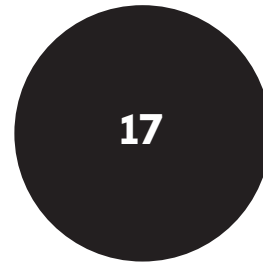




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Formuły protestu, narzędzia protestu

autorka:

Magda Szczęśniak

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 17 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/519/983>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Formuły protestu, narzędzia protestu

„Artykulacja protestu przebiega na dwóch poziomach. Na jednym poziomie wymaga ona odnalezienia stosownego języka protestu, wokalizacji, werbalizacji, wizualizacji protestu politycznego. Na innym poziomie jednak sama artykulacja kształtuje strukturę, wewnętrzny porządek ruchów protestu”¹ – stwierdza Hito Steyerl w artykule analizującym dynamikę ruchów oporu społecznego przez pryzmat reprezentacji wizualnych. „Co się stanie, gdy przyłożymy formę produkcji artystycznej, konkretnie teorię montażu, do dziedziny polityki?”² – dopytuje. W *Artykulacjach protestu*, opublikowanych po raz pierwszy w 2002 roku, Steyerl przygląda się dwóm filmom dokumentalnym: *Showdown in Seattle* (1999), opowiadającemu o protestach antyglobalizacyjnych w Seattle w 1999 roku, i *Ici et ailleurs* (1975) Jean-Luca Godarda i Anne-Marie Miéville, dotyczącemu konfliktu izraelsko-palestyńskiego. W obu, argumentuje autorka, twórcy mierzą się z niemożliwością wyrażenia głosu ludu³. Szesnaście lat później pytania, którymi Steyerl kończy swój esej – „Jakiego typu montaż polityczny mógłby stworzyć opozycyjne artykulacje, a nie zaledwie sumy elementów reprodukujące *status quo*? [...] Jaki rodzaj montażu dwóch obrazów/elementów wytworzyłby coś ponad te dwa obrazy/elementy, coś niereprezentującego kompromisu, lecz należącego do odmiennego porządku?”⁴ – pozostają aktualne. Wydaje się ponadto, że gruntowna transformacja kultury wizualnej od czasów, gdy Hito Steyerl pisała te słowa, zmusza nas do uzupełnienia listy pytań. Czy snapy i memy, *selfie* z protestów i streamowane filmiki opatrzone hasztagami przybliżają nas do prawdy o przeżyciach protestującej wspólnoty? Czy obrazy tego typu są reprezentacjami protestu, czy raczej powinniśmy o nich myśleć jak o jego formach? A może nieuchronnie tworzą jedynie częściowy, niesatysfakcjonujący obraz protestującego ludu, w dodatku kształtowany jedynie przez osoby mające dostęp do technologii lub dostatecznie atrakcyjne, by ich wizerunki zmieniały się w potencjalnie ikoniczne reprezentacje sprzeciwu? Czy same protesty nie są w związku z tym organizowane tak, by stać się mogły pociągającym spektaklem? Z pewnością nie ma jednoznacznych odpowiedzi na te pytania i przy poszukiwaniu artykulacji protestu należy zawsze mieć w pamięci

ograniczenia wybranych modeli komunikacji, a także ich – nieuchronne? – uwikłanie w dominujące maszyny ideologiczne.

