

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Ludmiła Małgorzata Sobolewska

Uniwersytet Opolski

Interpretacje nieobecności i obecności historii w artystycznych projektach wizualnych

Muzea i pomniki upamiętniają miejsca i zdarzenia. Jednak wiele tematów nie znalazło się w kronikach. Niezapisane z różnych względów są więc nieobecne w przedstawieniu obrazów historii. Często są to jedynie zdarzenia możliwe.

Czasem udaje się odkryć i dopisać dotąd nieobecny fragment dziejów. Wtedy często zadajemy sobie pytanie: co by było, gdyby nie inna sytuacja lub inna decyzja?

W wybranych projektach artystycznych inspiracją twórców stało się to, co niepisane, a jednak określone przez obecność innych faktów. Źródłem tematów są bowiem konflikty zbrojne, które prowokują pytania związane z doświadczeniami przemocy i nacjonalistycznych ideologii konfrontowanych z ideami humanizmu. Wartością staje się także walor etyczny projektów czytelny zwłaszcza w odmiennej od tradycyjnej formie.

Dobrze pokazuje to projekt Akrama Zaatariego *Letter To A Refusing Pilot (List do pilota, który odmówił)*, nawiązujący do działań wojennych w Libanie z lata 1982 r. Tytułowa aluzja do eseju francuskiego myśliciela Alberta Camusa *Lettres à un ami allemand (Listy do niemieckiego przyjaciela)* – pisanego w czasie okupacji i opublikowanego po II wojnie światowej – poszerza etyczną przestrzeń interpretacji.

Pre-tekstem projektu libańskiego artysty Zaatariego stała się plotka, która w czasie inwazji izraelskiej w 1982 r. obiegała jego rodzinne miasto. Według tego, co opowiadali sobie mieszkańcy Sady, izraelski pilot odmówił wykonania rozkazu zrzucenia bomb na szkołę i spuścił je do morza. Zaatari był wówczas chłopcem. Fascynacja legendą przetrwała w jego pamięci i już w trakcie swojej kariery zawodowej zamieścił zasłyszaną historię w opublikowanej książeczce, w której podejmuje dialog z izraelskim filmowcem Avim Mograbi¹.

¹ Wyimaginowana rozmowa dwóch filmowców przywołuje wspomnienia konfliktu między Izraelem a Libanem, a sposób pamięci i zeznań miesza fikcję i dokument. Zob. A. Zaatari, *Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named, Avi Mograbi, 2012*, www.lespresses-dureel.com/ [dostęp: 04.10.2014].

Oralna relacja o pilocie, który odmówił wykonania rozkazu, funkcjonowała wśród regionalnej społeczności Saidy przez trzydzieści lat. Niemożność uwiarygodnienia przekazu sprawiła, że artysta, podobnie jak inni, był przekonany, że opowieść o pilocie jest fikcyjna.

Dzięki uobecniению tej narracji w Izraelu ustalono, że pilot będący bohaterem plotki krążącej po Saidzie istnieje. Nazywa się Hagai Tamir, nadal żyje i mieszka w Hajfie. W 2010 r. doszło do spotkania Zaatarięgo i Tamira w barze w Rzymie (konflikt izraelsko-libański wymagał spotkania na neutralnym terenie)².

Rozmowa, jaką odbyli po trzydziestu latach od legendarnego zdarzenia, pozwoliła artyście poznać przesłanki decyzji odmowy pilota. Tamir wyznał, iż celem jego wstąpienia do sił powietrznych Izraela nie były dokonania na płaszczyźnie wojennej, lecz latanie i związane z nim przeżycia. Jako architekt z zawodu wiedział, że obiekt, który ma zbombardować może być szkołą lub szpitalem.

W towarzyszącym projektowi Zaatarięgo komentarzu kuratorów czytamy: „Jednego tygodnia podczas izraelskiej inwazji na Liban, Hagai Tamir – pilot izraelskich sił powietrznych przelatował nad siedzibą Saida Public Secondary School for Boys blisko Ain El-Helweh i odmówił rozkazu zrzućenia na nią bomby. Później powiedział: «Zbudowanie miasta trwa o wiele dłużej niż uderzenie w cel»³.

