujazdowskim (2008). Pokazane projekty poruszały m.in. problemy konstruowania historii (przez media, popkulturę, naukę) i możliwości jej odtwarzania i reinterpretowania. Dodam, że polski termin rekonstrukcja oznacza dokładne odtworzenie materialnego artefaktu czy zdarzenia i z pozoru nie oddaje możliwości krytycznej rewizji w odróżnieniu od terminu *re-enactment*. Angielskie słowo oznacza powtórne odegranie, a także proces apelacyjny, więc „mamy tu zaakcentowane powtórzenie czegoś, które jednakże łączy się pojęciowo z dokonaniem rewizji poprzedniego znaczenia”, jak zauważyła Izabela Kowalczyk. Pomimo tych różnic znaczeniowych polskiego i angielskiego terminu, jednak uważam, że w przypadku pojęcia rekonstrukcji można się odwołać do głębszego semantycznego poziomu, wskazując na paradoksalny charakter samego zjawiska, podobnie jak w przypadku pojęcia powtórzenia. Rekonstrukcja, podobnie jak powtórzenie, to „powrót różnicy oraz inności”. Zdecydowałam się więc na posługiwanie się polskim terminem w odniesieniu do własnych realizacji,

z których przypomnę teraz dwa projekty, opierające się na różnych subwersywnych strategiach powtórzeniowych i rekonstrukcyjnych. Obie prace w różny sposób odwołują się do historii i pamięci zbiorowej.

Na wyobrażenia o przeszłości, pamięć zbiorową wpływają media i kino historyczne; trudno się oprzeć perswazyjnej i uwodzącej sile wysokobudżetowych fabularnych obrazów. W projekcie *Prawdziwe?* z 2001 roku starałam się dokonać aktu transgresji z biernego odbiorcy w zbuntowanego widza, który domaga się prawa do współtworzenia kulturowej i historycznej narracji. Wybrałam dwie znaczące sceny z kultowych filmów – radzieckiego melodramatu *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa (1957) i PRL-owskiej komedii *Miś* Stanisława Barei (1980). W scenach tych widać, jak bardzo bohaterki zostały uwikłane w patriarchalne scenariusze przewidziane dla kobiet. Z profesjonalną ekipą filmową odegrałam, czy właściwie zrekonstruowałam w *blue boxie* gesty aktorek i następnie wmontowałam swój wizerunek w oryginalny materiał. „Piracka” operacja na znanych filmach stanowiła gest oporu nie tylko wobec stereotypowych ról przewidzianych dla kobiet, ale i destrukcyjnej reheroizującej narracji historycznej i wojennej (sceny z *Lecą żurawie*).

Projekt *Wielokropek*, który anektował przestrzeń publiczną, opierał się na innego rodzaju geście powtórzenia i rekonstrukcji. Zrealizowałam go na przełomie 2009 i 2010 roku razem z Agnieszką Kurant we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Początkowo nasz projekt miał przybrać formę rekonstrukcji *in situ* drewnianego mostu z czasów II wojny światowej, znanego z archiwalnych przejmujących zdjęć. Niechlubna „kładka”, przerzucona nad aryjską częścią miasta, łączyła Duże i Małe Getto. Ostatecznie zamiast drewnianego mostu umieściliśmy nad ulicą Chłodną conceptualną rzeźbę czy właściwie „rzeźbę językową”. Srebrzyste wypełnione powietrzem balony, układały się w gigantyczny znak opuszczenia w tekście i nieobecności w języku (...). Bo przecież jednym z tabu kulturowych jest niewymazywalna z pamięci

wymuszona terrorem bierność większości mieszkańców okupowanej Warszawy wobec dziejącej się na ich oczach zagłady Żydów. Jednak kiedy godzinami sterczałam na mrozie w trakcie montażu rzeźby, doświadczyłam niezwykłych emocji – podchodzili do mnie mieszkańcy ulicy Chłodnej, dziękując za tę pracę. Projekt odbił się szerokim echem m.in. w mediach polskich, niemieckich, szwedzkich i brytyjskich pokazując, że poruszył on pamięć zbiorową nie tylko Polaków. Jak zauważył Jörg Heiser, redaktor naczelny londyńskiego magazynu *frieze*: „Elastyczność tej pracy nie implikuje obojętności wobec danych kontekstów. (...) Samo <<zaznaczenie>> luki prowokuje publiczność i dany kontekst, aby produktywnie ową lukę – teraz widzialną dosłownie i fizycznie – wypełnić” .

## **MONTAŻ FIKCJI Z RZECZYWISTOŚCIĄ**

Kolejne projekty, które zawierały gesty powtórzenia i rekonstrukcji (choć nie opierały się wyłącznie na tych szeroko rozumianych praktykach), zrealizowałam w medium filmowym, łączącym elementy fikcji i rzeczywistości. Zarówno w *Świeżych wiśniach* (2010), jak i w *Zdobycach słońca* (2012) odwołałam się do pogłębionych badań historycznych, więc do współpracy zaprosiłam ekspertów specjalistycznych dziedzin. W przypadku pierwszego filmu była to Joanna Ostrowska (z Katedry Judaistyki UJ), młoda badaczka historii przymusowej prostytucji w nazistowskich obozach koncentracyjnych. Jej rzeczywista postać to zarazem w moim filmie figura wytrwałej badaczki, która tropi wyparte z historycznego dyskursu treści, próbuje je zrekonstruować i przywrócić do głównego nurtu historiografii. Klara, młoda aktorka – to z kolei figura powtórzenia; kobieta, która podczas ustawienia Hellingerowskiego (z udziałem certyfikowanych terapeutek tej metody), stała się reprezentantką wykorzystanych w czasie wojny kobiet. Sama kontrowersyjna metoda Hellingera opiera się na symbolicznej rekonstrukcji relacji rodzinnych, a w moim filmie – relacji ofiary

seksualnej przemocy wojennej i społeczeństwa. Mój nielinearny film zderza także inne obrazy. Widzimy Klarę opowiadającą w pierwszej osobie historie wykorzystywanych kobiet (są to autentyczne wspomnienia z czasów wojny), a także archiwalne zdjęcia, wykonane tuż po zakończeniu II wojny światowej, ukazujące publiczne upokarzanie kobiet, oskarżonych o kolaborację i romanse z okupantami. Tym obrazom towarzyszą współczesne ujęcia nagrane w Muzeum Auschwitz, gdzie reżyser i aktorka rozmawiają o powstającej fabule. Padają zdania o tym, że film ma ukazać „seks i śmierć”, bo „ludzie chcą to oglądać”. Tematem tej rozmowy są obozowe prostytutki, temat już nie tyle tabuizowany, co wchłonięty przez popkulturę.