W *Punkcie widokowym* numeru siedemnastego przybliżamy działalność młodych polskich artystów i kolektywów artystycznych, których prace dokumentują, analizują, współtworzą i poddają krytyce protest i opór – a czasem nawet robią wszystko to naraz. Zestawiane tu taktyki są różnorodne i nie dają się sprowadzić do jednej wspólnej techniki, estetyki czy wrażliwości. Wszystkie jednak powstały w odpowiedzi na obecne konflikty społeczne i polityczne. Aktualność prezentowanego wyboru nie wynika z przekonania, że dawniejsze praktyki artystyczne oporu straciły swoją siłę (dowodem czego niech będzie jedno z prezentowanych tu wydarzeń, będące powtórzeniem akcji Akademii Ruchu z 1980 roku), lecz raczej z chęci zwrócenia uwagi na znaczący wzrost zainteresowania młodych artystów obrazami protestu i jego obrazowaniem. W prezentowanej w 2014 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przeglądowej wystawie *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* konflikty społeczne rozpatrywane były raczej na poziomie indywidualnym, a obrazów reprezentujących protest raczej nie było (wyjątek stanowiła *Zadyma* Ewy Axelrad, pokazywana również w „Widoku”). Oczywiście przyczyną tego zwrotu jest intensyfikacja konfliktu w sferze publicznej i reorganizacja pola politycznego w ostatnich dwóch latach. Rola artystów i artystek również przynajmniej częściowo uległa przedefiniowaniu – jako członkinie i członkowie społeczeństwa niektórzy z nich czują się zobowiązani do protestów, a jako artyści i artystki czują się być może szczególnie zobligowani do tworzenia ich obrazów, wykorzystując przy tym kompetencje artystyczne i wizualne. Obrazy tworzone przez ludzi sztuki współistnieją jednak z innymi obrazami, tworzonymi poza domeną sztuki. Często odnoszą się do nich, a czasem nawet są przez nie wchłaniane.

Każda przedstawiona w prezentacji interwencja jest inna – wykorzystuje odmienne media i przywołuje różne konteksty. Żadna, rzecz jasna, nie występuje tu w roli ani jedynej, ani najskuteczniejszej formy angażowania narzędzi sztuki do wyrażania i stawiania oporu. Prezentowany montaż (ograniczony do dzieł sztuki, a i tak będący zaledwie wycinkiem obszaru praktyk artystycznych związanych z protestem) jest



raczej dowodem na to, że współczesna walka z dominującymi formami władzy – patriarchalnej, rasistowskiej, autorytarnej – musi dokonywać się za pomocą różnorodnych taktyk. Dowodzi on, że aktywizm wizualny, by użyć terminu Nicholasa Mirzoeffa, jest aktywizmem właśnie. Co więcej, wbrew potocznym przekonaniom obrazy nie zastępują protestu, a nawet mu nie towarzyszą, lecz mogą być jedną z jego form.

Prace Ewy Axelrad, Rafała Milacha, Martynty Miller, Witka Orskiego, Alicji Rogalskiej i kolektywu Intervalo-escola, Tytusa Szabelskiego oraz członków Konsorcjum Praktyk Postartystycznych łączą gotowość do eksperymentowania z odświeżaniem istniejących wizualnych (i audialnych) języków, z testowaniem możliwości ich zastosowania na potrzeby konkretnych ruchów oporu, społeczności i kampanii. Równocześnie – jak mam nadzieję pokazać – ich prace oferują wgląd w działanie mechanizmów i praktyk kultury wizualnej związanych z protestem.

Ruch

Szybkie rozprzestrzenianie się, wielość i zasięg obiegu oraz łatwość zmiany medium to najbardziej poszukiwane właściwości współczesnych obrazów protestujących.

Oczywiście raz wprowadzone w ruch nie poddają się one łatwej kontroli, mogą zostać przechwycone lub stracić swoją moc. Celem ich autorów jest jednak stworzenie

obrazów ułatwiających udział w proteście, zaproponowanie jego uczestnikom

narzędzi, a może wręcz oręża. Tak działają prace stworzone przez Witka Orskiego

i Martynę Miller. W projekcie *Stop dżemu ze sklepu* Orski sam dokonuje

przechwycenia jednej z dominujących wizualnych formułek walki z wolnym wyborem

kobiet – szokujących zdjęć przedstawiających jakoby zakrwawione i pokawałkowane płody, rzekome efekty aborcji⁵. Projekt zaczął się jako internetowy (co nie znaczy, że