Wydaje się, iż sensowne będzie przytoczenie ponownie słów Camusa, które wyrażają idee decyzji Tamira: „Mówiliście mi: «Wielkość mojego kraju nie ma ceny. Wszystko, co się do niej przyczynia, jest dobre. Nie mówiłem wam, nie mogę uwierzyć, że wszystko trzeba podporządkować celowi, ku któremu się dąży. Istnieją środki, które nie mają usprawiedliwienia»⁴.

O decyzji odmowy wiedział wąski krąg osób z otoczenia pilota. W ciągu kilku minut zgłaszania fikcyjnej usterki, jeden z kolegów pilota podniósł maszynę i przejął jego rozkazy. Szkoła została zbombardowana i tak. Odmowa Tamira była w tym sensie czynem daremnym. Jednak istotny dla artysty stał się sam akt odmowy.

Reprezentujący Liban na 55. Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2013 r. *Letter To A Refusing Pilot* to trzyczęściowa instalacja, która składa się z dwóch symultanicznych projekcji: 45-minutowego filmu wideo i zapętlonego filmu nakręconego na kliszy 16mm. Odmowa pilota staje się osnową projektu, w którym obrazy współczesności przeplatają się z publicznymi materiałami archiwalnymi i zdjęciami z rodzinnych albumów wykonanymi w młodości Zaatarięgo. Autor czyni to w przestrzeni utworzonej jako etap oczekiwania na aktora lub kinowego widza. Obserwator może czuć się jednym i drugim zarazem, a znaczenie im przypisane przenika się. Krzesło ustawione między trwającymi projekcjami może stanowić zarówno miejsce obserwacji, jak i czynnego udziału w wyimaginowanym locie. Widz może wcielić się w obserwatora i sprawcę zarazem, a więc świadomego

² Zob. S. Anziska, *Letter To A Refusing Pilot*, tekst do projektu, Biennale 2013.

³ A. Zaatari, *Letter To A Refusing Pilot*, video, Biennale 2013.

⁴ A. Camus *Listy do niemieckiego przyjaciela*, przeł. H. Szumińska, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44, s. 1.

decydowania o własnym i cudzym losie. Intymna przestrzeń przeznaczona jest do oglądania w samotności. To kapsuła czasu, w której odbiorca nie tylko jest transportowany do tego bardzo znaczącego rozdziału w życiu Zaatariego, ale również do traumatycznego epizodu w życiu całego narodu.

W omawianym projekcie artysta operuje strategią archiwalną. Wchodzi na pole historii. Wiążąc archiwum medialne z dokumentami osobistymi sprawia, że to, co publiczne, przenika się z tym, co intymne. Tym samym narracja oficjalna, należąca do dyskursu politycznego, zostaje uzupełniona przekazem subiektywnym jednostki pozbawionym medialnej retoryki. Pre-tekstem nadrzędnej opowieści staje się sekretny szczegół historyczny⁵ jako *exemplum* zdarzenia, w którym dochodzi do zakłócenia relacji wróg – sprzymierzeniec, tym samym dekonstruuje⁶ on porządek ustanowiony przez dominujący dyskurs polityczny. Anegdota będąca *pars pro toto historia arcana* staje się centrum nadrzędnej opowieści. Taka relacja pomiędzy oficjalną wersją wydarzeń historycznych a „małą historią” o pilocie implikuje pytania zadawane przez artystę. Historia o pilocie, który odmówił, przekłuwła *grand récit*. Zostaje użyta „jako fragment jakiejś nierozszyfrowanej rzeczywistości, będącej przypadkiem opierającym się ułożonej interpretacji, dalekim od konsolidowania tego co już wiemy”, „zmuszającym do kwestionowania tej wiedzy i weryfikowania jej”⁷. Opowieść użyta przez Zaatariego jest narzędziem powstawania *counterhistory* – przeciw-historii⁸.