To zderzenie w moim filmie tak różnorodnych obrazów, mieszających rzeczywistość i fabularną fikcję, ułożonych w nielinearnym porządku, można odnieść do teorii montażu jako metody pracy Waltera Benjamina. Poświęcił on wiele miejsca pojęciu montażu w swoich słynnych *Pasażach*. Kategorię tę odnosił zarówno do własnej strategii literackiej (metody pracy nad tekstem), jak i do teorii obrazu. Według Georges'a Didi-Hubermana montaż Benjamina ma charakter dialektyczny. Zasadą ich powstania nie jest podobieństwo, lecz intensywność, czyli relacja, która w nieoczekiwany sposób łączy ze sobą odległe od siebie fenomeny. Dopiero zrozumienie tej zasady kompozycji umożliwia użycie montażu w roli narzędzia hermeneutycznego, narzędzia pracy historyka (ja dodałabym – także artysty wizualnego), którego zadaniem nie jest konstruowanie spójnej narracji, lecz tworzenie nieoczekiwanych, anachronicznych zestawień i badanie ich efektów. Ten rodzaj montażu (zestawiania z pozoru odległych fenomenów) stosowałam już we wcześniejszych pracach, począwszy od *Prawdziwych?* po cykl *Hipoteza skradzionego obrazu*, jednak w *Świeżych wiśniach*, filmie o nielinearnej rozbudowanej narracji, na najszerszą dotąd skalę. Film jest odczytywany w duchu Benjaminowskim, jako obraz diagnozujący naszą teraźniejszość, a zarazem upominający się o

przyszłość, „kiedy to historii będzie się uczyć bez pominięć, koniecznych, by podtrzymać dobre samopoczucie i nienaruszoną podświadomość zbiorowości (Katarzyna Bojarska)”.

W filmie *Zdobywcy słońca* z ubiegłego roku gęsty montaż, łączący archiwalia (z podłożonym głosem lektora i muzyką) wraz z wypowiedziami naukowców i tzw. świadków zdarzeń, posłużył innemu celowi: wywołaniu efektu realności (Roland Barthes) i uśpieniu czujności widza, a po przebudzeniu – produkcji wiedzy. Narrację przeprowadziłam więc zgodnie z regułami telewizyjnego dokumentu historycznego, śledzącego, a właściwie rekonstruującego losy pociągu agitacyjnego, który wyruszył w 1920 roku z Moskwy przez Warszawę do Berlina, aby wesprzeć Niemiecką Partię Komunistyczną. W projekt artystyczno-propagandowy zaangażowali się wybitni przedstawiciele awangardy – Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński, El Lissitzky, a także młodzi artyści z Unowisu. Wagony zostały wypełnione pracami przedstawicieli suprematyzmu, konstruktywizmu i unizmu, materiałami propagandowymi, a także bronią – jak przypuszczają w moim filmie współcześni badacze. Historyczne, z wątkami sensacyjnymi, śledztwo dotyczące losów pociągu przeprowadził profesor Andrzej Turowski, wybitny historyk sztuki, badacz awangardy, na którego książkach wychowały się kolejne pokolenia historyków sztuki.

Podobnie jak w *Świeżych wiśniach* i tym razem do współpracy zaprosiłam specjalistę, włączając go w swoje dzieło filmowe, jednak na innych, bardziej autonomicznych zasadach niż w poprzednim projekcie. W odpowiedzi na moje zaproszenie współtworzenia wiarygodnej historii hipotetycznego pociągu, profesor Turowski napisał książkę *Parowóz dziejów*, a jej treść posłużyła za podstawę scenariusza filmu. Oboje z Andrzejem Turowskim nazywamy nasz projekt rodzajem mentalnej instalacji. Film i książka, mogą być pokazywane razem, mogą też funkcjonować osobno jako autonomiczne wypowiedzi.



Włączona w mój film postać Andrzeja Turowskiego uwiarygodnia dokument i dziejową intrygę, stając się jednocześnie uniwersalną figurą Profesora, badacza, ale i niepodważalnego autorytetu. Badacze innych dziedzin potwierdzają, lub dopowiadają przypuszczenia Profesora dotyczące losów pociągu (w tych rolach m. in. Florian Nowicki i Zbigniew Kowalewski, historycy ruchów rewolucyjnych, a także prawnik i pasjonat historii – Wiktor Rusin). Na „efekt realności” pracują także w moim filmie włączone materiały archiwalne, monotony głos lektora, przepytowani świadkowie zdarzeń. A przecież, jak stwierdził już Roland Barthes, sama historia jest dyskursem *sui-referencjalnym*, fałszywym dyskursem performatywnym, który tworzy „efekt rzeczywistości” czy „efekt realności” (*l'effect de réel*): „Prestiż sformułowań typu *to się zdarzyło* obdarzony jest prawdziwie historyczną wagą i okazałością” – napisał Barthes. „Cała nasza cywilizacja ma słabość do efektu rzeczywistości udokumentowanej rozwojem specyficznych gatunków, jak powieść realistyczna, dziennik intymny, literatura dokumentu, wzmianka prasowa, muzeum historyczne, ekspozycje dawnych przedmiotów, a przede wszystkim masowym rozwojem fotografii, której jedyną cechą wyróżniającą (w odniesieniu do rysunku) jest poświadczenie, że przedstawione zdarzenia *rzeczywiście* miały miejsce”.

