



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Artystka na wojnie*

**autor:**

Tomasz Szerszeń

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4 (2013)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/145/178/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

## **Artystka na wojnie**

### 1.

Bejrut, Armenia, Irak, Bośnia, Palestyna... Sophie Ristelhueber przemierza świat, podążając śladami współczesnych konfliktów i katastrof. Bada je i utrwała, wreszcie zestawia ze sobą. Jej przebraniem jest kostium reportera: rodzaj paszportu do świata wojny, usprawiedliwienia dla nomadycznego życia, które prowadzi. Jednak w przeciwieństwie do reporterów i innych obserwatorów, którzy starają się „na gorąco” reagować na przemoc, nieszczęście i zniszczenie, dokumentując ich bezpośrednie przejawy – ale zapominając często, że, „widzieć jedną rzecz oznacza nie widzieć innej; opowiadać o tragedii, oznacza zapomnieć o innej.”<sup>1</sup>, jak pisał Paul Ricoeur – jej postawa zakłada zawsze rodzaj dystansu: Sophie Ristelhueber naciska migawkę „chwile po”. Ten dystans – czasowy, ale nie afektywny – jest kluczem do zrozumienia świata jej obrazów.

Jean Hatzfeld w książce o wojnie w Bośni roztacza obraz zrujnowanego Sarajewa: pejzaż oblężonego miasta, miasta w „stanie wojny”. W jednym z zapadających w pamięć fragmentów opisuje sen walczącego Sarajewa – gdy cisza zastępuje odgłos wystrzałów armatnich, a zrujnowana przestrzeń staje się miejscem intymnej kontemplacji efemerycznego i przerażającego piękna rozpadu:

To skrzyżowanie wystawione jest na podmuchy wiatru i celowniki snajperów, czatujących na pokrytym modrzewiowym lasem wzgórzu Staro Brdo. Ale w nocy – lubię się tam wtedy zatrzymywać – wszystko ustaje. Skrzyżowanie odgraniczało dużą trójkątną esplanadę, która ciągnęła się aż do rzeki, przechodząc w zniszczone magazyny, niezwykle rumowiska betonu, żelaza, szkła – do tego niedzisiejszy zapach kurzu... Mury, drzewa, chodniki – wszystko zostało zniszczone w ciągu miesiąca przez pociski czołgowe. Do tych ruin dochodzą szczątki okolicznych budynków, zepchniętych na bok przez łopaty i wiatr, podobnie jak worki śmieci, patroszone powoli przez psy i złomiarzy. Poruszamy się po szeleszczącym dywanie z szyb, kamieni, nabitych gwoździami cokołów i tynku. Pomiędzy

zrujnowanymi ścianami, czuć woń zwęglonego plastiku pomieszanego z przyjemniejszym zapachem nawozu z liści<sup>2</sup>.

Dla Sophie Ristelhueber opisany przez Hatzfelda moment, gdy ustaje spektakl destrukcji i wszystko zastyga – moment, który dobrze ujmuje metafora nocy – jest kluczowy. Noc pozwala na inny ogląd, na rodzaj szczególnego dystansu: pozwala zobaczyć zamiast ruin abstrakcyjne konstrukcje, zamiast ludzi – ślady ich nieobecności. Na jej „nocnych” zdjęciach nie ma ludzi. Ich brak jest jednak pozorny: przecież ta „nieobecność człowieka czyni go tym bardziej obecnym”<sup>3</sup>. Twórczość Ristelhueber – może z wyjątkiem pierwszego, zrealizowanego wspólnie z François Hers cyklu *Interieurs* – jest rodzajem „fenomenologii śladu”, podążaniem za tym, co człowiek pozostawił po sobie. „W pewnym sensie jestem artystką, która pracuje trochę jak archeolog”, deklaruje Ristelhueber<sup>4</sup>. To archeologiczne podejście wykracza jednak poza prosty proces dokumentacji, zbieractwa wizualnych resztek. Ślady, tropy, pozostałości, które widzimy na jej zdjęciach, tym bardziej stają się niejasne, im dłużej im się przypatrujemy. Ich struktura komplikuje się: to już nie pojedynczy ślad – odcisk ludzkiej obecności, ludzkiego działania – lecz ich wielość: nachodzące na siebie, splątane, zanikające. Tak jak w zrealizowanym podczas Wojny w Zatoce *Fait* (1992), gdzie przyglądanie się fotografiom niezwykłych monochromatycznych powierzchni zniszczonej wojną pustyni konfrontuje nas z trudnością zdefiniowania tego, co widzimy. Ta optyczna niepewność sprawia, że od bezformia przechodzimy do krajobrazu pustyni, od wojennego pejzażu – do *Elevage de poussière* Man Raya. „Szczególna uwaga poświęcona fizycznym śladom, które znaczą świat, nie zatrzymuje się na poziomie świadectw, lecz posuwa się do skrajnie abstrakcyjnych i konceptualnych interpretacji”, zauważa Cheryl Brutvan<sup>5</sup>. Jednak nawet gdy pozostajemy na poziomie abstrakcji – abstrakcyjnego widoku, abstrakcyjnej lub metaforycznej interpretacji – istnieje tu ciągle element, który zakotwicza te obrazy w konkrety: *fait*, fakt, detal. To detal pozostaje z Historii; on ją ratuje.

