

## Problematyzowanie wizualności – przypadek Artura Żmijewskiego

Katarzyna Bojarska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 266–281

DOI: 10.18318/td.2022.1.16 | ORCID: 0000-0001-7872-5763

Badania i praca nad artykułem w ramach projektu Horizon2020 RePAST Revisiting the Past, Anticipating the Future (Research and Innovation Program under Grant Agreement no 769252), [www.repast.eu](http://www.repast.eu).

Najbardziej „rewolucyjne” propozycje przekształcenia sztuki w arenę działań społecznych i politycznych, jakie pojawiły się w naszej epoce [...], utożsamiały sztukę z działalnością wytwórczą, niezmiennie przeciwstawiając ją „tradycyjnemu” wyobrażeniu o sztuce jako reprezentacji.<sup>1</sup>

Krytyka to kwestia właściwego dystansu. Jej miejsce jest w świecie, w którym mają znaczenie perspektywy i prospekty, a zajęcie stanowiska było jeszcze możliwe. Tymczasem sprawy stały się zbyt palące i osaczyły społeczność ludzką.<sup>2</sup>

**Katarzyna Bojarska**, badaczka, nauczycielka akademicka związana z Kulturoznawstwem na SWPS w Warszawie. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy. Współzałożycielka i redaktorka pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” [www.pismowidok.org](http://www.pismowidok.org). Przełożyła m.in. książki Susan Buck-Morss, Michaela Rothberga, eseje Lauren Berlant, Kristin Ross, Freda Motena, Ernsta van Alphen, Cathy Caruth. Stypendystka Fulbrighta.

1 C. Owens „*The Indignity of Speaking for Others*”: *An Imaginary Interview*, w: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. by C. Owens, S. Bryson, University of California Press, Berkeley 1994, s. 259.

2 W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 1997, s. 56.

Na początek chciałabym wytłumaczyć się z tytułu. Po pierwsze, za amerykańskim badaczem kultury wizualnej, Nicholasem Mirzoeffem, wizualność traktuję jako nie tyle „sumę wszystkich obrazów i narzędzi wizualnych”, ile jako praktykę „wizualizowania historii”:

Praktyka ta należy do porządku wyobraźni, nie do porządku percepcji, ponieważ to, co podlega wizualizacji – złożone z informacji, obrazów oraz idei – jest zbyt rozległe, by mogła to zobaczyć jedna osoba. Umiejętność tworzenia wizualizacji dowodzi władzy tego, kto wizualizuje. Legitymizacja władzy wymaga z kolei ciągłego odnawiania. Tylko tak może ona zdobyć przychylność jako normalna, zwyczajna, ponieważ zawsze jest już zakwestionowana.<sup>3</sup>

Władza swoim autorytetem wizualizuje historię, wytwarza dopuszczalne wyobrażenia o przeszłości, a jednocześnie ustanawia granice wyobraźności i wyrażalności. Gwarantuje wydarzeniom i postaciom widzialność. W wizualności naturalizacji podlega sam akt patrzenia, w którym widzi się po prostu to, co jest i jak jest. Autor *Jak zobaczyć świat* wskazuje na konieczność odnaturalizowania tego aktu, domaga się „prawa do patrzenia”, które umożliwiałoby uwolnienie się spod władzy opresyjnej wizualności, podsuwającej gotowe scenariusze przeszłych i przyszłych wydarzeń, widoki wyobrażalne tylko w ramach jej norm. Egzekwowanie tego prawa zaczyna się, jak pisze Mirzoeff, „na poziomie osobistym – od spojrzenia w czyjeś oczy, by wyrazić przyjaźń, solidarność lub miłość”<sup>4</sup>. Autonomia, którą postuluje prawo do patrzenia, nie realizuje się ani w indywidualizmie, ani w voyeuryzmie, jest żądaniem relacyjności i sprawczości w sferze politycznej zarówno w planie jednostkowym, jak wspólnotowym. Tytułowe problematyzowanie wizualności traktuję jako równoznaczne z żądaniem prawa do patrzenia, podejmowaniem prób jego egzekwowania, a także uwspólniania.

Po drugie, wybrałam przypadek Artura Żmijewskiego z kilku powodów, przede wszystkim dlatego że moim zadaniem od co najmniej 20 lat skutecznie

---

3 N. Mirzoeff *The Right to Look*, „Critical Inquiry” Spring 2011 vol. 37. Esej ten jest fragmentem książki Mirzoeffa *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Duke University Press, Durham 2011), fragment tego eseju został opublikowany w polskim przekładzie jako *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba *Antropologia kultury wizualnej*, red. P. Kwiatkowska, I. Kurz, Ł. Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012. W tekście korzystam z tego przekładu, s. 739.