W filmie znajdujemy odniesienie do myśli kolejnego francuskiego myślicie-la i literata. Otwierająca projekcję sekwencja ukazuje książkę Antoine’a de Saint-Exupery’ego *Mały Książę*. Dłonie artysty powoli przekładają kartki. Widz obserwuje dedykację – przyjacielowi Żydowi Leonowi Werth, następnie pierwsze strony baśni. Zaatari prezentację kończy na rysunkach, które lotnik wykonywał na prośbę Małego Księcia. Przypomina tym pamiętną frazę: „Narysuj mi baranka” – mówi Mały Książę do narratora. W kolejnych kadrach artysta rysuje kontury rzeźby, widoku szkoły

⁵ „Współczesne słowniki notują cztery znaczenia słowa «anegdota»: 1) szczegół historyczny (sekretny, poufny); 2) ciekawe, drobne zdarzenie; 3) krótkie opowiadania o niewielkim, ciekawym zdarzeniu; 4) detal bez większego generalnego znaczenia. Łaciński termin anektota oznacza ineditia – prace niepublikowane”. Zob. R. Sendyka, *Anegdota i poetyka New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010, s. 35.

⁶ Tamże, s. 40–41. „Zdolność do działania dekonstruującego posiada jednak jedynie «szczególny» typ anegdoty. [...] Będzie to mikropowieść prezentująca historię – jak to ujmują autorzy wystąpienia [Greenblatt i Gallagher – przyp. autorki] – «na ukos»”.

⁷ Fragmenty wypowiedzi L. Gossmana, który właśnie w takim użyciu anegdoty widzi jej szansę na przyszłość, co pozostaje (zdaniem R. Sendyki) w związku z praktykami krytyków z kręgu New Historicism. Tamże, s. 38.

⁸ Tamże, s. 41. Nowym historykiem praktykującym „przeciw-historię” jest ten, kto chce zerwać ciągłość *grand récit*”, „nasłuchuje głosów wykluczonych przez historię”, unika ograniczeń chronologii marksistowskiej, zajmuje się tym, co nie zostało powiedziane. Zob. S. Greenblatt, C. Gallagher, *Counterhistory and Anecdote*, [w:] *Practicing New Historicism*, Chicago 2001, s. 67.

i drzew oraz samolot z papieru. Te trzy artefakty stanowią przeplatające się motywy filmu.

Jest wiele powodów, które sprawiły, że u początku tej nostalgicznej i elegijnej opowieści artysta „cytuje” *Małego Księcia*. Pojawia się cała sieć analogii, która wiąże wydarzenia inspirujące artystę z postacią zarówno autora, jak i jego dzieła. Przychodzi na myśl również inna pozycja książkowa Exupéry’ego – *Listy do zakładnika* – u podstaw której leżała przyjaźń z Werthem.

Podstawową wspólnotą, która wiąże akt odmowy pilota z treścią książki, jest humanistyczne przesłanie filozoficznej baśni. Zaatari, jak i bohater jego dziecięcej fascynacji, uosabiają niewątpliwie samą postać pilota-narratora, którego alter ego jest chłopiec Książę z innej planety. Utopijne działanie osadzone w czynie, którego wyrazem była odmowa zniszczenia szkoły, jest równie idealistyczne jak uniwersum *Małego Księcia*, który na Ziemi poznaje prawdy o ludzkiej egzystencji, niedoskonałości kondycji człowieka, zdobywa wiedzę o prawdziwej przyjaźni i wiernej miłości. Jednocześnie ta opowieść o dojrzewaniu do odpowiedzialności za drugiego człowieka urzeczywistnia się w decyzji Hagaima. Obrazuje także przejście z czasu beztróskiego dzieciństwa, które reprezentują archiwalne zdjęcia Zaatariego, w okrutną dorosłość.