Ta koncentracja na detalu ma w przypadku Sophie Ristelhueber swoje źródła w studenckiej fascynacji francuską nową powieścią, a szczególnie Alainem Robbe-Grillem. To on w programowym *Une voie pour le roman futur* pisał: „Świat nie jest ani znaczący, ani absurdalny. On po prostu jest”<sup>6</sup>; świat jest zbiorem „detali”

i sekwencją naszych nań spojrzeń. Istnieje tylko to, co zewnętrzne, to, co widzimy – ta proza to swoista celebrowanie widzialności. Równocześnie, u autora *Żaluzji* opis jednego detalu w pewnym sensie anuluje poprzedni; spojrzenia współistnieją ze sobą, kwestionując nie tylko jeden punkt widzenia, ale też wszelkie pretensje do „prawdy”. Podobnie u Ristelhueber, u której zdjęcia – detale ocalałe z katastrofy, ocalałe z Historii – istnieją zawsze w relacji: jako elementy pewnego, nietworzącego narracji układu obrazów (książka, układ zdjęć na wystawach). To rodzaj spojrzenia stereoskopowego, które choć koncentruje się na detalach, fragmentach, resztkach, daje możliwość myślenia o tych fotografiach jako o pewnej typologii, czy też może raczej konstelacji: wielość obrazów pozwala tu pamiętać o wielości tragedii.

Francuska fotografka nie opowiada więc Historii: tworzy raczej rodzaj atlasu, układu obrazów, typologii śladów. W jej pracach uderza niezwykła powtarzalność, podobieństwo obrazów wojny: Bejrut, Kuwejt, Sarajewo, Irak... Powtarzalność, która zostaje zwielokrotniona przez użycie przez artystkę tekstów jako swoistych ponadczasowych kontrapunktów: takim kontekstem są np. fragmenty z Biblii, z Lukrecjusza, Tukidydesa, Sterne'a czy Clausewitza. Ale przecież, jak mówi Ristelhueber, „istnieje pewna uniwersalność form”<sup>7</sup>: wierzy więc w powtarzalność obrazów wojny, uznaje nasze-bycie-tu za nieustającą katastrofę, nieprzerwaną serię destrukcji. Pojawia się pytanie, czy – podobnie jak w prozie W. G. Sebald, a zwłaszcza w *Pierścieniach Saturna* – ten ciąg katastrof, wojen i konfliktów nie jest elementem pewnego większego planu, czy nie przynależy raczej do historii naturalnej niż tej ludzkiej?

## 2.

W *WB* (2004) Sophie Ristelhueber konfrontuje nas z innego rodzaju ruinami. Tymi, które powstały nie na skutek wojny, czy katastrof naturalnych, lecz drobnej, codziennej działalności izraelskich żołnierzy na okupowanych terytoriach palestyńskich. To małe kamienne barykady, czy też przeszkody, zbudowane, żeby utrudnić ruch drogowy na Zachodnim Brzegu, żeby zrujnować ekonomiczne i społeczne życie na tym obszarze, a także by złamać ducha w jego mieszkańcach i symbolicznie zaznaczyć istnienie granicy, podziału – jako pewnego pojęcia wpisanego trwale w tę przestrzeń, w jej historię i codzienność. Ristelhueber

umieszcza więc znów destrukcję w „zwyczajności” i tym, co powszednie, czyni ją nieusuwalnym elementem świata. Naturalizuje tym samym przemoc.