4 Tamże, s. 738.

ingeruje w tak rozumianą wizualność; otwarcie nie wstydzi i nie brzydzi się zaangażowania, tj. traktowania i wykorzystywania sztuki jako narzędzia politycznego, narzędzia, którym uprawia politykę (o tym, jaka to polityka, dalej); oddziaływania, a więc wywierania realnych skutków w przestrzeni pozaartystycznej<sup>5</sup>. Nie boi się tego, nawet jeśli projektuje sytuacje, podejmuje eksperymenty, które mogą się nie powieść. Żmijewskiego zajmuje władza nie ograniczona do instytucji sztuki, lecz wywierająca realne skutki społeczne. Sztuka – w teorii i praktyce Żmijewskiego – to instancja tej władzy:

[Sztuka] władzę ma. Ma władzę nazywania, definiowania, ingerowania w porządku kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów (pisząc artefakt, mam na myśli obiekt sztuki). A artefakt jest przecież aparatem aktywnie modelującym fragmenty rzeczywistości. Jeżeli polityka jest władzą nazywania, to sztuka taką władzę posiada – być może nawet wbrew własnej woli. (SSS, 17)

Nie chodzi tu o zabawę w tasowanie znaczeń i mnożenie wieloznaczności, lecz o interwencję i walkę, o wytwarzanie i wprowadzanie do obiegu nowych znaczeń, a z nimi form, postaw i afektów dotąd niedostępnych czy wręcz zakazanych. Jak stwierdzi w innym miejscu, sztuka to „mechanizm działający z połączenia sił umysłu i intuicji, napędzany pragnieniem buntu i niezgody”<sup>6</sup>. Żmijewski nie odmawia sobie władzy, nie udaje, że jej nie ma, ale też nie przecenia możliwości swoich ani sztuki. Jak powiada: „gra toczy się

5 Idę tu tropem jego prac, a także postulatów sformułowanych 10 lat temu w manifestie *Stosowane sztuki społeczne* oraz wypowiedzi rozproszonych w wywiadach i tekstach: A. Żmijewski *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 11/12, s. 14–24 (dalej w tekście jako SSS z podaniem numeru strony); tegoż *Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Przedmowa: rozmowa Sebastiana Cichońskiego z Arturem Żmijewskim*, Galeria Kronika & Korporacja Ha!art, Seria Krytyki Politycznej, t. 2, Bytom–Kraków 2006; Żmijewski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011; „Krytyka Polityczna” 2009 nr 18: *Idź i patrz*, red. A. Żmijewski, M. Gomulicki; *Blind spots and deaf zones of Polish artist Artur Żmijewski*, [http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/6830-blind\\_spots\\_and\\_deaf\\_zones\\_of\\_polish\\_artist\\_artur\\_mijewski](http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/6830-blind_spots_and_deaf_zones_of_polish_artist_artur_mijewski); *Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened*, red. J. Mytkowska, Hatje Cantz, Ostfildern–Ruit 2005; *Forget Fear*, red. A. Żmijewski, J. Warsza, Warszawa–Berlin 2012; wstęp, <http://blog.berlinbiennale.de/en/comments/forget-fear-a-foreword-by-artur-zmijewski-19528> (20.10.2017).

6 *Forget Fear*; wstęp, <http://blog.berlinbiennale.de/en/comments/forget-fear-a-foreword-by-artur-zmijewski-19528>.

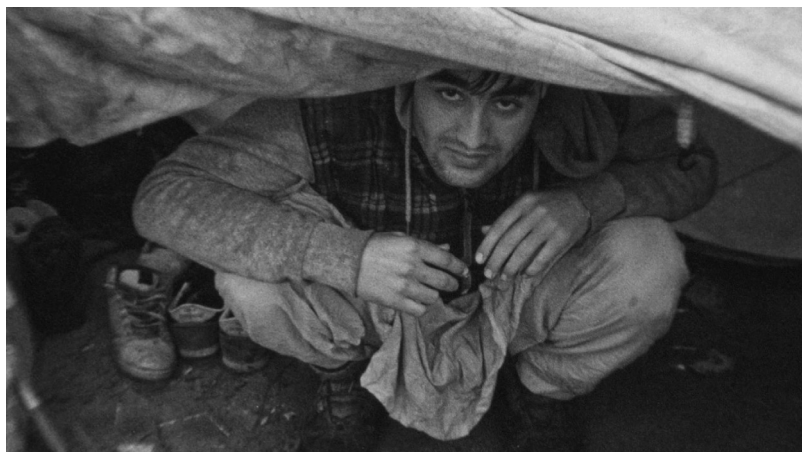
o coś więcej, o odzyskanie władzy nad ideologicznymi przesłankami ślepego produkowania autonomii jako przyczyną stałego regresu, hamowania odwagi działań artystycznych i ograniczenia ich zasięgu” (SSS, 19).

Aby zrozumieć, jak toczy się ta gra, chciałabym się skupić na jednej z ostatnich prac artysty i na podstawie jej interpretacji wysnuć kilka ogólniejszych uwag dotyczących strategii problematyzowania przez Żmijewskiego wizualności. *Glimpse* (2016) – tytuł tłumaczony na polski jako „spojrzenie”, choć trafniej, uważam, byłoby „rzut oka” czy „mignięcie”, bo „glimpse” to spojrzenie przelotne, niezatrzymujące się na dłużej. Obraz w wideo Żmijewskiego miga czy też skacze na ekranie, a potem długo jeszcze miga w pamięci oglądających. To czarno-biały, niemy film, nakręcony kamerą 16 mm, który trwa około 14 minut. Stylizowany jest na stary zapis filmowy – stąd skaczący czy migający obraz – urywa się, cięcia montażowe są mocne, a szwy widoczne. *Glimpse* to krótki film drogi. Droga ta zaczyna się w Berlinie na nieczynnym lotnisku Tempelhof, które od września 2015 roku pełni funkcję tymczasowego obozu dla uchodźców, gdzie schronienie znalazło około 1200 osób. To – podobnie rzecz jasna jak wiele miejsc w Europie – przestrzeń „nieobojętna”, bo związana z nazistowską przeszłością Niemiec. W ramach urbanistycznego planu Alberta Speera Zentralflughafen miał być „bramą Europy”, symbolem hitlerowskiej stolicy świata, Germanii.