niepolityczny) żart, w którym Orski zarejestrował domenę pod adresem

stopdzemuzesklepu.pl i udostępnił na niej obraz łudząco przypominający

transparenty ruchu antykobiecego. Podobieństwo oryginalnych i prześmiewczych

obrazów wynika zarówno z charakterystycznej memowej estetyki: wielkich liter

nadrukowanych na czarno-białym tle, jak i ze zbieżności głównych motywów

wizualnych: galaretowaty, czerwony dżem w pierwszym momencie wygląda jak

zakrwawione ciała. Mem Orskiego nie tylko posługuje się czarnym humorem



i absurdem do rozbrojenia agresywnej retoryki wizualnej antyaborcjonistów, lecz także wskazuje ideologiczność mechanizmów widzenia odpowiedzialnych za ślepe uznawanie niewyraźnych zdjęć niewiadomego pochodzenia za dowody (więcej: dowody rzekomych zbrodni). Uderzające podobieństwo dżemowej papki do antyaborcyjnych przedstawień każe spytać: skąd wiemy, czym jest to, co widzimy? Na ulicach polskich miast to prowokacyjne pytanie stawiały działaczki Feministycznej Rewolucyjnej Brygady FeBRa, którym udało się zebrać fundusze na wydruk banerów przygotowanych przez Orskiego. Przechwycona przez niego antyaborcyjna estetyka najpierw krążyła jako ironiczny mem, później wymaszerowała na ulice w fizycznej formie analogicznej do oryginału.

Innym przykładem „protestującego obrazu”, którego siła płynie z ciągłego pozostawania w ruchu, jest projekt Martyny Miller *PRC Gesture Revival*. Jak pisze artystka: „PRC jest gestem wskazującym na nagłe uczucie wywołane przytłaczającą rzeczywistością, to gest troski, intelektualny odruch”. Podpatrzony przez Miller wśród



bośniackich kobiet gest – jak ustaliła artystka – wywodzi się z czasów Imperium Osmańskiego i związany jest z częstą kontuzją środkowego palca doznawaną przez arabskich łuczników. Dziś gestem posługują się przede wszystkim kobiety „jako niewerbalnym komentarzem, [...] rzucanym w przestrzeń pomiędzy mówiącymi, nieadresowanym do nikogo, ale aktywnie komentującym rzeczywistość. Sugeruje zamknięcie tematu jako niemożliwego do ujęcia w słowa, ale jednocześnie zbliża uczestników rozmowy”⁶. Pierwotnie gest ten kończył rozmowę (ustanawiając jednocześnie, podobnie jak mrugnięcie, przestrzeń porozumienia), tymczasem wprawiając go w ruch jako element zespołowego projektu artystycznego, Martyna Miller stara się uczynić go gestem umożliwiającym komunikację i tworzącym przestrzeń solidarności. Według artystki gest prc (od „prcati”, czyli „pieprzenie”) mógłby stać się alternatywą dla fallicznego środkowego palca, sposobem wyrażania gniewu przez ofiary przemocy i zniewagi. Jeśli jednak środkowy palec reprodukuje przemoc, tańczące palce w geście prc byłyby raczej formą rozbrojenia.

Powtórzenie

Dzisiejsze protesty nawiedzane są przez dawno minione zgromadzenia. Czy słynne już hasło – „nie możemy uwierzyć, że nadal musimy protestować w tej samej