„Drugiego lipca 1982 roku mój brat Ahmad napisał w swoim pamiętniku: «Dzisiaj nasz ojciec wziął nas na wizytę w szkole, która została uszkodzona podczas nalotu i Akram zrobił kilka zdjęć. Kilka stron wcześniej, mój brat wstawił mały wycinek z gazety, na którym pokazano odrzutowiec podczas izraelskiego nalotu»”⁹.

To fragment z pamiętnika Ahmeda, w którym, jak pisze artysta, przemoc definiowała codzienność braci Ahmeda i Akrama Zaatarich. „Te osobiste notatki, wpisane w standardowy kalendarz, zawierają grube opisy niektórych z najgorszych dni walk w 1982 r., przerywane nazwami filmów, które może oglądał w tych dniach, doniesieniami o pogodzie lub notatką o szczególnym przyjacielu, który odwiedził go w domu”¹⁰. Osobiste wspomnienia mówią o rzeczywistości przez pryzmat widzenia dziecka, gdzie codzienność w sposób wybiórczy odnotowuje strategie wojskowe i posunięcia polityczne o tyle, o ile dotyczą życia jednostki.

Odczytanie przesłania baśni, do której odwołuje się autor, nie jest takie oczywiste w skomplikowanej rzeczywistości walk na Bliskim Wschodzie, gdzie eskalacja przemocy nie ma końca, a obwarowania związane z narodowością decydują o postępowaniu jednostek tak bezwzględnie skazanych na lojalność wobec rozkazów, obowiązków narodowych i religijnych. Przynależność państwowa decyduje, z kim wolno się przyjaźnić. Wojna determinuje los i osobiste decyzje. Konflikt między narodowymi zobowiązaniami a humanizmem to nienapisana historia decyzji izraelskiego pilota, która jest synekdochą dylematów moralnych wynikających z nieustających narodowych waśni Izraela i Libanu, a w wymiarze uniwersalnym

⁹ *Letter To A Refusing Pilot*, tekst wchodzący w skład projektu A. Zaatariego, 55. Biennale 2013.

¹⁰ Tamże.

każdego, kto staje w sytuacji, gdy kodeks państwowych praw kłóci się z osobistym przekonaniem.

„Nie nazywam się Akram Zaatari. I osobą, która jest adresatem, nie jest Avi Mograbi. My po prostu postanowiliśmy nadać sobie takie nazwy, odgrywając role, które zostały wcześniej napisane dla nas przez sytuację, jak postacie w grze lub filmie i jak dwie osoby urodzone w dwóch nieprzyjacielskich państwach. Tak jak w więzieniu ktoś myśli o wolności, w czasie wojny myślenie o pokoju jest nieuniknione. Ale wiemy, że nie jest to proste, aby odwoływać historię. Cofnąć się w czasie i odwoływać niesprawiedliwość, przemoc, okupację i wojnę. To decyduje o tym, dlaczego my możemy być tylko indywidualnym głosem, fikcyjnym, ponieważ nie stanowiącymi. Fikcyjnym, ponieważ jesteśmy zsynchronizowani z narodowymi zobowiązaniami. Nasze głosy są naszymi narodowymi wyobrażeniami, a nie rzeczywistością” – pisze Zaatari¹¹.

W normalnych warunkach rozmowa dwóch dokumentalistów nie byłaby problemem. Jej znaczenie polega na tym, że pochodzą z dwóch państw nieprzyjacielskich. Ta rozmowa jest w domyśle oparta na nierozwiązanym konflikcie i historii okupacji między dwoma narodami.

Artysta konfrontuje indywidualną etykę ze zbiorowym legalnym obowiązkiem. W miarę jak film postępuje, nabiera coraz krytyczniejszej wymowy. Pytanie dominujące brzmi: jak można postępować zgodnie z tym, co się uważa za moralnie dobre, gdy jest sprzeczne z jurysdykcją prawa państwa? W jakim stopniu twoje wybory można uznać za wywołane przez osobistą sytuację i przekonania, prawdziwie niezależne od kanonicznych historii i postaw, które są zgodne z prawem nadanym dekretami przez narody?