Fot. A. Żmijewski. Dzięki uprzejmości artysty

Kamera Żmijewskiego „ślizga się” po metalowym ogrodzeniu, na którym wietrzą/suszą się części garderoby, następnie „wchodzi” do poszczególnych boksów i „podchodzi” zbyt blisko obiektów i postaci. Przed oczami migają nam rzeczy osobiste, przedmioty należące do kogoś, znaki i ślady czyjejs obecności, czyjegoś przejściowego życia, życia zaaranżowanego w tej prowizorycznej przestrzeni na chwilę. Wreszcie, kiedy kamera spotyka człowieka (mężczyznę), podchodzi blisko i dokładnie go ogląda – wykonuje zapis od głowy do stóp; mężczyzna patrzy w obiektyw kamery. Następnie trafiamy do Calais – każdorazowo informują nas o tym tablice i znaki drogowe. Widzimy panoramiczne ujęcie „dżungli”: namioty i baraki sięgające po horyzont, rozciągające się z lewa i z prawa, płachty, szmaty, wiadra, misy, zbite z desek stoły, zaimprovizowane przestrzenie jedzenia, spania, siedzenia, gotowania.

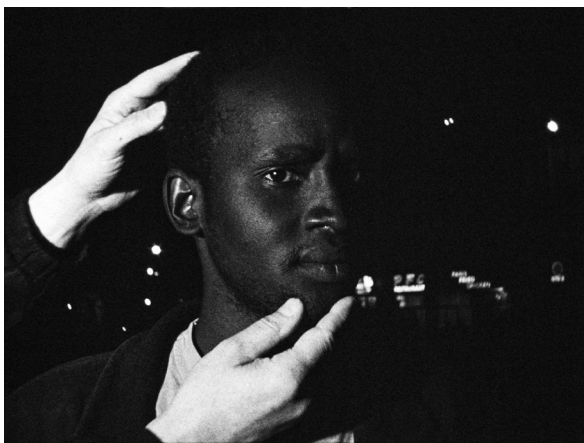


Fot. A. Żmijewski. Dzięki uprzejmości artysty

Patrzmy na kucającego mężczyznę, który chroni się pod płachtą przed deszczem. On patrzy na patrzące i patrzących na niego. Kamera kuca wraz z nim, a następnie wraz z nim wychodzi na deszcz i go lustruje. Mężczyzna prezentuje do kamery leżące na stosie części garderoby: bierze je w dwa palce (kciuk i wskazujący) i podnosi do góry, po czym upuszcza, by spadały na stos. Robi to jakby z grymasem obrzydzenia. Widzimy siedzących wspólnie mężczyzn, którzy gotują coś w dużym garze, podkładając opał do paleniska; mężczyzn idących z torbami, walizkami, tobołami, formujących tłum, który gromadzi się przy barierkach, a naprzeciw nich policja. Cięcie i przejście. Kamera „wchodzi” na teren opuszczonego i likwidowanego obozu. Żmijewski

idzie z kamerą w jednej ręce, drugą, wolną, ręką rozgarnia, odkrywa, płądruje, przeszukuje, przegląda etc., a następnie wyrzuca i rozgarnia pościel, rzeczy osobiste, naczynia i narzędzia kuchenne, potem zaś jedzenie. Rozrzuca rzeczy, zagląda pod powierzchnię, wyciąga spod spodu, przerzuca wreszcie i wyrzuca na zewnątrz. Widzimy buldożery i dźwigi powtarzające gest artysty, ale na większą skalę i bardziej zdecydowanie. Cięcie. Tablica drogowa: w lewo do Grande-Synthe, na przedmieścia Dunkierki, do pierwszego francuskiego obozu humanitarnego, otwartego wiosną 2017 roku przez władze lokalne, trochę wbrew władzom państwa<sup>7</sup>. W przeciwnym kierunku – wszędzie indziej. Kamera wybiera tę pierwszą opcję, a więc do innego świata, do obozu. Obóz w Grande-Synthe powstał w miejsce obozowiska namiotowego stojącego na błocie i wodzie, gorszego, jak powiadano, niż „dżungla” w Calais, bez prądu i z marnym dostępem do wody. Widzimy schludniejsze baraki, ale to nadal obóz, kamera skwapliwie rejestruje numery namalowane na kolejnych barakach. Przed jednym z takich baraków stoi rodzina: dwoje dorosłych, kobieta i mężczyzna, i dwoje dzieci, starsza dziewczynka i młodszy chłopiec. Widać, że rozmawiają, nic nie słychać. Potem jakby zapraszają kamerę do środka, a może kamera się do środka wprasza, trudno powiedzieć. To nie jest miłe spotkanie, kamera na nich patrzy, oni patrzą do kamery, uśmiechają się, mężczyzna wciąż ucieka wzrokiem, kobiety prawie nie widzimy. „Spotykamy” kolejnych ludzi, niektórym Żmijewski – teraz już stojący też przed kamerą – podarowuje parę butów. To gest „darowania z przytrzymaniem”, żeby kamera mogła go dobrze zarejestrować, a obdarowany dostatecznie mocno odczuć. Mężczyźni wkładają te buty, potem kurtkę, jest przy tym trochę uśmiechów, trochę zakłopotania. Na plecach jednego z mężczyzn, na podarowanej kurtce, Żmijewski maluje białą farbą X. Cięcie i kolejna tablica: „Paris”. „Trafiamy” na koczowisko przy stacji metra i zbiorowisko czarnych mężczyzn. Żmijewski podaje jednemu z nich miotłę, a następnie, nie mając już w dłoniach miotły, pokazuje, jak zamiatać. Chwila wahania – na tyle długa, by oddać konsternację – i mężczyzna zaczyna powtarzać te ruchy. Zbiera się wokół niego grupa. Mówią coś do siebie. „Ćwiczenia z miotłą” powtarza trzech innych mężczyzn. Ostatnia sekwencja to „zdjęcia portretowe”: białe męskie dłonie ujmują głowy czarnych mężczyzn i prezentują je do kamery, obracając je i ustawiając niczym do rasistowskich badań antropometrycznych a to *en face*, to znów z profilu czy *en trois quarts*, by w końcu wysmarować jedną z tych twarzy białą mazią.