Tak jak krytycy sztuki obserwują i analizują dzieło artysty, tak artysta (w tym wypadku artystka) obserwuje i analizuje dyskurs wraz z intertekstualnym polem napięć wytwarzanym przez własne dzieło. Szczególnie interesujące było dla mnie zaobserwowanie swoistego naśladownictwa efektu rzeczywistości w analizach *Zdobywców słońca/Parowozu dziejów. Zwiedzeni* (lub *uwiedzeni*) historią agitacyjnego pociągu, krytycy sztuki zazwyczaj zaczynali swój tekst od streszczenia całej historii niczym *rzeczywistych* wydarzeń. Śledząc akcję filmu i książki, zadają wraz z nami pytania: czy pociąg dojechał czy nie dojechał do Berlina? A może jego trasa zakończyła się w Łodzi, a zawartość wagonów dała początek kolekcji tamtejszego Muzeum Sztuki Nowoczesnej? Jednak śledztwo

Profesora przynosi mniej optymistyczny wynik – pociąg na skutek zawirowań dziejowych utknął na stacji w Koluszkach, a w 1930 roku zniszczył go niespodziewany wybuch i pożar. Metaforycznie mogę zauważyć, że owa niespodziewana eksplozja wybudza w tym miejscu także krytyków. Śledztwo się kończy, ale zaczyna się praca wyobraźni i produkcja wiedzy. W krytycznych tekstach pojawiają się pytania: co wobec tego jest prawdą, a co fikcją? A także po chwili: czy to ma w ogóle jakieś znaczenie? Jak zauważył Jörg Heiser w szczególnie cennej dla mnie analizie: „Turowski i Baumgart prowokują do ponownego przemyślenia prawdy historycznej – fabrykując ją. Być może na tym właśnie polega metamodernizm. (...) Co by się mogło rozwinąć z suprematyzmu i unizmu jako modeli edukacji estetycznej w rewolucyjnym środowisku politycznym, gdyby nie zostały one odsunięte na boczne tory przez Proletkult, twardegłowych bolszewików oraz agitacyjno-propagandowe rozumienie sztuki jako zwykłego narzędzia przekazu politycznych idei? (...) Czy sztuka mogłaby mieć siłę rażenia polityki, *ale zgodnie z zasadami sztuki?*” .

Na to pytanie wielu artystów szuka dziś odpowiedzi, także ja. Dlatego traktuję *Zdobywców słońca* jako bardzo osobistą wypowiedź na tematy ewolucji egalitarnej emancypacji i wyznanie wiary w to, że rewolucje, które okazały się fiaskiem, w końcu zawsze prowadzą do samopoznania i wolności społecznej. René Pollesch, m.in. w swoim spektaklu *Jackson Pollesch* (TR Warszawa, 2011), sformułował tezę, że każda opowieść o sukcesie jest opowieścią kapitalistyczną. Dlatego wprowadziłam do filmu wątek współczesny, wmontowując obrazy demonstracji Occupy Wall Street. „The revolution continues worldwide” – głoszą jego członkowie, połączeni – niezależnie od poglądów politycznych i religijnych, pochodzenia, rasy i płci – przekonaniem, że należy walczyć z wykluczeniem i biernością obywatelską, korupcją świata polityki i biznesu, oraz wiarą w to, że należy realistycznie żądać niemożliwego.

## REKONSTRUKCJA REWII §1000

Także za pomocą najnowszego projektu pt. §1000 staram się, posługując się językiem sztuki, poszerzyć mentalną przestrzeń dyskusji. Jak napisał Franklin Ankersmit: „naprawdę ważna informacja nigdy nie jest ostatnim ogniwem w pewnym łańcuchu informacji, ale jej znaczenie jest w istocie wyznaczane przez intelektualne potomstwo, które rodzi”. To spostrzeżenie wybitnego teoretyka historii można także odnieść do projektów wizualnych – uniwersalnych, ale i zaangażowanych we współczesność i do ich „intelektualnego potomstwa”.

Jak już wcześniej napisałam, projekt zrealizowany w medium filmowym, oparłam na rekonstrukcji sztuki odegranej w 1947 roku przez nazistowskich więźniów osadzonych w więzieniu w Falstad. Z opisu zachowanego w norweskim archiwum wiadomo, że spektakl składał się z dziewięciu luźno powiązanych skeczy, z których największe kontrowersje wzbudził akt siódmy *Is og silke* (*Jedwab i lód*). Skecz przedstawiał konflikt pomiędzy zwolennikami surowego rozliczenia zbrodni nazistowskich oraz zwolennikami pojednania. Oba fronty zostały ośmieszone, reprezentujące je postacie były niezgrabne, odznaczały się idiotycznym zachowaniem oraz hipokryzją. Na ich tle wyróżniała się trzecia postać – młodego energicznego nazisty, który wydawał się panem całej sytuacji. Spektakl wzbudził poważne zastrzeżenia inspektora ówczesnego ministerstwa sprawiedliwości, który podjął próbę jego ocenzurowania. Jednak naczelnik więzienia nie zgodził się na ten akt ograniczenia wolności słowa.

Moje główne założenia wizualne, przestrzenne i intelektualne oparłam na pomysłach zrekonstruowania siódmego skeczu spektaklu §1000 w scenografii odtworzonej na podstawie archiwalnych zdjęć. Ramy zrekonstruowanej scenografii przebiegają zgodnie z krawędziami kadrów starych fotografii. Można powiedzieć, że – w pewnym sensie – przenoszę do naturalnej wielkości obraz utrwalaony na fotografiach, zachowując proporcje widoczne wewnątrz przedstawienia, jego czarno-biały charakter i dodając mu trzeci wymiar. Z jednej

strony, zabieg ten nawiązuje do projektu *Hipoteza skradzionego obrazu*. W moim cyklu znalezione i wycięte z gazet zdjęcia oraz kadry filmowe przenosiłam do trzeciego wymiaru, nadając obrazom formę pełnoplastycznych figur. Z drugiej zaś strony, odwołuję się do moich wcześniejszych praktyk rekonstrukcyjnych zrealizowanych w teatralnych przestrzeniach (projekt *Bezsenna*, 2005/2006 i reżyseria wizualnej przestrzeni spektaklu *Śmierć i dziewczyna* Elfride Jelinek w 2009 roku). Ten pierwszy projekt zrealizowałam we współpracy z Teatrem Rozmaitości w Warszawie. Na scenie teatru zrekonstruowałam z oryginalnych przedmiotów (własnych mebli, przedmiotów codziennego użytku, książek, a nawet komputera z pracami wizualnymi) przestrzeń mojej sypialni, którą na jedną noc „zamieszkiwał” pojedynczy widz, cierpiący – podobnie jak ja – na bezsenność. Z kolei dla przedstawienia *Śmierć i dziewczyna* (Teatr Dramatyczny w Warszawie) zaproponowałam radykalną koncepcję przestrzeni, umieszczając historie bohaterek w zrekonstruowanej betonowej piwnicy Josefa Fritzla. Ten silny, może wręcz brutalny, zabieg znacząco przesunął akcenty spektaklu, ogniskując jego narrację na kulturowych i fizycznych opresjach, niby niewidocznych, a przecież często rozgrywających się tuż obok nas. Przywołuję te wcześniejsze projekty po to, by pokazać, jak bardzo w mojej twórczości przenikają się różne strategie, powracają polimorficzne wątki, tworząc za każdym razem nowe „hybrydyczne” dzieła.