Głos Zaatariego i głos pilota Tamira pozostaną bez wpływu na bieg wydarzeń, podobnie jak nieistotne pozostają dziecięce zabawy bohaterów filmu video w twardej rzeczywistości dorosłych. Papierowe samoloty puszczane z dachu wieżowca przez nastolatków zamieniają się w lecące nad Saidą myśliwce.

Podczas zdarzenia artystycznego, jakim jest festiwal w Biennale w Wenecji, artysta za punkt wyjścia do rozmowy z widzem proponuje dwóch klasyków światowej literatury XX w.: Camusa i de Saint-Exupéry’ego. Można w tym etycznym akcencie przywołania twórców odczytać wpływ kulturowy Francji, pod której zwierzchnością znajdował się do 1941 r. Liban.

Przytoczone w projekcie cytaty z Camusa i Exupéry’ego są wyrazem światopoglądu Zaatariego. Jednak głoszone przez pisarzy humanistyczne idee w rzeczywistości toną w morzu nienawiści i zapiekłych uprzedzeń, zdominowane przez systemy polityczne i konflikty, jakie wywołują. Tęsknota za pokojową koegzystencją pozostaje w sferze marzeń, których wyrazem jest obecność przekazu o izraelskim pilocie.

¹¹ A. Zaatari, *Conversation withan Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*, [w:] *Letter To A Refusing Pilot*, ekspozycja 55. Biennale 2013 (tłum. M.S.).

Jednym z powracających motywów filmu Zaatariego jest rzeźba, która stoi w szkolnym ogrodzie. Dzieło znanego libijskiego artysty Alfreda Basbous'a to forma, która po bliższym przyjrzeniu przedstawia rozdrobnione i zniekształcone dwie postaci. Te dwie ludzkie sylwetki splecione ramionami w dualistycznym objęciu wspierają się nawzajem i jednocześnie ze sobą mocują. W niezwykle trafny sposób artysta ukazuje prawdę o relacjach ludzkich, ciągle konferowanie między potrzebą bliskości a zachowaniem niezależności. W tym ścieraniu się dwóch istot zawarta jest przede wszystkim nasza walka wewnętrzna. I znów to nieustanne trudzenie się w dojściu do porozumienia przywodzi na myśl słowa Camusa:

Chciałbym kochać swój kraj kochając równocześnie sprawiedliwość. Nie chcę dla niego wielkości jakiegokolwiek, wielkości krwi i kłamstwa. Chcę pomagać mu żyć, pomagając sprawiedliwości. Wtedy powiedzieliście mi: Jasne nie kochasz swego kraju. [...] I ci ludzie, którzy waszym zdaniem nie kochają swojego kraju, zrobili dla niego więcej, niż wy kiedykolwiek zrobicie dla waszego, nawet, gdy moglibyście położyć za niego życie sto razy. Bo oni musieli w pierwszym rządzie zwyciężyć siebie samych – i to jest ich heroizmem¹².

O takim zwycięstwie nad sobą mówi *Letter To A Refusing Pilot* – pokonania barier indoktrynacji narodowej i prawnej. O decyzji powodowanej umiłowaniem życia, racjonalnym widzeniem pozbawionym zasłon fanatyzmu i nacjonalizmu.

Letter To A Refusing Pilot jest filmem i instalacją wideo, które odzwierciedlają złożoności, niejasności i konsekwencje odmowy jako decydującego i generatywnego aktu. Akt ten na chwilę tylko zatrzymał bieg historii, ale zbudował przestrzeń świadomości o nieobecnym – możliwym alternatywnym świecie.

W projekcie Zaatariego akt przemocy, zbrodni, wojny nie dochodzi do skutku z powodu świadomej decyzji człowieka, za którą stoi humanistyczny światopogląd, niezgoda na bezmyślne unicestwianie życia ludzkiego i niszczenie dorobku materialnego.

