29

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

„Nie istnieje nic innego niż zależność". Refleksja o historyczności

autorka:

Katarzyna Bojarska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 29

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/nie-istnieje-nic-innego-niz-zaleznosc

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2360

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Joanna Rajkowska; Artur Żmijewski; sztuka; pamięć; podziemność; historyczność

streszczenie:

Artykuł jest próbą krytycznego zestawienia i omówienia dwóch wystaw odbywających się jednocześnie w Warszawie, u Muranów (Polin) oraz Rhizopolis (Zachęta). Autorka przygląda się ewolucji postaw dwójki artystów, Joanny Rajkowskiej i Artura Żmijewskiego od ich wspólnej wyprawy do Izraela/Palestyny na początku XXI wieku po dzisiejsze realizacje odczytywane jako etap ich pracy z pamięcią, historycznością i przestrzenią.

Katarzyna Bojarska - Adiunktka w katedrze kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS. W latach 2008-2019 pracowała w Instytucie Badań Literackich PAN, członkini Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Współzałożycielka "Widoku". Od 2024 kierująca Centrum Porównawczych Badań Kultur Pamięci (CCRMC). Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy, tłumaczka m.in. książki Michaela Rothberga Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji. Autorka książki Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski – Richter – Spiegelman (Warszawa 2012). Redaktorka i jedna z tłumaczek książki Ernsta van Alphena Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt (Kraków 2019). Stypendystka Fulbrighta i Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Realizowała granty badawcze ze środków NPRH, NCN, Horizon2020.

„Nie istnieje nic innego niż zależność". Refleksja o historyczności

- **Joanna Rajkowska** *Rhizopolis*, **1 lutego – 6 czerwca 2021, kuratorka: Aneta Szyłak; współpraca ze strony galerii: Michał Kubiak; współpraca merytoryczna: Urszula Zajączkowska; Zachęta.**
- *Tu Muranów*, **26 czerwca 2020 – 14 marca 2021, kuratorka: Kamila Radecka-Mikulicz; pomysłodawca wystawy i współautor koncepcji: Jacek Leociak, współautorka koncepcji: Beata Chomątowska; współpraca kuratorska: Anna Miczko; POLIN. Artyści zaangażowani w wystawę: Jadwiga Sawicka i Artur Żmijewski; autorzy zewnętrznej części wystawy: Zofia Waślicka-Żmijewska i Artur Żmijewski.**

W 2001 roku dwoje artystów z Polski, Joanna Rajkowska i Artur Żmijewski, odbyło podróż do Izraela i Palestyny. Wspólnie poznawali tam i badali przestrzeń, wspólnie szukali historii, wspólnie dotykali traumy. Każde z nich przywiozło z Izraela inne wrażenia, inspiracje, inne wyobrażenia o sobie i ludziach, i pamięci. Rok później Rajkowska ustawiła na warszawskim rondzie de Gaulle'a sztuczną palmę (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*), a potem na placu Grzybowskim *Dotleniacz* (2007). Żmijewski zrobił tak zwany tryptyk izraelski, na który złożyły się prace wideo *Nasz Śpiewnik*, *Lisa* oraz *Itzik* (2003). Dwa ostatnie to filmowe portrety ludzi, którzy w związku z traumą Zagłady dokonali radykalnych wyborów życiowych: Itzik jest fundamentalistycznym Żydem, nienawistnym wobec Arabów, od których domaga się rekompensaty za sześć milionów żydowskich ofiar; Lisa to młoda Niemka, która wyemigrowała do Izraela i mieszka tam samotnie, ponieważ uznała, że jest kolejnym wcieleniem zamordowanego w Auschwitz żydowskiego chłopca.

Nasz śpiewnik dokumentuje wysiłki Żydów, którzy wyemigrowali z Polski, próbujących wydobyć z pamięci i zaśpiewać „polskie piosenki". To, co słyszymy, jest mieszanką fragmentów pieśni wojskowych, popularnych melodii i polskiego hymnu narodowego. Towarzyszymy im w tej trudnej – z wielu powodów – pracy pamięci.