W pracy pt. *§1000* kontynuuję także moją strategię reżyserki złożonego wielowarstwowego projektu, która dobiera sobie zespół ludzi tak, by najlepiej zrealizować twórcze zamierzenie. Do napisania sztuki zaprosiłam młodych dramaturgów – Jana Burzyńskiego i Jana Czaplińskiego, a do wyreżyserowania spektaklu – młodą teatralną reżyserkę Agatę Baumgart. Interesujące było dla mnie zderzenie historycznej formy z głosem najmłodszego pokolenia, które dopiero wchodzi jako aktywny podmiot do przestrzeni intelektualnej, a więc także przestrzeni politycznej naszego kraju. Ciekawił mnie efekt zderzenia

„historycznego kostiumu” ze współczesną treścią. W rezultacie tej współpracy nastąpiło znaczące przesunięcie akcentów na obszarze samej sztuki. Zamiast trzech postaci – przedstawicieli frontu rozliczeniowego i pojednawczego oraz nazisty, mamy cztery figury – Piekarza, Żyda, Nazisty i Wolności Słowa. Wszystkie role grają mężczyźni, w roli – Żyda została obsadzona kobieta.

Kolejnym zabiegiem było stworzenie przeze mnie dwóch filmowych odśłon projektu §1000. Pierwszy film, nawiązując do strategii mockumentary, naśladuje materiał z Polskiej Kroniki Filmowej, tak jakby jej ekipa odwiedziła w 1947 roku zakład karny w Falstad, by nakręcić tam materiał. W domniemanym materiale PKF nie słyhać kwestii wypowiedzianych przez aktorów, pod całość został podłożony charakterystyczny głos lektora i muzyka. Obraz został podporządkowany retorycznemu i propagandowemu celowi, m.in. piętnowaniu nazizmu, ale i uszczypliwej krytyce zachodniej demokracji, która przecież pozwala na takie wypaczenia, jak szerzenie nazistowskich treści. Drugi film ujawnia samą sztukę, tym razem słyszymy kwestie aktorów. Staroświecka scenografia spektaklu i kostiumy postaci kontrastują ze współczesną narracją, świadomie sięgająca po środki retoryczne ostrego społecznego kabaretu czy stand-upu. Projekt §1000 składa się z dwóch odśłon, dzięki czemu można mówić o narracji szkatułkowej, która stopniowo ujawnia kolejne warstwy znaczeniowe.

### **SPEKTAKL §1000. PRZESTRZENIE DYSKUSJI**

Pozostawiając widzom i krytykom sztuki konstruowanie pola znaczeniowego projektu §1000, wstępnie tylko zarysuję parę możliwych tropów narracyjnych dyskusji. Mój projekt zestawia trzy systemy polityczne – nazizm, komunizm i demokrację. Co z takiego zestawienia może wyniknąć? Oprócz tradycyjnego sporu, na ile komunizm i nazizm to systemy podobne, a na ile różne, ciekawsza mi się wydaje inna kwestia – tradycji poświeceniowej i Holocaustu. W tym kontekście przypomnę interesującą wymianę zdań, która nastąpiła podczas

dyskusji wokół filmu *Świeże wiśnie* w warszawskiej galerii lokal\_30. Adam Adach, artysta i erudyta, zauważył, że ważnym elementem przeciwstawiającym się racjonalnemu myśleniu, tzn. tylko historycznemu zapisowi wydarzeń, było to, że wprowadziłam „element psychologiczny, przeciwstawiający się rozumowi (...). Zakładamy przecież, że obozy są w jakiś sposób dziedzictwem myśli poświeceniowej. Element terapii wprowadza nowe narzędzie”. Wypowiedź tę zripostowała Iwona Kurz: „zawsze protestuję, kiedy słyszę, że za Auschwitz odpowiada racjonalizm. Oczywiście obóz zaplanowano racjonalnie, ale w oparciu o mit rasy i mit charyzmatycznego przywódcy, kategorie niedowodliwe i niewywrotne, nawet jeśli uzasadniane za pomocą odwołania do argumentów nauki. Jest to racjonalizm, któremu wybito zęby – pozbawiony krytycyzmu. Problem z Auschwitz polega chyba właśnie na tym, że nie tylko rozum brał w tym udział”. Ta interesująca wymiana zdań nie została dalej rozwinięta, ale wydaje się godna odnotowania jako objaw głębszego – filozoficznego i cywilizacyjnego sporu. Spór ten, być może o charakterze nierozstrzygalnym, ciągnie się od czasów tuż powojennych: czy Holocaust był wynikiem myśli poświeceniowej/modernistycznej, czy może był jej całkowitym zaprzeczeniem? Czy może się powtórzyć i jak racjonalnie temu zapobiec?