Zaprezentowany na 55. Biennale w Wenecji pomysł węgierskiego artysty Zsolta Aszthalosa *Fired but Unexploded* (2011) wynikał z inspiracji zdarzeniem przypadkowym, usterką ładunku wybuchowego, która spowodowała, iż nie wybuchł. Jak opowiada artysta: z wiadomości radiowej dowiedział się, że podczas remontu Mostu Małgorzaty w Budapeszcie u jego podnóża znaleziono bombę z okresu I wojny światowej. Niewybuch przeleżał sto lat.

Każda bomba ma swoją własną historię, która jest w istocie jedną z dwóch rodzajów. Bomby mogą wybuchnąć, a zatem spełnić swoją rolę jako obiekty wykonane specjalnie w celu zniszczenia. Następnie wejść do kroniki dziejów i osobistych rodzinnych historii. W drugim przypadku mogą nie zaistnieć. Utknąć pod warstwą ziemi, w wodzie czy ścianie muru, pozostawiając przy życiu miejsce i ludzi.

„Zsolt Aszthalos z kolei dojrzał inną opowieść w instalacji *Fired but Unexploded* przygotowanej na 55. Międzynarodową Wystawę Sztuki w Wenecji. W myśl artysty

¹² A. Camus, dz. cyt.

wadliwe urządzenie, ponieważ pozostaje zdolne do pierwotnej funkcji, zakłada swoje własne życie, zaczyna pisać narrację, kierując naszym życiem przez cały czas trwania. Pozostaje z nami, jako to co generuje i symbolizuje konflikty między nami”¹³. Są takie, które nigdy nie wybuchną, a tym samym utrzymują stan ciągłego napięcia. To prowadzi do frustracji, ale daje nadzieję, że konflikt ostatecznie wygaśnie na zawsze, nie niosąc ze sobą ofiar.

Asztalos sfilmował niewybuchy z okresu I i II wojny światowej, które zostały znalezione na Węgrzech. Na szesnastu staromodnych zestawach telewizyjnych rozstawionych w pawilonie trwa projekcja, w trakcie której na każdym ekranie prezentowany jest inny niewybuch. Mimo że obraz się nie zmienia, w prezentowanej bombie tkwi potencjał eksplozji i nie wiemy, co może się wydarzyć na ekranie. Bomby zostały sfilmowane na białym tle, aby były jak najbardziej graficzne i oderwane od codziennej rzeczywistości, w ten sposób stały się one jeszcze bardziej metaforyczne. Ładunkom, które widzimy na ekranie, towarzyszą efekty dźwiękowe. Po nałożeniu słuchawek słyszymy odgłosy, które symbolizować mogą zarówno ocalałe w tych miejscach symptomy życia, jak i ukryty konflikt.

Te szczególne „obiekty znalezione” są w intencji artysty reprezentantami sytuacji konfliktowych, otwartych do jednoczesnych interpretacji na poziomie osobistym, lokalnym, regionalnym i globalnym. Mogą one symbolizować konflikty polityczne – w tym przypadku możemy usłyszeć dźwięk demonstracji ulicznych; mogą one oznaczać bomby zegarowe społeczeństw konsumpcyjnych – słyszymy kogoś, kto zmienia kanały telewizyjne; lub mogą one zwracać uwagę na problemy w życiu prywatnym i partnerskim – słyszymy kogoś, kto nic nie mówiąc, szykuje posiłek, a napięcie w powietrzu jest niemal namacalne.

„Praca Zsolta Asztalosa *Fired but Unexploded* (2011) mówi o tym, że nie możemy całkowicie swobodnie kształtować własnej historii, nie wybieramy, ale dziedziczymy okoliczności. Uczucie ciężaru obciążeń historycznych jest doświadczeniem, które może być traumatyczne w naszym świecie”¹⁴.