Podobnie jak w przypadku innych jej projektów, to, co widzimy od początku jest niejasne. Nagromadzone i ułożone w stosy i kupki kamienie przywodzą na myśl raczej pozostałości skalnych lawin; tak częste w pofałdowanym terenie obsunięcia. Dopiero uświadomienie sobie kontekstu (*WB*) pozwala nam zobaczyć je na nowo, odczytać ich polityczny potencjał. Mylące jest tu również samo pojęcie barykady. Kojarzy się ona raczej z oporem przeciw władzy: to typowa broń „słabych”, kojarząca się z tradycją rewolucyjną – istnieje przecież cała „ikonografia barykady”, która bierze swój początek w przedstawieniach barykad z czasów Rewolucji Francuskiej, a do jej słynnych przykładów należą zdjęcia z czasów Komuny Paryskiej, fotografie barykad powstańczych w Warszawie 1944 roku i Budapeszcie 1956, aż po bardzo współczesne, choćby z protestów na kijowskim Majdanie. Tu jednak wektor zostaje odwrócony: barykady powstają nie po to, by utrudnić ruchy wojsk okupacyjnych, lecz wprost przeciwnie, by utrudnić codzienną egzystencję ludzi zamieszkujących Zachodni Brzeg.

*WB* to z pewnością najbardziej polityczny projekt Sophie Ristelhueber. Polityczny nie w sensie bezpośredniego zaangażowania, lecz właśnie dystansu, tej swoistej „obecności poprzez nieobecność”, o której tyle pisał Jacques Rancière. Zresztą odnosił się on parokrotnie do tego projektu, wskazując na gest pominięcia przez fotografkę Muru: „Ristelhueber fotografuje barykady na palestyńskich drogach. Ale nie fotografuje muru, który paraliżuje spojrzenie”<sup>8</sup>. Z takiego punktu widzenia małe kamienne zapory na wiejskich drogach Zachodniego Brzegu stają się jego metonimią.

„Aktualność tych prac nie pozostawia wątpliwości. Lecz na czym polega ich nieaktualność?”<sup>9</sup>, pyta Georges Didi-Huberman w kontekście zdjęć z cyklu *Barrage* (1998) Steve’a McQueen’a, które również współtworzą ikonografię zapory, przeszkody i są rodzajem typologii „upadłej materii” – zalegających przy ulicznych studzienkach szmat, nowoczesnej inkarnacji zniszczonej draperii z barokowego malarstwa. Na czym polega nieaktualność *WB*? Pomimo różnic pojawiają się tu właściwie wszystkie elementy charakterystyczne dla innych cykli fotograficznych Ristelhueber i współtworzące jej świat. Polityczne odczytanie tych prac pozostaje

zaledwie jednym z kluczy do *WB*, które, niczym w stereoskopowym widoku, wcale nie unieważniałoby innych znaczeń. To jeden z „pierścieni Saturna” – równie ważny jak inny, którym jest spektakl nieustannej rujnacji, powracający równocześnie jako element Historii i historii naturalnej. Jest wreszcie ostatni z „pierścieni”: to rodzaj wpisanego w obraz wojny autoportretu. Na tylnej stronie okładki albumu *WB* widnieją słowa odautorskiego komentarza: „Bez wątpienia, jako artystka, również ja jestem na wojnie”. Czyżby więc Sophie Ristelhueber – podobnie jak pracujący z obrazami wojny Aby Warburg, traktujący swą *Kriegskartothek* jako przestrzeń swoistej psychomachii – konstruowała tę współczesną kartotekę zniszczenia jako pole afektu, „wojny wewnętrznej”?

## Przypisy

- 1 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris 2000, s. 105.
- 2 Jean Hatzfeld, *L'Air de la guerre*, L'Olivier, Paris 1994, s. 12.
- 3 Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber. La Guerre intérieure*, JRP Ringier, Zurich 2010, s. 43.
- 4 Cheryl Brutvan, *Les obsessions des Sophie Ristelhueber*, w: Sophie Ristelhueber, *Détails du monde*, Actes Sud, Arles 2002, s. 11–12.
- 5 Ibidem, s. 253.
- 6 Alain Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, w : *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1961, s. 18; Cyt. za: Ch. Brutvan, *Les obsessionss...*, s. 29.
- 7 Catherine Grenier, s. 67.
- 8 Fulvia Carnevale, John Kelsey rozmawiają z Jacques'em Rancière'em, *Art of the possible*, „Artforum” 2007, nr 3, s. 259.
- 9 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002, s. 51.