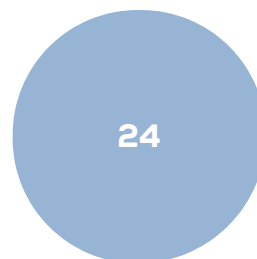




Szkoła
Filmowa
w Łodzi



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Nikita Kadan. Muzeum wegetacji

autorka:

Joanna Sokołowska

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/kadan-muzeum-wegetacji>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1931>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

słowa kluczowe:

Nikita Kadan; pamięć; troska; deformacja; wegetacja

streszczenie:

Komentarz do prac Nikity Kadana

Joanna Sokołowska - Kuratorka, pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi. Interesuje się sztuką współczesną rezonującą z praktykami feministycznymi oraz przemianami wyobraźni ekologicznej i ekonomicznej. Wybrane wystawy: **For beyond that horizon lies another horizon**, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2017; **Ćwiczenia w autonomii**. Tamás Kaszás we współpracy z Anikó Loránt (ex-artists' collective), Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016; **Wszyscy ludzie będą siostrami**, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015/16; **Robotnicy opuszczają miejsca pracy**, Muzeum Sztuki, 2011; **Inne miasto, inne życie** (współkurator Benjamin Cope), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2008.

Nikita Kadan. Muzeum wegetacji

Jestem przekonana, że kiedyś pojawi się nowa etyka. Trochę podobna do sposobu myślenia dzieci. One nie rozróżniają życia na mniej i bardziej wartościowe. Babcia umarła, kot umarł, języka samochód rozjechał – w dziecięcym światopoglądzie to jedno. Po prostu: życie uszło. Myślę, że przyszła etyka będzie równie bezkompromisowa.

Swietłana Aleksijewicz¹

Twórczość Nikity Kadana przywraca pamięć i troskę dla „rzeczywistości, z której nie ma wyjścia”², zredukowanej do ciała, jego potrzeb, przetrwania i doświadczeń materialnego rozpadu. Poprzez ten filtr artysta przepracowuje zarówno okres Związku Radzieckiego, jak i najnowszą historię planetarną widzianą ze współczesnej Ukrainy. Ponieważ na taką narrację nie ma miejsca w przestrzeni publicznej, na twórczość Kadana można spojrzeć jako na muzeum wyobrażone. Podobnie jak dla wielu artystek i artystów średniego i młodego pokolenia w Ukrainie sztuka pełni dla niego funkcję parainstytucji zaangażowanej w zmarginalizowane obszary życia społecznego.

Poza własnością

Obowiązkiem materialisty historycznego jest rozpoznawanie tej najbardziej niepozornej spośród wszystkich zmian.

Walter Benjamin³

Praca z przeszłością, o którą troszczy się Kadan, zakorzeniona jest w popularnych strategiach sztuki współczesnej wywodzących się z tradycji Benjaminowskiego materializmu historycznego. Zaproponowany przez Kadana model muzeum jest próbą odzyskania przeszłości z „pustego i homogenicznego czasu”, „wiecznego obrazu przeszłości”⁴, czyli historyzmu, który reprodukuje władzę poprzez chronologiczną rekonstrukcję służącą reprezentacji zwycięskich ideologii. Kadan rekonstruuje

obrazy objawiające się „historycznemu podmiotowi w chwili grozy”⁵ – wojen, przemocy, strachu, cierpienia, osobistych i zbiorowych katastrof. Również jego metody pracy – zestawianie ideologicznych symboli z rozproszonymi, anonimowymi świadectwami życia i śladami materii unieważnianymi w narracjach historycznych – aktualizuje idee Benjamina. Przetwarzając i łącząc na nowo rozbite i zdeformowane przez czas fragmenty rzeczywistości, Kadan angażuje się w spory o to, co, kto i jak może zostać zapamiętane, opowiedziane, wysłuchane i zobaczone. Zestawienia te wyrażają odmowę traktowania pojedynczych ciał, śmierci i strat materialnych jako czyjejkolwiek własności. Są one zaproszeniem do samodzielnego poszukiwania jakiejś innej, jeszcze nie uspołecznionej, niezinstytucjonalizowanej formy wspólnoty.