„Moderna jako nowożytność, a więc w znaczeniu szerokim, charakteryzowana jest rozmaicie co do swych istotnych wyznaczników i znamieny jest w tym względzie spór, jaki zaistniał między Frankfurtem a Paryżem, Habermasem a Lyotardem”, zauważyła Krystyna Wilkoszewska. Jürgen Habermas bronił tradycji moderny, wiążąc ją z najwyższymi osiągnięciami oświecenia, a jego ujęcie zasadniczo różniło się od poglądów Theodora Adorna i Maxa Horkheimera, autorów słynnej *Dialektyki Oświecenia* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947). Pisana w mrocznym okresie II wojny światowej *Dialektyka* stanowi – być może – pierwszą próbę analizy życia publicznego, w którym „myśl staje się nieuchronnie towarem, a język jego reklamą”. Jako pierwsi skojarzyli oni

oświeceniowy racjonalizm z ponurą historią terroru, aż po Auschwitz i sowieckie gułagi włącznie. Z *Dialektyki Oświecenia* czerpała potem większość postmodernistycznych demaskatorów nowoczesnego rozumu – od Michela Foucaulta i Jeana-François Lyotarda po Zygmunta Baumana. Wybitny socjolog z Leeds wywarł olbrzymi wpływ na humanistykę i narracje związane z Shoah. Według niego warunki, które umożliwiły Holocaust, należą do osiągnięć naszej cywilizacji: „Najbardziej krańcowe i najlepiej udokumentowane przypadki globalnej inżynierii społecznej w historii najnowszej (te przedsiębiorstwa pod egidą Hitlera i Stalina), pomimo wszystkich okrucieństw, jakie im towarzyszyły, nie były wybuchami nie do końca poskromionego, przednowoczesnego barbarzyństwa, ani też ceną płaconą za hołdowanie utopiom obcym duchowi nowoczesności. Przeciwnie, były one pełnosprawnymi wytworami nowoczesnej mentalności, owego dojmującego pragnienia intensyfikacji, przyspieszenia postępu ludzkości ku społeczeństwu doskonałemu”. O ile więc uwaga Adama Adacha wywodziła się z myśli, m.in. Lyotarda i Baumana, to wypowiedź Iwony Kurz kontynuowała tradycję Habermasa i historyków takich, jak Zeev Sternhell, uznany badacz faszyzmu. Dla niego faszyzm był „najbardziej skrajnym wytworem tradycji antyoświeceniowej, sięgającej końca XVIII wieku, krystalizującej się przez cały wiek XIX, a potem eksplodującej na początku XX wieku”. Podobnie dla Jürgena Habermasa obozy koncentracyjne, mimo iż mogą się jawić jako zracjonalizowana maszyna śmierci, były raczej efektem odrzucenia oświeceniowego rozumu, niż jego użycia. Według niemieckiego filozofa moderna pozostaje krytyczna, oświecona i emancypująca człowieka – a nie totalitarna – i tak zaprojektowana, a ciągle jeszcze niespełniona, godna jest kontynuacji.

Inne interesujące dla mnie teorie dotyczące nazizmu bezpośrednio odwołują się do psychoanalizy, jak np. w pismach Élisabeth Roudinesco. Według tej badaczki, chociaż napisano „setki książek o źródłach nazizmu, trzeba jednak

stwierdzić, że nie wyczerpują one w pełni tematu, tak silne są interakcje łączące fanatyzm, mesjanizm, patologiczne popędy, antysemityzm” z „dekretami administracyjnymi, scjentyzmem i funkcjonalizmem”. Dla Roudinesco nazizm był przede wszystkim systemem perwersyjnym, odwróconą literą prawa: „nazizm stworzył formę przestępczości, która wypaczyła rację stanu, ale jeszcze bardziej sam przestępczy popęd, ponieważ w takim układzie zbrodnię popełnia się w imię zracjonalizowanej normy, a nie jako wyraz transgresji czy nieujarzmionego popędu”. Racjonalizacji i ujarzmieniu popędu służył militarny system edukacji, co analizował już od lat 30. ubiegłego wieku Wilhelm Reich, który doszukiwał się głębinowych źródeł faszyzmu w kulturze patriarchalnej i seksualnej represji. Według Klause Theweleita, powstanie faszyzmu (jako sposobu kreowania rzeczywistości) było rezultatem historii męskiego *ja*, ukształtowanego we wrogiej opozycji wobec demonizowanej kobiety. W swoim słynnym dziele *Męskie fantazje* analizował on zjawiska faszyzmu i militarizmu, ufundowane na „opancerzonej” autorytarnej męskiej podmiotowości. Mój gest obsadzenia młodej kobiety w roli Żyda w sztuce *§1000* nawiązuje do psychoanalitycznych teorii źródeł nazizmu. Przypomina też o niechlubnej starej tradycji łączenia seksizmu i mizoginizmu z antysemityzmem. Apogeum tej postawy prezentowała, wydana w 1903 roku w Wiedniu, pseudofilozoficzna książka Otto Weininger *Płeć i charakter*. Autor odwoływał się w niej do biologiczno-seksualnej argumentacji, która miała uwodnić silniejsze biologicznie zdeterminowanie nie tylko kobiety, ale i Żyda, i podtrzymać ich niższy społecznie status.

Podsumowując: można by powiedzieć, że już tak wiele wiemy o symbolicznym kontekście nazizmu, pułapkach i uwikłaniach podmiotu w dominujące dyskursy władzy. Wiemy też, że „mowa nienawiści” w formie odgórnego zmasowanego agitacji zazwyczaj poprzedza akt ludobójstwa, jak współcześnie w Rwandzie czy podczas krwawych wojen w byłej Jugosławii. Czy wobec tego, w kontekście tej naszej ponowoczesnej wiedzy – w naczelniku



więzienia w Falstad zobaczymy figurę demokratycznego obrońcy słowa, czy raczej głosiciela „mowy nienawiści”, militarnego mężczyznę tęskniącego za autorytarnym systemem, pozornie bezpiecznym, bo pozbawionym wewnętrznych antagonizmów? A przecież, jak napisał Slavoj Žižek: „Największe masowe zbrodnie i ludobójstwa zawsze były popełniane właśnie w imię człowieka jako bytu przenikniętego harmonią, w imię Nowego Człowieka wolnego od wszelkich antagonistycznych napięć” .

Mój projekt *§1000* nie odpowie zapewne w sposób jednoznaczny na podstawowe dla demokracji pytanie o granice wolności słowa. Mam jednak nadzieję, że pobudzi do podążania za myślą Chantal Mouffe, która w swoich publikacjach wciąż na nowo stwierdza, że antagonizm pozostaje głęboką i nieusuwalną realnością życia społecznego, pełni kluczową rolę w dzisiejszej demokracji. Każda próba wyeliminowania konfliktu, tego wewnętrznego ryzyka demokracji (niepewności, negatywności, niemożności) i próba przywrócenia „demokracji rzeczywistej” – opartej na harmonii i jedności – kończy się obaleniem samej demokracji. Czy więc nasza odpowiedzialność za demokrację nie opiera się na intelektualnej czujności i empatii, umiejętności podejmowania za każdym razem na nowo negocjacji kulturowych i społecznych antagonizmów? Na tym mógłby się opierać nowy model „racjonalnej demokracji” .