7 Zob. <https://webdoc.france24.com/france-first-humanitarian-camp-grande-synthe/> (20.10.2017).



Fot. A. Żmijewski. Dzięki uprzejmości artysty

Choć opis ten nie oddaje siły, z jaką *Glimpse* afektywnie napada oglądającą, zdecydowałam się odtworzyć drogę kamery i motywy, jakie się w filmie pojawiają, w sposób raczej odtwarzający niż interpretujący. Czytelniczka zauważy zapewne wiele znaków cudzysłowu. Wynikają one z jednej strony z chęci oddania spersonalizowanej roli kamery – jako podmiotu działającego i patrzącego obok artysty i razem z nim, stąd wszystkie znaki jej „działania” ujęte zostały w cudzysłowu, z drugiej zaś z potrzeby oddania umowności pewnych gestów i szczególnego ich znaczenia (również na poziomie meta- czy autorefleksyjnym) dla konstrukcji tej pracy. Chodzi mi przede wszystkim o konstruowanie bardzo szczególnej relacji między artystą (i postacią artysty, w którą Żmijewski się w *Glimpse* wciela), kamerą i obrazem przez nią wytwarzanym a odbiorcami, czy też – rozszerzając nieco – między patrzącym artystą, patrzącą kamerą i patrzącymi odbiorcami, o „radikalne umiejscowienie” i ustanowienie widzów jako uczestników, a *de facto* również bohaterów *Glimpse*.

Wyruszając w drogę w *Glimpse*, artysta cofa się w czasie filmowego medium, sięga po analogowy czarno-biały film (w kolejnych projektach, takich jak fotograficzne *Gesty* z 2019, sięgnie po analogową, poklatkową czarno-białą fotografię), zmierzając w kierunku początków obrazowania świata i – jak sam powie – ludzkiego ciała<sup>8</sup>. Tę wizualną introspekcję i introspekcję

8 J. Banasiak *Od kolorowego bazaru do brunatnego stadionu. Rozmowa z Arturym Żmijewskim*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/od-kolorowego-bazaru-do-brunatnego-stadionu-rozmowa-z-arturem-zmijewskim/> (20.10.2017).

medium motywuje chęć poznania historii relacji ludzkiej percepcji i emocji czy „emocjonalności”, a także źródeł sposobów przedstawiania ludzkiego ciała w filmie oraz mechanizmów jego degradowania, konstruowania nienawiści, napędzania przemocy.

Praca ta budzi wiele skojarzeń. Przede wszystkim z filmowymi zapisami wyzwalania nazistowskich obozów koncentracyjnych<sup>9</sup>, z filmem etnograficznym i dokumentalnym, z rasistowskimi filmami propagandowymi czy wreszcie z filmowymi prowokacjami holenderskiego artysty Renzo Martensa, jak choćby w *Episode I* (2003)<sup>10</sup>. Rachel Haidu tak pisze o wątku etnograficznym i powinowactwie gestów Żmijewskiego i Jeana Roucha:

Istotną rolę w *Glimpse*, podobnie jak w *Moi, un noir* [film z 1958 roku – K.B.], odgrywa to, w jaki sposób twórca widzi siebie, a nie tylko „innego”. Jeśli więc Żmijewski w *Glimpse* nawiązuje do figury „artysty jako etnografa”<sup>11</sup>, nawiązanie to ma wyraźnie pesymistyczny wydźwięk: biały Europejczyk wykorzystuje czy to techniki integracji czy wymazywania Innego, czy też sceny spotkania z Innym o tyle, o ile mogą one posłużyć autoanalizie czy samowiedzy.<sup>12</sup>

W kwestii samowiedzy Żmijewskiego interesuje w *Glimpse* kilka spraw: z jednej strony zobaczenie siebie jako przedstawiciela pewnej zbiorowości (ludzi dobrej woli, ludzi, którzy chcą zobaczyć i pomóc), z drugiej patrzenie na uchodźcę; sprawdzanie warunków możliwości zobaczenia uchodźcy

9 Zob. m.in. kronika wyzwalania Auschwitz przez żołnierzy sowieckich, <https://www.youtube.com/watch?v=rcOqDyuzk9U> (20.10.2017).

10 Zob. m.in. T.J. Demos *The Institute for Human Activities: A Conversation with Renzo Martens*, „Camera Austria International” December 2012; J.J. Charlesworth *How the Dutch provocateur launched an independent cultural economy with plantation workers in the Democratic Republic of Congo*, „Art Review” April 2015, dostępne online: <http://www.renzomartens.com/articles> (20.10.2017). Zob. także A. Downey *Exemplary subjects: Camps and the politics of representation*, w: *Giorgio Agamben: Legal, Political and Philosophical Perspectives*, ed. by T. Frost, Routledge, Oxford–New York 2013, s. 119–142.