Przez kolejne 20 lat oboje artyści rozwijali osobne idiomy, filozofie i polityki artystyczne. Żmijewski przede wszystkim w medium wideo rozpiętym między reenactmentem a dokumentacją w takich pracach jak *80064* (2004), *Pielgrzymka* (wspólnie z Pawłem Althamerem, 2003), *Powtórzenie* (2005), *Oni* (2007), *Demokracje* (2008–2009), *Katastrofa* (2010) czy *Msza* (2011), w których analizował indywidualne i społeczne performanse afektów politycznych i pamięci publicznej. W kolejnych latach angażował się w działania kuratorskie, wydawnicze i warsztatowe prace z udziałem kamery. Od czasu *Glimpse* (2016) i *Realizmu* (2016) przez fotograficzne *Gesty* (2019) można powiedzieć – przywołując słowa samego artysty – że wraca do korzeni mediów fotograficznego i filmowego, do czasu, kiedy „obraz fotograficzny zamieniał się w ruchomy obraz filmowy", co silnie wiązało się z ludzką percepcją (zniekształceniem, fragmentarycznością) oraz emocjonalnością z jednej strony, z drugiej zaś otwierało pełnię możliwości pod nieobecność „ustalonego sposobu obrazowania, komponowania szczegółu, montażu filmowego"[1]. Żmijewskiego ten powrót interesuje nie tyle chyba z pobudek nostalgicznych, ile analitycznych – próbuje dostrzec, jak powstaje wizualny język



Joanna Rajkowska na wystawie *Rhizopolis*, fot. Monika Stolarska

nienawiści, jak rodzi się przemoc medium oraz jak umacniają się jego pozorny obiektywizm i władza.

Rajkowska angażowała się przede wszystkim w projekty publiczne i niemożliwe. Wśród nich warto wspomnieć niezrealizowany *Minaret* (2009–2011), czyli pomysł przekształcenia w minaret postindustrialnego komina na skrzyżowaniu ulic Estkowskiego i Garbary w Poznaniu, czy *Sumpfstadt* (2012) – projekt (nie)zagospodarowania Schlossplatz w Berlinie, na którym wcześniej stał Palast der Republik. Artystka proponowała przywrócić (pre)historyczny charakter tego miejsca, zamienić je w niedostępne dla ludzi bagno zamieszkane przez liczne nieludzkie organizmy. Niezrealizowany *Forgetter* (2014) to projekt miejsca wytchnienia w pobliżu cmentarza, skierowany do osób, które kogoś straciły – krater wypełniony cyrkulującą wodą. Chodzi w nim nie tyle o zapomnienie, ile o inny rodzaj pamięci – tej ulokowanej w ciele, która uwolni się w obliczu wszechogarniającej wody (uczucia całkowitego uzależnienia i zagrożenia, doświadczenia granicy życia i śmierci). „Chciałabym, aby ludzie czuli, że ich życie jest częścią większej całości, która w dużej mierze pozostaje poza naszą kontrolą czy zrozumieniem"[2]. *Forgetter* traktuje o pogodzeniu się z tym. Jak pisała Paulina Reiter, „jej wcześniejsze wizje można by nazwać landartem, a można też scenografiami, ale są to projekty niezrealizowane, wizje niemożliwe"[3]. Ze zrealizowanych prac wspominam obsadzony i zarastający roślinami budynek nieczynnej wrocławskiej stacji transformatorowej *Trafostacja* (2016) i rok późniejszy lubelski projekt zatytułowany *Ja do waszego nieba nie wejdę* (2017) – ściana ustawiona w przestrzeni miejskiej, skonstruowana z 22 korzeni drzew spiętrzonych w sześciu rzędach: „powstała z części podziemnej organizmu rośliny, czegoś, co powinno pozostać, niewidoczne, pod powierzchnią ziemi. Zostało jednak (dosłownie) wyrwane"[4]. Ta instalacja to wyraz sprzeciwu wobec ekobójczej polityki państwa, przeciwko wycince[5], ujawnienie własnej

bezsilności, ale też wskazanie pewnej potencjalności: „Być może jednak wśród ich splotów rozpoczną cykl życiowy zupełnie nowe organizmy"[6]. Może ludzkiej polityce zniszczenia towarzyszy uwolniony spod ludzkiej kontroli opór życia organicznego.