Chciałabym przez prace Nikity Kadana przejść ścieżką zbierającą rozproszone wątki „wegetatywne”. Pomocniczo pojawią się tu też inne tematy oraz goście. Wegetacja przewija się w pracach artysty jako metafora czerpiąca z gry odniesień do obydwu znaczeń słowa: ludzkiego życia ograniczonego do fizjologicznego minimum, a przez to pozbawionego perspektyw rozwoju, oraz do okresu wzrostu, rozkwitu i owocowania roślin. Być może proponowana ścieżka pozwoli uchwycić „najbardziej niepozorną spośród wszystkich zmian”⁶ czyli przecucie etyki przyszłości.

Etyka przyszłości

Co pozostało w pamięci z tamtych dni? Że kopaliśmy. Kopali...
Gdzieś w dzienniku zapisałem, co tam zrozumiałem [...]
Zrozumiałem, jak łatwo stać się ziemią...

Iwan Nikołajewicz Żmychow, inżynier chemik⁷

Poznanie doświadczeń pojedynczych ludzi, którzy przekazali Swietłanie Aleksijewicz swoje opowieści o II wojnie światowej, powojennym Związku Radzieckim, katastrofie w Czarnobylu

i upadku komunizmu, skłoniły pisarkę do przecucia, czym mogłaby być etyka przyszłości. Autorka unika utopijnej syntezy, ale można się domyślać z pojedynczych przeblysków, że chciałaby mieć nadzieję, że będzie ona oparta na współczuciu dla cierpienia ponad granicami i na poczuciu więzi ze wszystkimi formami życia. Za jej nadzieją stoi wyobrażenie o wspólnej sile niewysłuchanych i nieupublicznionych dotąd pojedynczych głosów, przede wszystkim głosów kobiet. Pisarka poświęca szczególną uwagę zakorzenionym w ciele herstoriom i emocjom – opowieściom o głodzie, strachu, niewygodzie, bólu, zimnie, gorącu, współczuciu, żalobie, gniewie, nienawiści, jak również o barwach, zapachach, kształtach, dźwiękach. Dla Aleksijewicz, podobnie jak dla Kadana, każda ideologia, która tłumi te głosy, tworząc historię heroiczną, jest kłamstwem i zawłaszczaniem.

Wśród wielu świadectw spisanych przez Aleksijewicz zapamiętuję obraz Marii Wojcieszonek, która w trakcie zesłania z rodzicami na Syberię, spędziła pierwsze lata życia, wegetując w ciemnej, zimnej ziemiance i ogrzewając się o ciała kóz. Wspomnienie, które pomogło jej przetrwać, wiąże się z nastaniem wiosny, odczuciem ciepła i radości na widok rzadko wydobywających się z mroku promieni światła i kolorów. Po powrocie z zesłania Wojcieszonek została pisarką i poetką, bardzo dbała o obecność kwiatów i różnobarwności w swoim otoczeniu⁸. Zapamiętuję scenę, w której radziecka żołnierka próbuje ratować rannych kolegów z tonącej barki na rzece w trakcie nocnej bitwy po Kerczem. W ciemności dotyka jakiegoś ciała i holuje je na brzeg. Kiedy okazuje się, że ciało nie należy do towarzysza broni, ale do konającej wielkiej ryby – białugi, kobieta najpierw zaczyna płakać nad jej cierpieniem a zaraz potem łączy się w żalu ze wszystkimi czującymi stworzeniami dotkniętymi wojną⁹. Towarzyszy mi również historia operatora filmowego, Siergieja Gurina, który przyjechawszy w okolice Czarnobyla, by nakręcić film, przeżył wstrząs i poczucie odrealnienia w obliczu zachwycających obrazów bujnie rozkwitającego, majowego sadu.