11 Haidu odwołuje się tu do głośnego tekstu Hala Fostera, opisującego pewną tendencję w sztuce lat 90., *Artysta jako etnograf*, w: tegoż *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Universitas, Kraków 2012, s. 199–234.

12 Na powinowactwa między wrażliwością Żmijewskiego i Jeana Roucha wskazuje Rachel Haidu w tekście poświęconym *documenta 14*, <http://4columns.org/haidu-rachel/documenta-14> (20.10.2017).



i, wreszcie, pokazanie rasizmu, czy jak sam to ujął, „przetłumaczenie werbalnego języka nienawiści na wizualny język nienawiści”<sup>13</sup>. Uważam, że to coś znacznie więcej niż próba doraźnej interwencji w aktualny problem – to próba komentarza na temat wizualności oraz wysiłek wyjścia poza tę strukturę. Nieodzownymi elementami tej struktury są rasistowskie patrzenie na obcego (a także rasistowsko nacechowane doświadczenie obcości) oraz obóz jako – jak chciałby tego Giorgio Agamben – ukryta matryca nowoczesności: nie tylko echo przeszłości (choć to też), ale nasza aktualność<sup>14</sup>. Artysta stawia pytania o to, co można pokazać i co można zrobić (jak również o to, co trzeba zrobić, kiedy już się zobaczy to, co pokazane), a także kogo można reprezentować, kogo może reprezentować on ze swoją kamerą. *Glimpse* jest więc zarazem wypowiedzią na temat cierpienia, bezradności i nieskuteczności.

Artysta odwiedza kolejne „obozy” niczym reporter lub turysta. Powidoki II wojny światowej (czy to wizualne, czy zapisane w historii miejsca-palimpsestu, jak w przypadku Tempelhof) stwarzają wrażenie, że istotnie nic z tego nie jest sprawą przeszłości, a wszyscy bierzemy udział w powtórzeniu z (nie-wielką) różnicą. Istnienie obozu nie jest więc znakiem tymczasowego stanu wyjątkowego, ale raczej znakiem, że stan wyjątkowy jest trwałym elementem polityki i historii. Architektoniczna organizacja „pomocy” i „ludobójstwa” wyglądają niepokojąco podobnie, gdyż, jak pisała w 1943 roku Hannah Arendt: „współczesna historia stworzyła kategorię ludzi, których wrogowie umieszczają w obozach śmierci, a przyjaciele internują”<sup>15</sup>. „Zamieszkują” oni *zones d’attentes* na francuskich lotniskach, jako tzw. *ghost detainees*, obóz w Guantanamo na Kubie, Abu Ghraib, liczne obozy na terytorium palestyńskim, zamorskie obozy wojskowe w Afganistanie, obozy UN Relief and Works Agency (zajmujące się dostarczaniem pożywienia do stref konfliktów), obozy, do których trafiają ocalańcy z katastrof naturalnych (takich jak huragan Katrina), terrorystyczne obozy treningowe w Peszawarze i na południu Pakistanu, obozy dla uchodźców od Mali po Czad, uchodźcze obozy dla Sahrawi w prowincji Tindouf w Algierii czy palestyńskie obozy w południowym i północnym

13 *Nie zamierzam uwalniać innych od cierpienia*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Jakub Gawkowski, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/nie-zamierzam-uwalniac-innych-od-cierpienia/> (20.10.2017).

14 Zob. m.in. G. Agamben *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

15 H. Arendt *My uchodźcy*, przeł. H. Bortnowska, w: tejeże *Pisma żydowskie*, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa, 2012, s. 300.

Libanie, obozy w Jordanii, Syrii i Iraku czy na Lampeduzie. Jak obóz wyglądają i obozem nazywa się rozliczne „organizacje” bądź skupiska ludzkie od baz wojskowych po tymczasowe grupy protestujących lub okupujących w przestrzeni publicznej, jak choćby Occupy Wall Street (OWS) w Nowym Jorku i Londynie<sup>16</sup>. Žmijewski filmuje i pokazuje odwiedzane przez siebie miejsca jako wizualne – choć nie wyłącznie wizualne – echa wcześniejszych „obozów”, jako historyczną i polityczną analogię „wynałazku” feldmarszałka Kitchenera z czasu wojen burskich (1899-1902), nazistowskich Konzentrationslager (1933-1945) czy obozów pracy przymusowej w Związku Radzieckim (1918-1991), serbskiego obozu koncentracyjnego Omarska (1992-1995)<sup>17</sup>. Pokazuje je, ale się od nich nie oddziela. Przeciwnie, coraz głębiej w nie wchodzi. Nie przechodzi na stronę tych, którzy sami niezdolni się reprezentować, w nim odnajdą swojego przedstawiciela, reprezentanta ich spraw. Odwrotnie, artysta uporczywie trwa przy konieczności reprezentowania siebie, dokładnego zbadania własnej pozycji (i pozycji kamery), a tym samym podważenia tradycyjnego wyobrażenia o politycznie zaangażowanym twórcy w społeczeństwie mieszczańskim, który mówi w imieniu pozbawionych głosu, „stawiając się w roli ich sumienia – a nawet samej świadomości”<sup>18</sup>.