Bez względu na interpretację autora, możemy stwierdzić, że rekwizyty, które czyni artefaktami, budują w odbiorcy wyobrażenie miejsc, w których je odnaleziono. Przywołują kontekst – fragment rzeczywistości, w który były wpisane. Są świadkami historii ocalałego wyrokiem losu życia. Ich narracja wpisana jest w opowieść miejsca, w którym zostały odkryte. Tym samym projekt Asztalosa jest miejscem pamięci i pamięcią miejsc „zagłady niedokonanej”. W ten sposób artysta węgierski, podobnie jak Zaatari, przekłuwą wielką narrację.

W postawę „nieobecności” wpisuje się realizacja Horsta Hoheisela powstała w Kassel. W 1939 r. nazistowscy aktywiści zburzyli fontannę, zwaną Żydowską z powodu nacji osoby fundatora, którym był Sigmund Aschrott. Znajdująca się

¹³ „*Fired but Unexploded*” *A video installation by Zolt Asztalos*, „e-flux”, www.e-flux.com/announcements/fired-but-unexploded-by-zolt-asztalos/ [dostęp: 02.09.2014].

¹⁴ *Zolt Asztalos „Fired but Unexploded”*, ed. G. Uhi, fired-but-unexploded.com/datas/attach/0/30.pdf [dostęp: 02.09.2014].

przed miejskim ratuszem fontanna była kamiennym obeliskiem i mierzyła dwanaście metrów. W 1987 r. Hoheisel stworzył replikę fontanny zwróconą w głąb ziemi. „Negatyw” obiektu jest ledwie widoczny dla ludzi, którzy mogą przechodzić przez nieobecną, zakrytą kratami rzeźbę, i słuchać dźwięku spływającej do niej wody. „Pomnikiem jest osoba zwiedzająca” – tak Hoheisel podsumowuje swoje „negatywne”, lustrzane odbicie zniszczonej budowli, nie tylko doprowadzając *ad absurdum* tradycyjną ideę pomnika, lecz również wskazując na codzienną odpowiedzialność historyczną obywateli oraz ich zdolność do refleksji¹⁵. Estetyka śladu budowli przywołuje traumę historii. W ciągu dwudziestu pięciu lat, które minęły od powstania fontanny do dnia światowej wystawy w Kassel w 2012 r., Hoheisel oczyszczał ją regularnie co miesiąc od marca do grudnia. Miesięczne czyszczenie jest rytuałem bez mitu. W trakcie dOCUMENTA (13) Hoheisel prezentował rysunki, zdjęcia i dokument umowy z miastem Kassel związane z czyszczeniem fontanny oraz rękawiczki, których użyła kuratorka wystawy w trakcie wspólnego czyszczenia w marcu 2011 r., a także monety wrzucone na szczęście przez przechodniów znalezione w obiekcie. W czasie dOCUMENTA (13) Hoheisel dokonywał również rytualnego czyszczenia jedenastego dnia każdego miesiąca. Negatywna forma jest anty-pomnikiem – publiczną rzeźbą, której walorem jest jej nieobecność. Jak ujął to artysta: „To nie jest miejsce do kładzenia kwiatów, lecz do zbiorowej medytacji i refleksji nad stratą”¹⁶.

Pomnik negatywny¹⁷ staje w opozycji do idei upamiętniania jako wizualnej obecności pewnego monumentu jako wyrazu „wysokiego stylu”, „jest negatywnym gestem na zakotwiczone w tradycji paradygmaty”¹⁸.

Wymienione projekty łączy powiązanie działania artystycznego z historią. Artyści konstruują narrację, bazując na opozycji między tym, co jawne i ukryte, osobiste i zbiorowe, faktyczne a zapisane. Przypominają, że reprezentacja rzeczywistości jest funkcją konstruowanych przez nas znaczeń¹⁹.

Sztuka, która obrazuje wojnę i podejmuje dialog ze współczesnością, zmuszona jest wprowadzać język obecnej epoki, by mówić o głębszych prawdach. Objawia się to tworzeniem struktur nieobliczalnych, przeciwstawieniem klasycznym formom wypowiedzi, zbliżeniem z życiem i indywidualnym odczuwaniem. Komunikowanie się artyści, jak również odbiorcy z historyczną rzeczywistością wymaga zmiany

¹⁵ „Goethe Institut”, www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm [dostęp: 20.05.2012].