Utracił zupełnie zmysł powonienia. Nie rozumiał, czemu jabłonie nie pachną ani że wysokie promieniowanie może zakłócić pracę niektórych organów. Na pokazie jego filmów czarnobylskich dla dzieci pewien chłopiec pyta: „A dlaczego nie można było pomóc zwierzętom, które tam zostały?”¹⁰. Gurin nie był przygotowany na to pytanie. Wspomina też starszą, wiejską kobietę, która odmawia opuszczenia skażonej strefy bez kota, bo uważa go za swoją rodzinę. Odtąd Gurin postanawia robić wyłącznie filmy przyrodnicze i science-fiction, w „których chce zobaczyć wszystko oczyma zwierzęcia”¹¹. W opowieściach bohaterów i bohaterów książek Aleksijewicz leczenie skutków katastrof spowodowanych przez ludzi może się rozpocząć, kiedy odchodzą oni od ślepej wiary w ideologie (narodu, postępu, komunizmu, nauki, wolnego rynku...). Wówczas pojawia się szansa na doświadczenie innych wymiarów życia.

Perspektywę obecną w literaturze Aleksijewicz odnajduję także u Achille Mbembego, który opisuje długotrwałe skutki zachodnioeuropejskiego kolonializmu. Jednym z jego efektów jest globalna „polityka wrogości” – czyli praktyka wytwarzania poddaństwa, wyzysku, wykluczania i dehumanizowania Innego¹². To logika sprzężona z jednej strony z zawłaszczaniem życia do terytoriów definiowanych przez nacjonalizmy i rasizm, z drugiej zaś z wartościowaniem go według algorytmów opłacalności. Współczesne tendencje faszystowskie i eksploatacja biozasobów w krajach postkomunistycznych i obszarach półperyferyjnych pokazują, że odmienna od Europy Zachodniej przeszłość nie wyłącza ich z udziału w testowanej w koloniach „polityce wrogości”. Wyjściem byłaby jedynie „etyka przechodnia”, która rozpoczyna się od podstawowego uznania kruchości i skończoności każdego życia.

Świadectwa ciała

[...] aby uniknąć [...] społeczeństwa wrogości, naprawdę musimy zamieszkać we wszystkich jego [świata] więzkach. [...] Wyłonią się wówczas [...] warunki jeśli nie uniwersalności, to przynajmniej idei Ziemi jako tego, co jest nam wspólne.

Każdy fragment tego ziemskiego języka będzie zakorzeniony w paradoksach ciała, skóry i nerwów. Aby uniknąć znieruchomienia, zamknięcia i zaduszenia, a także rozpadu i okaleczenia, mowa i pismo będą musiały stale wybiegać w nieskończoność na zewnątrz, wysilać się, by rozewrzeć imadło, które grozi zmiążdżeniem podporządkowanej osoby i jej ciała, jej mięśni, płuc, serca, szyi, wątroby i śledziony, ciała zbezczeszczonego, złożonego z wielu ran, ciała które można pokroić, pokawałkowanego, walczącego z sobą samym, złożonego z wielu ciał, które przeciwstawiają się sobie w jednym ciele...

Achille Mbembe¹³

Prace Nikity Kadana, podobnie jak literatura Aleksijewicz i filozofia Mbembego, sugerują, że żadna realna wspólnota ani utopia nie mogą i nie powinny już istnieć bez uznania ukrytych kosztów, bez przywołania wymazanych śladów życia zredukowanego do wegetacji i cierpienia, które odcisnęło się na pojedynczych ciałach zawłaszczonych przez imperialne historie.