Fot. A. Žmijewski. Dzięki uprzejmości artysty

16 Za: A. Downey, *Exemplary subjects*, s. 122-123.

17 Za: tamże, s. 123.

18 C. Owens, *The Indignity of Speaking for Others*, s. 262. Autor przywołuje tu książki T.J. Clarka *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851* (1973) i *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (1982), przełomowe teksty o polityczności sztuki i artystycznym zaangażowaniu.

Podobnie jak wcześniejsze prace Żmijewskiego *Glimpse* uruchamia wyobraźnię oraz wywołuje wrażenie zażenowania i zawstydzenia: czy artysta robi to w naszym imieniu? Dlaczego mamy na to patrzeć? Z kim mamy się utożsamiać? Czy mamy się czuć lepsi od niego, bo tak byśmy nie zrobili? Bo nie tak myślimy i nie tak robimy? A co robimy? Czy działamy dobrze i skutecznie? I czym w gruncie rzeczy jest to działanie artystyczne? Jaki przynosi skutek? Idąc tropem *Stosowanych sztuk społecznych*, można powiedzieć, że *Glimpse* wpisuje się w tradycję pokazywania wiedzy o świecie, wytwarzania wizualnej wiedzy oddziałującej dzięki sile „sposobu widzenia” (SSS, 20). Z jednej strony pokazuje – w pewnym wyolbrzymieniu, być może traktując nas niesprawiedliwie – że rasizm i rasistowskie patrzyenie to nieodzowny element „naszego” białego świata, europejskiej, męskocentrycznej tożsamości. Z drugiej strony wymusza identyfikację z oprawcą (rasistą w sobie), nawet jeśli „jedyną” zbrodnią tego oprawcy jest niemota, ślepotą, obojętność czy nieskuteczność, nawet jeśli nie jest mającym siłę sprawczą i korzystającym z niej katem, a jedynie bystanderem, postronnym<sup>19</sup>. Nawet bowiem jeśli jest postronnym, strona, po której się stoi (strona kamery: przed czy za kamerą), ma w tym kontekście niebanalne znaczenie.

Żmijewski domaga się mówienia o sobie (wymykającego się narcystycznej przyjemności) i unika „niegodziwości mówienia za innych”<sup>20</sup>. Innych, z którymi w imię humanistycznie (by nie powiedzieć humanitarnie) rozumianego zaangażowania powinniśmy się utożsamiać; tych, którym powinniśmy pomóc, tyle że to utożsamienie byłoby zbyt łatwe i fałszywe, a jednostkowa pomoc kroplą w morzu rzeczywistych potrzeb i cierpienia, kroplą, której łaska spływałaby raczej na pomagających. Patrzymy przecież na ludzi, których tak opisywała Arendt (będąc jedną z nich):

Straciliśmy dom, to znacząca całość naszego codziennego życia. Straciliśmy swój zawód, czyli poczucie, że jesteśmy jakoś potrzebni na świecie.

19 Spolszczenie problematycznej figury bystandera (w triadzie *victim – perpetrator – bystander*) zawdzięczam Romie Sendyce: „Postronni przemocy: świadek, obserwator, patrzący, widz, gap. Analiza wizualna”, maszynopis. Zob. również tejsze *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018 nr 3, s. 117-130.

20 „Reprezentować to uprzedmiotawiać” – pisze Owens, powołując się na opublikowaną w 1972 roku rozmowę między Michélem Foucaultem a Gilles’em Deleuzem, z której wynika, że autor *Słów i rzeczy* dał nam tę absolutnie fundamentalną lekcję. C. Owens, *The Indignity of Speaking for Others*, s. 262. Do tekstu tego nawiązuje w kontekście krytycznych praktyk artystycznych Hal Foster we wspomnianym tekście *Artysta jako etnograf*.

Straciliśmy swój język, czyli możliwość naturalnego, spontanicznego reagowania, swobody gestu, bezpretensjonalnego wyrażania uczuć.<sup>21</sup>

Jednak *Glimpse* należy potraktować również jako akt eksperymentalnej empatii i skruchy, jako wynik bólaącego patrzenia czy też – za Mirzoeffem – egzekwowania „prawa do patrzenia”, zmierzającego do przekształcenia wizualności, a więc nie tyle odczuwania w ramach dominującej struktury afektu politycznego (nawet po liberalnej lub lewicowej stronie), ile podważenia całej tej struktury i wspierającej ją logiki historycznej, a także logiki obrazowania. Działanie artystyczne Żmijewskiego to „jakaś forma pomocy” (przy jej całej nieadekwatności i niewystarczalności) z jednej strony, z drugiej zaś „jakaś forma udręczenia” (twórców i odbiorców – uwspólnianie winy, wstydu, skonstruowanie współdziału). To również forma zaświadczenia nie o tym, co się w obozie zobaczyło, ale że zobaczyło się także Obóz. „Bycie świadkiem to rola społeczna tych, którzy nie pozwalają innym zapomnieć lub zasłonić rzeczywistość dowolną zbawczą narracją”, mówi Żmijewski, dodając „film jest sposobem, żeby innych też obciążyć tym trudem patrzenia na ludzką katastrofę: «Wy też się pomęczcie»”<sup>22</sup>.