pieprzonej sprawie” – niesie ze sobą rozczarowanie porażką wcześniejszych, nieefektywnych form protestu, czy raczej wskazuje na konieczność sięgnięcia do starych taktyk oporu? Przynajmniej część protestujących udziela tej drugiej odpowiedzi, w powtórzeniu nadając jednak starym formom nowe znaczenia. Tak było w przypadku odtworzenia akcji Akademii Ruchu z 1980 roku przez członków współczesnego Kolektynu Praktyk Postartystycznych podczas zeszłorocznych protestów przeciwko reformie sądownictwa. W sierpniu 1980 roku w trakcie procesu rejestrowania NZSS „Solidarność” członkowie Akademii Ruchu wywiesili napis „Sprawiedliwość Jest Ostoją Mocy i Trwałości Rzeczypospolitej” naprzeciwko Sądu Wojewódzkiego w Warszawie. Napis odbijał niczym w lustrze słowa wyryte na ścianie budynku sądu, przypominając urzędnikom o wartościach przyzywanych, lecz niepraktykowanych przez ówczesne władze. Powtórzenie akcji w roku 2017 zarówno wyrażało wiarę w konieczność zajmowania przestrzeni publicznej i wprowadzania do niej podstawowych wartości wspólnoty, jak i stawiało pytanie o różnice oraz podobieństwa pomiędzy retoryką i działaniami władzy przed rokiem 1989 i po nim. Rzucając wyzwanie ideologicznej machinie partii rządzącej, usprawiedliwiającej daleko posunięte reformy potrzebą dekomunizacji, członkowie KPP przypomnieli akcję z czasów radykalnego podporządkowania sądownictwa ośrodkom władzy.

Również *Protest Song Karaoke*, wydarzenie zorganizowane przez Alicję Rogalską i kolektyw Intervalo-Escola jako element wystawy *Gotong Royong. Rzeczy, które robimy razem*, odnosił się do siły powtórzenia gestów z minionych protestów, zarówno wygranych, jak i przegranych. „Łącząc pozornie różne zjawiska: polityczne



zaangażowanie pieśni protestu oraz bezceremonialne świętowanie popkultury poprzez karaoke”, organizatorzy poszukiwali nowych sposobów radosnego, ale niepozbawionego polityczności, współlbycia. Przyjemność czerpana z karaoke płynie w dużej mierze właśnie z powtórzenia, możliwości publicznego wcielenia się w rolę dobrze znaną i wielokrotnie słyszaną. Czy skutkiem tego typu cielesnego przeżycia, wejścia w beztroską konwencję karaoke może być odzyskanie przyjemności z wykonywania protest songów, przyjemności płynącej ze skandowania haseł, które wszyscy znamy aż za dobrze? Czy podobieństwo i powtarzalność utworów śpiewanych w różnych przestrzeniach i czasach, wymierzonych przeciwko różnym formom opresji, może przyczynić się do wzrostu poczucia solidarności protestujących wspólnot?

Symbole

„Te białe róże, które tam widać, to symbol nienawiści, skrajnej głupoty i skrajnej nienawiści” – wykrzyczał Jarosław Kaczyński 10 maja 2017 roku w stronę osób protestujących przeciwko obchodom tak zwanych miesięcznic smoleńskich. Zgodnie ze znaną z rozważań o ikonoklazmie zasadą, wedle której atakowanie symboli często przyczynia się do ich umocnienia



i rozpowszechnienia, białe róże stały się przez chwilę znakiem rozpoznawczym opozycji. Ich potencjał znaczeniowy został wykorzystany w trakcie protestów przeciwko reformie sądownictwa, kiedy kojarzące się z niewinnością i kruchością kwiaty wtykano w metalowe barierki ustawione podczas bezprecedensowego działania: odgradzania okolic Sejmu RP od demonstrantów. Zgodnie z tytułem książki fotograficzna Rafała Milacha *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie* dokumentuje ten ulotny sprzeciw. Przewrotnie nawiązując do projektów fotograficznych Eda Ruschy, Milach wybiera obiekt efemeryczny, nie tylko szybko przemijający, ale też niemal niewidoczny. Z powtarzalnych zdjęć wyczytać możemy pytanie o dynamikę symboli protestu, warunki i uzasadnienie wytwarzania trwałych znaków oporu. Jednym ze sposobów przedłużenia życia symboli, choć z pewnością niewystarczającym, jest uchwycenie ich na obrazie czy też przekształcenie w obraz. Jeśli róże wetknięte w barierki w natłoku innych oddolnie tworzonych symboli nie zostały w trakcie protestu rozpoznane jako mocny symbol, to składająca się w harmonijkę, odtwarzająca samą barierkę książka Milacha zapisuje je w pamięci wizualnej.