Wegetacja ludzi przywołana przez sporą część prac artysty to życie pozbawione szans rozwoju, nadziei, sprowadzone do przetrwania i ucieczki od cierpienia, fizycznego bólu i śmierci. Na przykład głód i opresję dawnych budowniczych (w dużej mierze robotników i robotnic przymusowych) Związku Radzieckiego przywołuje instalacja *Babuszki (Mauzoleum bezpieczeństwa, 2013)*. Jest to model fasady w stylu monumentalnego socmodernistycznego budynku pozbawionego

okien, ze schodami prowadzącymi do zacementowanego wejścia, której rewersem jest ściana wypełniona bochenkami chleba. Tytuł pracy odnosi się także do niedoborów, z jakimi w kapitalistycznej Rosji i innych postkomunistycznych krajach musiały się samotnie mierzyć starsze osoby, i do potrzeby minimalnego materialnego bezpieczeństwa, za którą można sprzedać wolność i ideały, na czym żerują obecne, nacjonalistyczne, faszyzujące reżimy.

Kiedy dochodzi do buntu obywatelskiego, w rysunkach Kadana (*Incydenty kontrolowane*, 2013) nie do końca wiadomo, gdzie i w jakiej sprawie mają one miejsce, choć mundury bijących funkcjonariuszy przypominają paramilitarne siły regularnie tłumiące protesty w Rosji lub przemoc rozgrywającą na ulicach miast wschodniej Ukrainy. Zrekonstruowane przez artystę sceny bicia i tortur zostają zawieszane na białym tle, a ciała sprawców i ofiar rozbite na fragmenty jako skompresowane nośniki nierównych sił (przewagi grupowej i zmilitaryzowanej agresji nad jednostkami). Kadan wyabstrahowuje laboratoryjnie sceny przemocy z silnie zideologizowanych przekazów medialnych, żeby przypomnieć o kruchości i podatności na zranienie ludzkiej skóry, mięśni, kości, tkanek.

W cyklu *Kronika* (2016) artysta pracował z wizualnymi źródłami historycznymi: fotografiami i tekstami związanymi ze zbrodniami nazistowskimi i tymi popełnionymi przez NKWD podczas II wojny światowej, pogromu na Żydach we Lwowie, czystek etnicznych dokonywanych przez UPA wśród Polaków i akcji odwetowych AKA na ludności ukraińskiej na Wołyniu. Opisy niektórych fotografii zmanipulowano w celach propagandowych, dochodziło nawet do przypisania zbrodni ofiarom. Artysta korzystał z archiwów zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie. Na podstawie materiałów w nich znalezionych stworzył cykl czarno-białych rysunków tuszem, które odtwarzają w niewyraźny sposób wybrane fragmenty scen, wyjmując je z pierwotnych kontekstów. Widzimy zamazane fragmenty sylwetek, gesty: wzniesioną do uderzenia rękę, skulenie, poddanie, wreszcie pośmiertny bezwład.

W pierwszym, bardzo osobistym odruchu (moja babcia i dziadek byli uchodźcami z podolskiej wioski prześladowanej przez UPA) czuję sprzeciw. Abstrahowanie i dekontekstualizacja – strategie, które dają wolność sztuce – wydają mi się w tym przypadku zbliżać do relatywizacji i rozmycia odpowiedzialności. Czy jesteśmy, czy ja jestem gotowa na taką pamięć bez wzajemnego uznania i nazwania tego, co się wydarzyło, bez możliwości reparacji? Kadan tłumaczy:

Każdy wizerunek wisi w próżni, ale za każdym ciągną się oberwane nitki kontekstu. Wybierając kolejne zdjęcie, wychodzę z założenia, że trzeba patrzeć na fotografie dokumentalne wprost, uświadamiając sobie własne niezrozumienie i to, jak łatwo twoje spojrzenie może zostać zmanipulowane¹⁴.

Jego sztuka odmawia udziału w wojnie na obrazy toczonej przez nacjonalistów, korygowania fałszywych atrybucji i dochodzenia prawdy faktograficznej, poświęca uwagę mediacji innej prawdy – zapisanym w ciele doświadczeniu ofiar. Ich wizerunki w muzeum tworzonym przez artystę zostają wyzwolone z granic kontrolowanych przez państwowe instytucje pamięci oraz media, otwierają się tym samym na możliwość innej „przechodniej” pamięci.