W rozdziale *Threshold of the Visible World* poświęconym patrzeniu (*the look*) w przeciwieństwie do spojrzenia (*the gaze*) Kaja Silverman wprowadza koncepcję twórczego patrzenia (*the productive look*). Koncepcja ta pozwala zobaczyć praktykę Żmijewskiego w świetle historycznym, dlatego zdecydowałam się ją tu przywołać. Silverman interesuje patrzenie, które nazywa pamiętającym – chodzi w nim przede wszystkim nie o konieczność powrotu do przeszłych widoków czy zdarzeń, lecz o konieczność przemieszczenia:

Twórczo pamiętające patrzenie to patrzenie, w którym imperatyw powrotu został zastąpiony imperatywem przemieszczenia. To patrzenie, które wypracowało taki apetyt na odmienność, że jest w stanie chwycić się nawet najbardziej ulotnego metaforycznego czy metonimicznego

21 H. Arendt *My uchodźcy*, s. 300.

22 *Nie zamierzam uwalniać innych od cierpienia*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Jakub Gawkowski. Interesującą, perspektywę interpretacyjną skupioną na polskim rasizmie i widzeniu czarnego ciała przez białą polską kulturę i sztukę proponuje dla *Glimpse* Dorota Sajewska w tekście *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” kwiecień 2020 nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury> dostęp (7.02.2021).

związku, aby umożliwić przeniesienie ładunku psychicznego z jednej rzeczy na inną – nawet zupełnie odmienną. Innymi słowy, twórczo pamiętające patrzenie sprawia, że ruch naprzód nie oznacza powrotu, ale dokonuje się zgodnie z inną, niezależną dynamiką.<sup>23</sup>

Silverman domaga się takiego „tekstu wizualnego”, który dokona przemieszczenia ja poza ja, wprowadzi do rezerwuaru doświadczeń ja nie-ja, do pamięci ja pamięć kogoś innego, obcego, wprowadzi obcość do tożsamości. Jak mamy widzieć obóz, my, którzy w swoim kraju mamy obozy-muzea? A w swoich rodzinach być może byłych więźniów? Która historia i pamięć towarzyszą naszej wyobraźni w Calais? Silverman chodzi o wysiłek anamnestyczny skupiony na odzyskiwaniu współczesnej historii z momentalnego zapomnienia – aby przypomnieć sobie, kim się było/bywa i kim się jest. Również, a może przede wszystkim wobec innych, i jak to ja ustanawia się przez patrzenie przed siebie, a jednocześnie za siebie. To napięcie u Żmijewskiego między tym, kim się było (kim?), do jakiej zbiorowości czuje się historyczną przynależność, a tym, kim się jest (do jakiej zbiorowości się należy i z czym), skupia się w postaci niemego artysty za kamerą i przed kamerą. Czas zakrzywiają kolor i poetyka *Glimpse*. Dopiero wejście w to rozedrganie, zobaczenie różnych ciał: czarnych i białych, baraków tam i wtedy, tu i teraz, gestów aktywujących niepokojące „formuły patosu” pozwoli otworzyć przestrzeń dla solidarności w historii – solidarności ustanowionej właśnie mocą przemieszczeń, robienia miejsca<sup>24</sup> i, jak pisał Żmijewski, „zanegowania własnej szlachetności”, a także oczywistości własnych utożsamień.

To „męczenie” odbiorców, o którym wspomina artysta, ma nie tylko walor afektywny czy etyczny, ale przede wszystkim epistemologiczny. Sztuka, która stawia sobie taki „męczący” cel, może się stać niebezpieczna dla władzy jako dostarczycielka alternatywnych procedur poznawczych, jako siła interwencyjna, pedagogiczna, krytyczna i autokrytyczna; siła nieunieważniająca swojej bezsilności; siła wynikająca z aktualnej potrzeby. O potrzebie tej – w reakcji na zmęczenie krytycznością – pisał w 2012 roku w tekście *Post-Critical* amerykański krytyk i teoretyk sztuki Hal Foster – odnosząc się głównie do teorii i sztuki krytycznej czy też sztuki jako krytyki.

23 K. Silverman *Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1995, s. 181.

24 Zob. A. Azoulay *Civil Contract of Photography*, MIT Press, Cambridge, MA 2008; S. Buck-Morss, K. Bojarska *Solidarność w historii – ludzie i idee*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 200-211.

Można zrozumieć zmęczenie postawą krytyczną, jakie wielu dziś odczuwa, zwłaszcza gdy, traktowana jako automatyczna wartość, utwardza się w samozachwycie. Z pewnością jej moralna prawość może być opresyjna, a obrazoburcza negatywność destrukcyjna.<sup>25</sup>

Krytykuje się ją więc przede wszystkim za błędne przekonanie o własnej sile sprawczej i skuteczności, i za brak refleksji nad kondycją własnego uprzywilejowania, poczucie bycia na zewnątrz systemu, przeciwko któremu się opowiada. Towarzyszami Fostera w dyskusji o krytyczności są Bruno Latour z jednej i Jacques Rancière z drugiej strony. Część argumentów warto tu przytoczyć.