\*\*\*

Zastanawiając się nad drogą, którą przebyłam jako artystka do momentu mojej najnowszej realizacji, widzę, że tak naprawdę robię cały czas ten sam film czy raczej – wizualny projekt. Nie o zwycięzcach, raczej o czymś niezbyt dobrze rozpoznanym, chętnie „zamiatanym pod dywan oficjalnych historii”. Tak, nadal wierzę w sprawczą moc sztuki, w jej zdolność zmieniania rzeczywistości i obowiązek pracy na społecznej świadomości. Na uwadze mam jednak również

tekst Petera Bürgera: „Sztuka, która nie jest już oddzielona od praktyki życiowej, lecz zupełnie się w niej zatracą, traci wraz z dystansem do praktyki życiowej także zdolność do krytykowania tej praktyki”. Wierzę w performatywną moc sztuki, posługującej się własnym idiomem. A także w rolę, jaką mogą odegrać artyści w momencie, gdy antagonizmy we współczesnym świecie, uświadamiają nam konieczność radykalnych przemian społecznych. Strategia sięgania po obrazy przeszłości i krytycznego reinterpretowania fragmentów historii także służy społecznej przemianie.

## **ANEKS**

Materiały z archiwum THE FALSTAD CENTRE – Norwegian Memorial and Human Rights Centre zostały udostępnione mi przez kuratorkę i konserwatorkę Ingeborg Hjorth w 2009 roku (maile w archiwum Anny Baumgart). Archiwalia obejmują fotografie rewii §1000 wymyślonej, odegranej i sfotografowanej przez więźniów Falstad w 1947 roku.

## **TEKST**

Opis zdarzeń związanych z wystawieniem rewii §1000 i nieudaną próbą jej ocenzurowania pochodzi z maila od Ingeborg Hjorth (zacytowany w całości poniżej). Tekst zawiera także uwagi Ingeborg Hjorth dotyczące tłumaczenia z języka norweskiego na angielski tytułów poszczególnych aktów i skeczy. Krótszy opis zdarzeń z 1947 roku można znaleźć na blogu prowadzonych przez

pracowników THE FALSTAD CENTRE. Został tam umieszczony już po dokonanych przeze mnie badaniach w archiwum Falstad.

HYPERLINK

"<http://falstadarkivet.blogspot.com/2010/08/34-landssvikfangenes-revy.html>"

<http://falstadarkivet.blogspot.com/2010/08/34-landssvikfangenes-revy.html>

Moja praca wizualna §1000 nawiązuje do aktu 7. *Is og silke (Ice and silk)*

\*\*\*

Revue "§1000" of small acts and comedy sketches produced by prisoners in "Innherad fangeleir" (Innherad prison camp) after WW2. The revue was produced and played as a New Years revue in January 1947. The revue title referred to article 100 of the Norwegian Constitution, concerning the Freedom of Speech.

On the day of performance an inspector from the Norwegian Ministry of Police and Justice turned up unexpectedly, and was invited to look. He did not approve of this activity, and he claimed that the revue contained Nazi propaganda and that it made the post-war trials and the Norwegian authorities look ridiculous. The title was understood as a critique of the post-war trials and of their consequences for those convicted of being collaborators and traitors.

The comedy sketch "Is og silke" ("Ice and silk") was particularly provoking. The "ice front", referring to those who after the war advocated a very harsh and strict policy towards the convicts, was represented by a man dressed in a sheepskin jacket and acting like an idiot. The "silk front", referring to those who advocated a policy of reconciliation, was represented by persons looking weak and ridiculously pious. A third figure was the Norwegian SS volunteer (who had been fighting alongside the Germans on the East front) entering the scene

with great confidence and acting like the master of the situation. After seeing this sketch the inspector from the Ministry demanded that the play be censored. But the prison governor responded that he did not practice censorship of the prisoners' plays and that they themselves were responsible for the content.

The photographs are taken by one prisoner who was a professional photographer and had his own atelier in the camp. The inspector from the Ministry also found this fact unacceptable, and he forbade the prisoners to send pictures home. The copies that we have in our archive are taken from the photo album belonging to the prison governor, Mr. Bugge.

**The revue contained these acts and sketches:**

1. "Åpningen flasker seg" ("Åpningen" means the opening. The words "flasker seg" is a way of speech meaning "is going all right", but it is often misunderstood and used to signify the opposite, "is messed up". I'm not sure what was intended here...

2. "Varme pølser" ("Hot dogs")

"Trondhjemsvise" ("Trondheim song")

"Sabbus" på krigsstien ("Sabbus on the rampage")

3. "Argentinsk kompott med karamellsmak" ("Argentinian stew with caramel taste")

"Johnny Benn"

4. "Radio Mix-Tur"

5. "I parentes bemerket" ("Remark in suspense")

PAUSE

6. "...og lure er vi" ("...and we are smart")

"K-soldater" ("K-soldiers", the letter K may be referring to the word *Kvinner*, meaning women)

7. "Is og silke" ("Ice and silk")

“Hvisk – hvisk...” (“Whisper – whisper...”)

8.” Stjernerdyss” (“Stardust”)

“50%”

9. “Det dreier seg om slutten” (“Concerning the end”)

SLUTT (The end)

## BIBLIOGRAFIA

Ankersmit R. Franklin, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. Przemysław Czaplinski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s.145-213.

Barthes Roland, *Dyskurs historii*, tłum. Krzysztof Jarosz, „Er(r)go” 2001, nr 3, s.105-115.

Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, PWN, Warszawa 1995.

Benjamin Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996.

Benjamin Walter, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, postłowie Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, (*Passagen-Werk*, 1927-1940).