Milach proponuje nostalgiczny zapis konkretnych akcji protestacyjnych, podczas gdy prace Ewy Axelrad i Tytusa Szabelskiego stawiają trudniejsze pytania o politykę symbolizacji. Sterylne instalacje Axelrad – woskowa rzeźba przypominająca kaptur i drewniane maszty



flagowe z pracy *Shtamah* (2017) oraz zespawane tarcze policyjne w *Zadymie* (2014) – prowokują pytania o mechanizmy fetyszyzacji obiektów związanych z władzą. Pozornie niewinne przedmioty niosą ze sobą śmiertelne niebezpieczeństwo, jeśli tylko zostaną odpowiednio rozłożone w przestrzeni, ułożone na ciele. Drzewce na flagi, obecne w wielu polskich domach, materialna podstawa polityki rzekomo

nowoczesnego i przyjaznego patriotyzmu, zamontowane blisko siebie zaczynają przypominać wyrafinowane narzędzie tortur; dziecięca gra w bierki okazuje się kolekcją małych proporczyków z faszystowskimi symbolami. *Shtamę*, po raz pierwszy zaprezentowaną w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu w 2017 roku⁷, interpretować można między innymi jako komentarz do postępującej normalizacji prawicowej wizualności w sferze publicznej, rosnącej akceptacji obrazów niegdyś niedopuszczalnych i powolnego przechwytywania obiektów dawniej neutralnych (lub może tylko jako takie postrzeganych).

W *Działaniach protestacyjnych* (od 2017) Tytus Szabelski bierze na warsztat inny obiekt symboliczny, uwydatniając sam środek przekazu ukryty zwykle za przekazem. Artysta pojawia się na demonstracjach z pustym transparentem: białą planszą rozpiętą pomiędzy dwoma drewnianymi kijami. Protesty, do których dołącza, są zróżnicowane politycznie – w trakcie Święta Niepodległości w 2017 roku



Przypisy

- 1 Hito Steyerl, *Artkulacja protestu*, w: eadem, *Wyklęty lud ekranu*, przeł. Ł. Zaremba, maszynopis.
- 2 Ibidem.
- 3 Film o protestach antyglobalizacyjnych Hito Steyerl ocenia jako porażkę, powtarzającą jedynie dominujące sposoby przedstawiania wspólnoty oraz produkowanie obrazów. Godardowi i Miéville udaje się stworzyć film problematyzujący samą politykę przedstawiania oporu. Na temat trudności z reprezentowaniem ludu pisał m.in. Georges Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, przeł. P. Mościcki, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 2, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/212/375>, dostęp 15 stycznia 2018.
- 4 Hito Steyerl, *Artkulacja...*
- 5 Na temat źródeł pochodzenia tych obrazów w kontekście amerykańskim zob. Brian Palmer, *Mommy, Where Do Pictures of Aborted Babies Come From?*, „Slate.com” z 26 października 2010, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2010/10/mommy_where_do_pictures_of_aborted_babies_come_from.html, dostęp 15 stycznia 2018.
- 6 Cytaty pochodzą z eseju artystki.
- 7 Na temat wystawy interesująco pisze Sylwia Serafinowicz. Zob. eadem, *Ewa Axelrad: Shtamah*, broszura towarzysząca wystawie w Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, http://www.ewa-axelrad.com/pdf/Ewa_Axelrad_Brochure.pdf, dostęp 10 stycznia 2018.
- 8 Michael Taussig, *Jestem tak wściekły, że zrobiłem transparent*, przeł. Ł. Zaremba, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 1, <http://pismowidok.org/index.php/one/520/981>, dostęp 10 lutego 2018.
- 9 Ibidem.