Wśród zarzutów wobec „krytyków” nieraz pojawia się ten, że gest krytyczny nazbyt często zasada się na demystyfikacji, a krytykujący uważają się za demystyfikatorów fetyszystycznych wyobrażeń i naiwnych przekonań, od których miałyby pozostawać wolne wyobrażenia i przekonania samych krytykujących. Sztuka krytyczna obnaża mechanizmy dominacji i stawia sobie za zadanie stwarzanie świadomości działania tych mechanizmów, by widz stał/a się świadomym i samoświadomym uczestnikiem, ale i sprawczym podmiotem w świecie. Sama świadomość, że coś się dzieje albo jak coś wygląda, nie jest/nie musi być jednak transformująca ani prowadzić do przemian. Często sam akt obnażenia jest jednocześnie aktem potwierdzającym obowiązujący stan rzeczy. Krytyczki i krytycy, artystki i artyści krytyczni tkwią więc w zaklętym kręgu własnego zaangażowania. A odbiorczynie i odbiorcy, można dopowiedzieć, uczestniczą w swoistym rytuale konfrontacji: gest krytyczny uderza w nich całą mocą objawiającą niedostrzegany przez nich dotąd układ sensów, porusza ich do żywego, a następnie przywraca do równowagi, dzięki poczuciu, że się z tym nowym układem skonfrontowali. W tych rytualnych powtórzeniach mamy jednak szansę zobaczyć wyłącznie to, co już widać, i doznać poruszenia, którego już doznaliśmy, dlatego odczuwamy zmęczenie. Foster podkreśla zdecydowanie, że dziś problem, z jakim powinni zmierzyć się krytycy różnego pochodzenia, polega nie na tym, że prawda jest ukryta i aby „zadziałała”, należy ją odkryć czy wydobyć, ale że prawda leży na wierzchu i nie działają mechanizmy, które miałyby nas skłonić do jej zobaczenia i działania. Praktyka krytyczna musi zatem zerwać z rytuałem wskazywania – pokazywania biedy, pokazywania uchodźstwa, pokazywania krzywdy, i zaangażować nas w praktyki ich realnego wytwarzania: umiejscowić te praktyki, nazwać

---

25 H. Foster *Post-Critical*, „October” Winter 2012 vol. 139, s. 6.

i uaktywnić, zaprzęgając do tego wszystkie nasze wyparcia, wbrew mechanizmom obronnym.

Artysta krytyczny nie ocali uciśnionych, bo jak powiada Rancière, opresjonowani nie zawsze są opresjonowani, ponieważ źle zrozumieli warunki, w których funkcjonują, ale być może dlatego że – z wielu powodów – nie są w stanie tych warunków zmienić<sup>26</sup>. Co mogą zmienić opresorzy i w jakich warunkach gotowi będą zobaczyć współtworzoną przez siebie opresję i zmierzyć się z nią? Z czego będą gotowi zrezygnować? I jaką rolę może w tym odegrać artysta krytyczny? Zdaniem Latoura, tymczasem proponującego „etykę szczodrości”:

Krytyk nie jest tym, kto demaskuje, ale tym, kto gromadzi. Nie tym, kto usuwa grunt spod stóp naiwnych wierzących, lecz tym, kto stwarza przestrzeń spotkania. Krytyk jest tym, który [...] widzi, że jeśli coś jest skonstruowane, to znaczy, że jest kruche i dlatego wymaga wielkiej troski i ostrożności.<sup>27</sup>

Zadanie krytyczne ma zatem polegać na składaniu i komponowaniu, ale należy zaznaczyć, iż nie istnieje przecież żaden zestaw reguł określających reguły tej pracy, trudno byłoby się zgodzić, że istnieje instancja, które je kodyfikuje czy weryfikuje. Dla jednych kompozycja będzie czystą dekompozycją dla innych. Artysta krytyczny działa więc wyłącznie na własną rękę.

Artystyczna praktyka Żmijewskiego krytycznie – jak sądzę – swą krytyczność traktuje: artysta stwarza sytuacje, w których nie ma miejsc wygodnych ani po jednej, ani po drugiej stronie patrzenia, wytwarza dyskomfort dla wyobraźni, której skojarzenia biegną w „niewłaściwym” kierunku, jak w przypadku *Ogrodu botanicznego/ZOO* (1997), w którym obok zwierząt w ogrodzie zoologicznym widzimy ujęcia niepełnosprawnych umysłowo dzieci, czy w *Oko za oko* (1998), gdzie bliskość, dotyk ciał sprawnych i ciał z niepełnosprawnościami, a także ich nagość niepokoją; może brzydzą, a może podniecają. Te „ćwiczenia” z czarnymi, nagimi, ciężko chorymi i ciężko doświadczonymi przez los bądź historię to trening wytrzymałości na „męczenie” i porządkowanie własnego pola wizualnego i afektywnego. Nic tu nie zostaje

26 Zob. J. Rancière *Aesthetics and Its Discontents*, przeł. S. Corcoran, Polity, Cambridge 2009, za: H. Foster *Post-Critical*, s. 6.

27 B. Latour *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” Winter 2004 vol. 30, s. 246 za: tamże.

raz na zawsze ustalone (kto jest kim na przykład, albo kto jest z kim). Żmijewski uporczywie stara się wypracowywać metody poznawcze i każdorazowo stwarzać przestrzeń spotkania z odbiorcami, w której dokona się jakaś wymiana, jakies przesunięcie znaczeń czy emocji, a w konsekwencji przybliżenie do rzeczywistości, realna poprawa.

## Abstract

---

### Katarzyna Bojarska

SWPS UNIVERSITY

*Problematizing Visuality: The Case of Artur Żmijewski*

Analyzing Artur Żmijewski's video work *Glimpse* (2016), Bojarska positions his artistic practice on the axis between problematizing visuality (Mirzoeff) and post-criticality (Foster), as she asks about the conditions of art criticism and politics along with the limits and abuses of representation.

## Keywords

---

art; politicality; criticality; Artur Żmijewski, artist; visuality; right to look.