Rozpad, deformacje

Ważnym elementem tworzonego przez artystę muzeum jest ideologiczna scenografia dla ludzkich losów: architektura, pomniki, radzieckie i współczesne założenia urbanistyczne. Jej zmieniające się funkcje analizuje i aktualizuje z perspektywy rozkładu, deformacji i fragmentów, które trzeba zrozumieć i skleić w nowy sposób, uwzględniając masę rzeczy, ich powierzchnię, kształt, skład, erozję cząstek, wchodzących w intra-akcje

z różnorodnymi zjawiskami w przyrodzie. Jak mówi Kadan:

Interesuje mnie doświadczenie odczucia kamieni, które zostały wypolerowane w określony sposób, albo szkła, metalu i ulegających rozpadowi organicznych substancji... Jednocześnie staram się odczytywać obecność wewnątrz tych materiałów narrację polityczną... To dało mi pomysł na muzeum¹⁵.

Postument bez żadnej konkretnej reprezentacji ideologicznej, bez statuy wypełnia całą wysokość i zajmuje niemal całą przestrzeń galerii (*Postument. Praktyka wypierania*, 2009–2011). Zgeometryzowaną formą i monumentalną skalą przypomina postumenty dla pomników bohaterów radzieckich. Tekst na ścianach galerii jest kroniką „wojny na pomniki” w postkomunistycznej Ukrainie – aktów wandalizmu zarówno wobec radzieckich, jak i najnowszych, narodowo-patriotycznych monumentów. Tymczasem niezależnie od sensu ikonografii przemocowym zawłaszczeniem przestrzeni publicznej jest już sama skala budowli. Tam z kolei, gdzie widać sylwetki osób na monumentach, są one zdeformowane przez czapy śniegu i zamazane przez rysunkową iluzję zamieci, tak że ich rozpoznanie okazuje się utrudnione, jeśli nie niemożliwe. Domyślam się tylko, że to „dziady” (mężczyźni o za dużej władzy), którzy mieli absurdalnie duży wpływ na wykreślenie map świata (*Rysowanie granic*, 2014). Rekonstruując obrazy wielkich, ulegających postępującej degradacji radzieckich założeń architektonicznych (*Plany kurzu*, 2013), artysta użył natomiast dwóch pozornie odległych skali: mikro (rozdrobienia) i makro (kosmicznej odległości). Jego praca polegała na wykonaniu rysunków budynków kurzem na podstawie obrazów satelitarnych. W takim ujęciu wytwarza się efekt dystansu wobec historycznych funkcji budowli i jasne się staje, że podobny los musi także spotkać

współczesne, monumentalne inwestycje.

Ochrona roślin

W przedstawieniach katastrof, wojen i rozpadu, z którymi pracuje artysta, przewija się często motyw roślin jako metafory sukcesji ekologicznej i procesów samoregulacji przyrody, a także współzależności ludzi z innymi elementami ekosystemów. Kadan kieruje niekiedy ruch tych skojarzeń w stronę wyobrażenia o kryzysach ludzkich cywilizacji, kiedy wskutek redukcji przemysłu, inwestycji, rolnictwa albo nieobecności ludzi może dojść do rozwoju innych form życia i wzrostu bioróżnorodności na Ziemi. Na przykład w cyklu kolaży *Ochrona roślin* (2014) wykorzystał wykonane przez siebie we wschodniej Ukrainie fotografie zniszczonych na skutek działań wojennych i opuszczonych przez ludzi domów. Nałożył na nie ilustracje roślin pochodzące ze starych radzieckich podręczników, tak że częściowo przesłaniają budynki. Rośliny w pracy Kadana zostały uwolnione z podręcznikowej klasyfikacji „pod ochroną” i swobodnie przemieszczają się po fotograficznym tle. Mogą istnieć niezależnie od ludzi albo dawać schronienie, leczyć i odżywiać innych.