Bojarska Katarzyna, *Odpowiedzialność za opowieść*, HYPERLINK  
"http://www.dwutygodnik.com/artukul/1504-odpowiedzialnosc-za-opowiesc.html"  
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1504-odpowiedzialnosc-za-opowiesc.html>

Bürger Peter, *Teoria awangardy*, Lindner Burkhardt, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.

Cattelan Maurizio, Gioni Massimiliano, Subotnick Ali, *Of Mice and Men*, [w:] *Of Mice and Men. 4<sup>th</sup> Berlin Biennial for Contemporary Art*, katalog wystawy, KW Institute for Contemporary Art in Berlin, Berlin 2006.

Derrida Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tłum. Eric Prenowitz,

Chicago-Londyn 1996.

Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem: pytanie o cele historii sztuki*, tłum. Barbara Brzezicka, Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

*Faszyzm był intelektualną rewolucją. Z Zeevem Sternhellem, izraelskim historykiem, rozmawia Maciej Nowicki*, „Newsweek” 10 lipca 2010, HYPERLINK

"<http://www.newsweek.pl/Europa/faszyzm-byl-intelektualna-rewolucja,61767,1,1.html>"  
<http://www.newsweek.pl/Europa/faszyzm-byl-intelektualna-rewolucja,61767,1,1.html>  
!

Foster Hal, *An Archival Impulse*, “October” 2004, nr 110, s.3-22.

Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, tłum. Andrzej Siemek, PIW, Warszawa 2002.

Foucault Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 2008.

Heiser Jörg, *Pociąg do prawdy*, tłum. Aleksandra Szkudłapska, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4111-pociag-do-prawdy.html>  
[wersja skrócona tekstu, który zostanie opublikowany w książce o Annie Baumgart, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, druga połowa 2013 r.]

Heiser, *Prawdziwe bękarty wojny*, [w:] *O (...). Anna Baumgart/Agnieszka Kurant*, tłum. Maria Tuszko, Paul Handley, broszura wydana przez Muzeum Historii Żydów Polskich, [bez daty].

Jarecka Dorota, *Sztuka kopiowania*, „Polityka” nr 3 (2891), 16.01-22.01.2013.

Kosiewski Piotr, *Parowóz do przyszłości*, „Res Publica Nowa” 2012, nr 18, s.135-137.

**Kouwenhoven Bill**, *Niesamowite i hipotetyczne w pracach Anny Baumgart*, HYPERLINK "<http://obieg.pl/prezentacje/8216>" <http://obieg.pl/prezentacje/8216>.

Kowalczyk Izabela, *Historia jako symulacja czy historia jako rana?*,

HYPERLINK "http://www.obieg.pl/wydarzenie/4249"  
<http://www.obieg.pl/wydarzenie/4249>

Kowalczyk Izabela, *Historia w sztuce współczesnej*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s.23-26.

Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010.

Kozak Beata, „Męskie fantazje” *Klause Theweleita*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czajna, Trans Humana, Białystok 1997, s.103-117.

Leśniak Andrzej, *Obraz płynny : Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.

Mouffe Chantal, *Polityka i polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. Joanna Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

*Na progu empatii. Dyskusja o filmie Anny Baumgart „Świeże wiśnie” (Katarzyna Bojarska, Iwona Kurz; zapis rozmowy, 3.03.2011)*,  
<http://www.obieg.pl/rozmowy/20441>

Nader Luiza, *O czym zapominają archiwa? Pamięć i historie „Z archiwum KwieKulik”*, [w:] *Opowiedziane inaczej*, katalog wystawy, red. Bożena Czubak, CSW Łaźnia, Gdańsk 2008, s.85-121.

*Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, redakcja Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.

*Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

*Psychoanalitik powinien mówić jak wyrocznia. Z Bruce'em Finkiem rozmawia Izabela Michalska*, „Kronos” 2010, nr 1, s.52-59.

Roudinesco Élisabeth, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, tłum. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2009.

Wilkożewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008.

Załoski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008.

Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Žižek Slavoj, *W obronie przegranych spraw*, tłum. Julian Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Ostatecznie w ramach projektu *Falstad Kunst 2010* zrealizowałam film *Świeże wiśnie* odnoszący się do problemu przymusowej prostytucji w nazistowskich obozach koncentracyjnych, a także wojennej przemocy seksualnej wobec kobiet; por.

HYPERLINK

"[http://falstadsenteret.no/6\\_formidling/temp\\_utst/2010/falstadkunst2010/katalog\\_falstad\\_kunst\\_2010\\_web.pdf](http://falstadsenteret.no/6_formidling/temp_utst/2010/falstadkunst2010/katalog_falstad_kunst_2010_web.pdf)"

[http://falstadsenteret.no/6\\_formidling/temp\\_utst/2010/falstadkunst2010/katalog\\_falstad\\_kunst\\_2010\\_web.pdf](http://falstadsenteret.no/6_formidling/temp_utst/2010/falstadkunst2010/katalog_falstad_kunst_2010_web.pdf). Cenna dla mnie interpretacja filmu to: K. Bojarska, *Odpowiedzialność za opowieść*,

HYPERLINK "<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1504-odpowiedzialnosc-za-opowiesc.html>"

<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1504-odpowiedzialnosc-za-opowiesc.html>

F. R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s.162.

Por. Aneks na końcu mojego tekstu.

Por. W. Benjamin, *Über den Begriff Geschichte*, 1940, [w:] tenże, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 415.

Według znanego amerykańskiego lacanisty Bruce'a Finka: „Analitik nie stawia siebie na pozycji mistrza, który wie, ale raczej na pozycji niewiedzy, a to wymaga od pacjenta, aby wytworzył wiedzę”. Por. *Psychoanalitik powinien mówić jak wyrocznia. Z Bruce'em Finkiem rozmawia Izabela Michalska*, „Kronos” 2010, nr 1, s.52.

Por. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.

I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*, op.cit., s.19.

M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s.18-23.

Cytat za: M. Król, *Wstęp do drugiego wydania*, [w:] M. Halbwichs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s.VII.

I. Kurz, *Przepisywanie pamięci: przypadek muzeum*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3 (53), s.161.

M. Cattelan, M. Gioni, A. Subotnick, *Of Mice and Men*, [w:] *Of Mice and Men. 4<sup>th</sup> Berlin Biennial for Contemporary Art*, katalog wystawy, KW Institute for Contemporary Art in Berlin, 25.03.-28.05.2006, Berlin 2006, s.83.