¹⁶ *Katalog dOCUMENTA (13)*, red. E. Scharrer, Kassel 2011, s. 432.

¹⁷ Amerykański anglista i judaista James E. Young ukuł pojęcie „Counter-Monuments”. Termin Younga wskazywał na artystyczną krytykę pomnika, która świadomie odcina się od tradycyjnej ikonografii pomnikowej, względnie doprowadza ją *ad absurdum*. Inscenizacja „zanikania” pomników ma zwracać uwagę na to, że choć pomniki odnoszą się do historycznego kontekstu, nie mogą jednak zastąpić powszechnego i indywidualnego obowiązku krytycznego wspominania i odpowiedzialnej pamięci. Zob. „Goethe Institut”, <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm> [dostęp: 20.05.2012].

¹⁸ Por. E. Dąbrowska, *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej*, Opole 2012, s. 44.

¹⁹ Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 524.

narracji, systemu odniesień, rodzaju metafor dla wyrażenia obecnej egzystencji. Miejsca przeciw-historii, którymi stają się projekty artystyczne, to nie próba tworzenia alternatywnej kroniki dziejów, lecz wola ożywienia dyskursu, ocalenia humanistycznych wartości.

Bibliografia

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Camus A., *Listy do niemieckiego przyjaciela*, przeł. H. Szubińska, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44.
- Dąbrowska E., *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej. Artystyczne języki, formy, gatunki*, Opole 2012.
- „Fired but Unexploded” A video installation by Zsolt Asztalos, „e-flux”, www.e-flux.com/announcements/fired-but-unexploded-by-zsolt-asztalos/ [dostęp: 27.09.2014].
- „Goethe Institut”, www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm [dostęp: 20 V 2012].
- Greenblatt S., Gallagher C., *Counterhistory and Anecdote*, [w:] *Practicing New Historicism*, Chicago 2001, s. 67. *Katalog dOCUMENTA (13)*, red. E. Scharrer, Kassel 2011.
- Sendyka R., *Anegdota i poetyka New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010.
- Zsolt Asztalos „Fired but Unexploded”, ed. G. Uhi, fired-but-unexploded.com/datas/attach/0/30.pdf [dostęp: 02.09.2014].
- Zaatari A., *Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named, Avi Mograbi, 2012*, www.lespressesdureel.com/ [dostęp: 04.10.2014].

Interpreting the presence and absence of history in artistic visual projects

Abstract

In the article I analyze selected artistic projects presented at international art exhibitions – 55. The Biennial of Art in Venice (2013) and Documenta (13) in Kassel (2012). What binds the projects is the historical connotation which becomes a pre-text for artistic creation. The artists were inspired by unwritten events, yet determined by the presence of other facts. The origin of the topics are military conflicts which provoke questions concerned with experiencing violence, as well as nationalist ideologies confronted with the ideas of humanism. What is more, the ethic part of these projects becomes a value of itself, which is particularly visible in the non-traditional form. The projects described are as follows: Letter to a Refusing Pilot by Akram Zaatari, an installation by Zsolt Asztalos entitled Fired but Unexploded and a counter-monument by Horst Hoheisel in Kassel. Akram Zaatari uses an anecdote, a mysterious historical detail as an exemplum of the event which deconstructs the official political order. The installation by Zsolt Asztalos Fired but Unexploded mentions dormant conflicts which nonetheless bear the same historic burden. A negative reconstruction of a fountain called Jewish by Horst Hoheisel found in Kassel, is a postulate of revoking traumatic history.

Słowa kluczowe: konflikt zbrojny, antyhistoria, anegdota, sztuka współczesna, anty-pomnik
Key words: military conflict, counterhistory, anecdote, modern art, counter-monument.