Wątek kryzysowego, wegetatywnego pożywienia, silnie zakorzeniony w kulturze radzieckiej i poradzieckiej, gotowy do wywołania przy okazji kolejnych wojen i wstrząsów społecznych, wybrzmiewa w instalacjach takich jak *Schron* (2015), *Trudności profanacji* (2015), *Granice odpowiedzialności* (2014), *Przeniesiony obiekt z łóżkiem dla roślin* (2016). *Schron* powstał w reakcji na wojenne zniszczenie Muzeum Historii Doniecka. Artysta postanowił upamiętnić je jako żywą i otwartą na przyszłość ruinę. Stworzył przypominającą bunkier instalację, której górną część zajmuje imitacja zbombardowanej sali historii naturalnej z barykadą z opon i eksponatami taksydermicznymi. W dolnej części „schronu” umieścił metalowe prycze (charakterystyczne dla ośrodków dla uchodźców) użyte pod uprawę selerów; ruina anachronicznego muzeum okazuje się

sprzyjać wegetacji roślin i przetrwaniu ludzi. Również w pracy związanej z rewolucją rozpoczętą na kijowskim Majdanie (*Granice odpowiedzialności*, 2014) artysta zdecydował się upamiętnić ogródek warzywny uprawiany w centrum miasta przez aktywistki i aktywistów. Oddolna uprawa żywności, dzielenie się nią i troska okazywana w przestrzeni publicznej funkcjonuje w muzeum tworzonym przez artystę jako życiodajne dobro wspólne i potencjał rewolucyjnej, przeoczanej w medialnych obrazach zmiany. Przedstawienia relacji ludzi i roślin służą w pracach Nikity Kadana połączeniu pamięci trwania czasu ludzkiego z czasem przyrody. W splocie tym, jak zdaje się sugerować, tkwią załączki przyszłej pracy nad „ziemską” wspólnotą.

- 1 Swietłana Aleksijewicz, 500 męskich wojen. Wywiad ze Swietłaną Aleksijewicz, rozmowę przepr. A. Sowińska, G. Sroczyński, „Wysokie Obcasy”, weekendowy dodatek do „Gazety Wyborczej” z 15 lutego 2011, dostęp 9 grudnia 2019. Przekład zmieniony.
- 2 Nikita Kadan, The Historical Museum. Nikita Kadan in conversation with Björn Geldhof, rozmowę przepr. B. Geldhof, dostęp 9 grudnia 2019.
- 3 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 415.
- 4 Ibidem., s. 422–423.
- 5 Ibidem., s. 416.
- 6 Ibidem.
- 7 Swietłana Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 194.
- 8 Eadem, *Czasy secondhand*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014 [e-book], <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/czasy-secondhand>, dostęp 8 grudnia 2019.
- 9 Eadem, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 24–25.

- 10 Eadem, *Czarnobylska modlitwa*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 125.
- 11 Ibidem, s. 126.
- 12 Achille Mbembe, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. U. Kropiwiec, K. Bojarska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018; idem, Thoughts on the Planetary. An Interview with Achille Mbembe, rozmowę przepr. Anastasya Eliseeva, „New Frame” z 5 września 2019, dostęp 1 grudnia 2019.
- 13 Idem, *Polityka wrogości...*, s. 199–200.
- 14 Nikita Kadan, cyt. za: Zofia Bluszcz, *Tematy i miejsca gotowe do przemilczenia tu i teraz* [publikacja online towarzysząca wystawie Nikity Kadana Kości się przemieszały w Galerii Arsenał w Białymstoku (25.08–29.09.2016), dostęp 6 grudnia 2019.
- 15 Nikita Kadan, *The Historical Museum. Nikita Kadan in conversation with Björn Geldhof*, rozmowę przepr. B. Geldhof, <https://pinchukartcentre.org/en/interviews/kada>, dostęp 9 grudnia 2019.