J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tłum. E. Prenowitz, Chicago-Londyn 1996.

M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 2002, s.154-155.

L. Nader, *O czym zapominają archiwa? Pamięć i historie „Z archiwum KwieKulik”*, [w:] *Opowiedziane inaczej*, katalog wystawy, red. B. Czubak, CSW Łażnia, Gdańsk 2008, s.88.

G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s.25. 31.

G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, op.cit., s.31.

Por. tekst zespołu redakcyjnego zamieszczony na stronie nowego magazynu internetowego

„Widok”; HYPERLINK

"<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/pages/view/Projekt>"<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/p>



[ages/view/Projekt](#)

Szczegółowo ten spór opisuje Dorota Jarecka, por. D. Jarecka, *Sztuka kopiowania*, „Polityka” nr 3 (2891), 16.01-22.01.2013.

J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tłum. E. Prenowitz, Chicago-Londyn 1996.

M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 2002, s.154-155.

L. Nader, *O czym zapominają archiwa? Pamięć i historie „Z archiwum KwieKulik”*, [w:] *Opowiedziane inaczej*, katalog wystawy, red. B. Czubak, CSW Łaźnia, Gdańsk 2008, s.88.

Por. Aneks.

Do szeroko rozumianego pojęcia rekonstrukcji odnoszę się w następnym rozdziale.

H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 2004, nr 110, s.3-22.

Ibidem, s.3.

Mój tekst cytuje m.in. **Bill Kouwenhoven**, *Niesamowite i hipotetyczne w pracach Anny Baumgart*,

HYPERLINK "<http://obieg.pl/prezentacje/8216>" <http://obieg.pl/prezentacje/8216>.

Por. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s.5-6.

Por. S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2008, s.141.

Por. . T. Załuski, op.cit., s. 422. Autor szczegółowo omawia w swojej książce problem powtórzenia w pismach Deleuze'a i Derridy.

S. Žižek, *W obronie ...*, op.cit., s.141.

Por. np. I. Kowalczyk, *Historia jako symulacja czy historia jako rana?*;

<http://www.obieg.pl/wydarzenie/4249>

Praca nad projektem *Wielokropek* na etapie realizacji okazała się przysłowiową drogą przez mękę. Muzeum Historii Żydów Polskich, które pozyskało fundusze od miasta na realizację projektu, z niezrozumiałych dla nas przyczyn przesunęło moment realizacji na grudzień, pomimo naszych ostrzeżeń, że mylarowa rzeźba nie wytrzyma mrozu. O naszych zmaganiach podczas instalowania rzeźby na przełomie 2009/2010 donosiła na bieżąco „Gazeta Stołeczna” (dodatek „Gazety Wyborczej”). Projekt ujawnił także stosunki władzy i mechanizmy finansowania kultury oraz jak w tym wszystkim sytuuje się artysta.

J. Heiser, *Prawdziwe bękarty wojny*, [w:] *O (...). Anna Baumgart/Agnieszka Kurant*, tłum. M. Tuszko, P. Handley, broszura wydana przez Muzeum Historii Żydów Polskich, [bez daty], s. 33-34.

W. Benjamin Walter, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005 (*Passagen-Werk* 1927-1940).

Por. A. Leśniak, *Obraz płynny: Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s.184-187.

K. Bojarska, op.cit.

Nasz projekt istnieje m.in. w formie publikacji (książka i płyta dvd), por. A. Baumgart, *Zdobywcy słońca*, A. Turowski, *Parowóz dziejów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Jak napisał Andrzej Turowski: „Tekst i obraz mieszczą się we wspólnej przestrzeni wyobraźniowej konkretyzowanej określonym miejscem, gdzie się spotykają w trakcie wystawy, wieczoru autorskiego czy seansu filmowego. A może indywidualnej lektury książki i filmu”, por. A. Turowski, op. cit., s.104.

R. Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go” 2001, nr 3, s.113-114.

Por. np. P. Kosiewski, *Parowóz do przyszłości*, „Res Publica Nowa” 2012, nr 18, s.135-137; J. Heiser, *Pociąg do prawdy*, tłum. A. Szkudłapska,

<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4111-pociag-do-prawdy.html>

J. Heiser, *Pociąg do prawdy*, ibidem. Na temat metamodernizmu por. HYPERLINK "<http://www.metamodernism.com/>" <http://www.metamodernism.com/>. Stronę internetową prowadzą T. Vermeulen i R. van den Akker. Jest ona poświęcona badaniom nad „trendami i tendencjami w estetyce oraz kulturze, których nie można już rozumieć posługując się postmodernistycznym żargonem i które potrzebują zupełnie nowego idiomu”. Metamodernizm

charakteryzowany jest jako tendencja oscylująca „między modernistycznym pragnieniem sensu i postmodernistycznym zwątpieniem w sens wszystkiego, pomiędzy modernistyczną szczerością a postmodernistyczną ironią”, por. HYPERLINK

"<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>"

<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>

F. R. Ankersmit, op. cit, s. 152.

Por. Aneks.

*Na progu empatii. Dyskusja o filmie Anny Baugmart "Świeże wiśnie" (Katarzyna Bojarska, Iwona Kurz; zapis rozmowy, 3.03.2011)*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/20441>

Por. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s.10-11.

Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 48. Por. też: Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009.

*Faszyzm był intelektualną rewolucją. Z Zeevem Sternhellem, izraelskim historykiem, rozmawia Maciej Nowicki*, „Newsweek” 10 lipca 2010, HYPERLINK

"<http://www.newsweek.pl/Europa/faszyzm-byl-intelektualna-rewolucja,61767,1,1.html>"<http://www.newsweek.pl/Europa/faszyzm-byl-intelektualna-rewolucja,61767,1,1.html>

É. Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009, s. 133.

Ibidem, s.115.

K. Theweleit, *Männerphantasien*, Frankfurt am Main 1977 (2 tomy); por. B. Kozak, „Męskie fantazje” *Klausa Theweleita*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czajna, Trans Humana, Białystok 1997, s.103-117.

S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s.88.

Por. np. Ch. Mouffe, *Polityka i polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008.

P. Bürger, *Teoria awangardy*, B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s.62.