Tu Muranów, POLIN, fot. Maciek Jaźwiecki

Rajkowska i Żmijewski „spotykają się" w Warszawie w roku 2021 przy okazji „wykopalisk", i właśnie ta okazja stanowi inspirację dla tego tekstu, daje bowiem pretekst do refleksji nad znaczeniem podziemności dla naszej pamięci, nad możliwością innej historyczności, przeorganizowania afektu wobec przemocy (historycznej i aktualnej) oraz pamięci przemocy, wobec uwikłania i odpowiedzialności, a także rozumienia relacyjności i zależności w historii. Nie będę szczegółowo rekonstruować i analizować zabiegów kuratorskich czy dramaturgii obu wystaw, wskażę jedynie na te ich elementy, które, jak sądzę, można wykorzystać w tak zakreślonej dyskusji.

Pomysłodawca i współautor koncepcji wystawy *Tu Muranów* Jacek Leociak, wspominając jej genezę, wskazuje na „rzeczy muranowskie", „rzeczy-z-Zagłady, rzeczy pożydowskie" – wykopane podczas budowy muzeum (w latach 1998 i 2009[7]) spod powierzchni Muranowa pozostałości świata żydowskiej dzielnicy, które zdeponowano w muzealnych magazynach. „Rzeczy to są świadkowie tych wydarzeń; kończy się epoka świadków, zostają po nich rzeczy i te rzeczy mają mówić (świadczyć)"[8] – tłumaczy w wideoprzewodniku. Wystawie przyświeca więc idea wydobycia tego, czego nie widać, co odzyskano „mimo wszystko" i co ma umożliwić „otwarcie kapsuły czasu", „podróż w czasie". Leociak ogłasza z emfazą: „Pod naszymi stopami jest zgładzone miasto, gettowe korzenie wciąż są w ziemi – wychodzą gruzy, czasami wychodzą te rzeczy; chcemy się wreszcie z nimi spotkać". Wystawę otwiera więc długi

stół, na którym pod szklanymi kloszami czekają na nas ci wykopani świadkowie. Wśród rozmaitych rzeczy codziennych moją uwagę przyciąga łyżeczka, którą obrósł korzeń. Wystawa przedstawia wyobrażenie ulicy, zachęca, byśmy ulegli złudzeniu tej podróży w czasie i przestrzeni, byśmy wchodzili na podwórka poszczególnych kamienic, wnikali w ich mikrokosmosy, w których mieszkańcy znów mają imiona, a domy mają ściany. W Polin zainscenizowano też miejsce aktualnie istniejące, ale tu akurat pozbawione życia – Ogród Krasińskich oddany z papieru i sklejki; można tu przysiąść pod sztucznym liściem, pod gałęzią, na której usiadł papierowy ptak, a na rysunkach przedstawiono gatunki roślin, na przykład *Pinus nigra* (sosna czarna). Jacek Leociak tłumaczy, że to ma to być miejsce wytchnienia od traumatyzującej historii, o której opowiada wystawa.



Tu Muranów, POLIN, fot. Maciek Jaźwiecki

Beata Chomątowska przypomina, że „Muranów jest najzwyklejszym cmentarzem żydowskim”, na którym „bujnie wyrosły drzewa i krzewy sadzone od 1949 roku” z inicjatywy architekta Bohdana Lacherta – zieleń, „bujne rozkrzewianie na trudnym gruzowym podłożu”[9] były dlań niezwykle istotne. Autorka *Stacji Muranów* zabiera nas do (pre)historii dzielnicy, którą przed procesem osadnictwa porastały ogrody i gdzie mieściły się zbiorniki wodne, stawy i rzeczki (stąd Nalewki). Wszystko to, jak wspomina, okalało pałac Murano – miejski dwór postawiony przez Józefa Bellottiego z Murano, który marzył o odtworzeniu weneckiego klimatu w Warszawie. Dziś Wenecja tonie, tamten „Muranów” zatonął w 1944 roku i z jego szczątków powstał aktualny, który podlega instensywnym przeobrażeniom, co dojmująco udokumentowali Wojciech Wilczyk i Elżbieta Janicka w projekcie *Inne miasto*[10] (2013).

Chomątowska podkreśla, że dziś drzewa pełnią tu funkcję „drzew pamięci”, „przyroda, sięgając w głąb, zaświadcza o ciągłości”, dotyka przeszłości Muranowa tkwiącej pod ziemią i w ten sposób łączy współczesnych mieszkańców dzielnicy – czy tego chcą, czy nie – z ich poprzednikami.



Tu Muranów, POLIN, fot. Maciek Jaźwiecki

Przewodniczka rekonstruuje historię mirabelki z Muranowa, która choć umarła w Warszawie, dała życie drzewom owocowym w USA, migrując tam w kompocie. Kiedy wycięto drzewko z terenu byłego getta, artystka Patrycja Dołowy pojechała do USA i przywiozła stamtąd szczepkę mirabelki, którą zasadzono pod nowym adresem w tej samej dzielnicy, sprawiając, że „historia zatoczyła koło, drzewko wróciło na Muranów”. Zupełnie jakby zmagania o to jedno drzewo miały ocalić umarłych i nas do nich przybliżyć, dając świadectwo żywej pamięci i chęci nawiązania bliskiej relacji z tym podziemnym światem. O czym mówi to pragnienie? Z czego się wywodzi?

Muranowskie rzeczy wychodzą z podziemi i z muzeum na fotografiach Artura Żmijewskiego[11]. Prezentowane są w szklanych gablotach na metalowych nóżkach, wśród drzew przed muzeum, obok Pomnika Bohaterów Getta.


Zofia Waślicka-Żmijewska, Artur Żmijewski, *Tu Muranów,* POLIN, fot. Maciek Jaźwiecki; *Nożyce*, fot. Artur Żmijewski

Na barwnych zdjęciach widzimy „rzeczy-z-Zagłady” w powszednich, współczesnych inscenizacjach. Żmijewski ustawia, układa je w towarzystwie rzeczy, które otaczają nas w życiu codziennym: pozostałości stłuczonego talerza z podziemi na nienaruszonym współczesnym talerzu, termometr rtęciowy obok dzisiejszych termometrów

i tabletek, zaśniedziałe świeczniki wśród innych, błyszczących, szklane fiolki obok wody lub kropli do nosa w sprayu, nadgryziony zębem czasu imbryczek wśród imbryków i filiżanek z logo, nożyczki obok nożyczek, klucz francuski wśród kluczy… itd., itp. Artysta wraz ze współautorką instalacji Zofią Waślicką-Żmijewską pracuje z tymi znaleziskami, starając się, by i one zapracowały. Ten gest wprowadzenia do świata czy też wydobycia na światło dzienne i widok publiczny rzeczy podziemnych ma nam uzmysławiać ich istnienie, exodus oraz ich naszość, współczesność. Kiedy stoję obok nich i widzę te aranżacje w konwencjonalnych ustawieniach zamknięte w fotograficznym kadrze, zatopione w żywicy i umieszczone szklanej skrzynce, myślę o tym, jak bardzo są one nieme i płaskie. Jak bardzo ich obiektowość, bycie tą właśnie rzeczą żydowską i całe jej opracowanie tu albo na stole w prologu wystawy w Polin odcina mnie od jakiejkolwiek więzi z nimi. I nie chodzi tu o brak opowieści ani o to, że nie wiem, skąd się wzięły, do kogo należały, kto ich używał albo kto z nimi żył. Wyczuwam w tej pracy Żmijewskiego z podziemnością prawdziwy koniec świata, zderzenie z przeszłością, które nie może się aktualizować, w którym nie ma już potencjalności. Zupełnie jakby te zdjęcia chciały powiedzieć, że pamięć jest tylko „ustawką”, płaską aranżacją elementów z tego i tamtego świata, że jest przeszłością, która nie stała i nie stanie się teraźniejszością, choćbyśmy bardzo tego chcieli. Może za bardzo przyzwyczailiśmy się do życia z widmami. Zaskakująca prostota artystycznego rozwiązania, jak poprawienie obozowego numeru na przedramieniu Tarnawy, mocno sprowadza na ziemię. Jak stawić czoło szczątkom tamtego świata, pamiątkom przemocy? *Ground control* – kontaktu nie będzie, nic się nie dzieje. Nie sposób odbyć podróży stamtąd (wykopane łyżeczki) do teraz (łyżeczki z Ikei). Fotografie w gablotach traktuję jako dokument tej niemożności. Nie odgaduję intencji ich autorów, odtwarzam

wrażenia z mojego z nimi spotkania.

O spotkaniu z podziemnością, a właściwie w podziemności jest *Rhizopolis* Joanny Rajkowskiej w Zachęcie. Między Polin a Zachętą są dwa kilometry pieszo, z terenu byłego getta na teren byłej „tamtej strony” – przez park Saski, wzdłuż Ogrodu Krasińskich, obok Grobu Nieznanego Żołnierza, Arsenału, Żydowskiego Instytutu Historycznego, skweru Żołnierzy Tułaczy, Muzeum Archeologicznego i skweru Więźniów Politycznych Stalinizmu (na terenie byłego getta)[12]. Pamięć zarówno w przestrzeni miasta (nie licząc nawet mieszkańców poszczególnych adresów), jak i pod jego powierzchnią jest poplątana, nieuporządkowana, krzaczasta, bez źródła i bez celu, zawieszona i wciąż nawarstwiająca się, przemieszczająca do bolesnych granic absurdu lub cynizmu. To plątanina nie do ujarzmienia, która wciąż każe szukać warunków możliwości żywej, dotkliwej komunikacji przeszłości ze współczesnością.

A może ta komunikacja stanie się bardziej możliwa, jeśli wyobrazimy sobie przyszłość i to, co po nas zostanie? W Zachęcie Joanna Rajkowska wraz z kuratorką Anetą Szyłak i współpracownicą, botaniczką i poetką Urszulą Zajączkowską przy użyciu kilkuset karp, czyli pniaków wraz systemami korzeniowymi, które zostały w ziemi po wycince („żadne drzewo nie ucierpiało przy produkcji tej wystawy”[13]), zaaranżowały scenografię podziemności. Tytuł wystawy pobrzmiewa odległym echem filmu Fritza Langa z 1927 roku i przywołuje podziemne życie robotników i maszyn. W *Rhizopolis* Rajkowskiej chodzimy w ciemności, po niepewnym gruncie, a nad naszymi głowami wisi kilka tysięcy kilogramów szczątków drzew, które nadają całej przestrzeni szczególny zapach. Z jednego pomieszczenia przechodzimy do drugiego, równie ciemnego,



Joanna Rajkowska, *Rhizopolis*, Zachęta, fot. Anna Zagrodzka

gdzie na dwóch przylegle powieszonych ekranach możemy oglądać materiał zarejestrowany przez kamery umieszczone w pomieszczeniu obok. Oglądamy siebie i innych, ruchy i gesty ciał przemieszczających się wśród korzeni. Możemy sobie wyobrazić, że jest po katastrofie (a przecież jest po katastrofie). Jesteśmy wśród ocalałych, a dalsze przeżycie może być zależne od tego, co nas otacza. To budzi trudny do przyszpilenia niepokój, jakbyśmy nagle znaleźli się w pułapce zależności (a przecież nie jesteśmy samowystarczalni). Artystka, jak sama mówi, chce wywołać to dojmujące uczucie współzależności, bycia wśród innych organizmów, innych form życia. Jak powiada: „Nie chodzi o to, by każdemu drzewu nadawać teraz imię i traktować jako oddzielną osobę, ale jestem przekonana, że naszą relację z materią […] należy gruntownie przebudować”[14]. Jeśli drzewa mają swoją historię, biografię, opowieść dłuższą i nie mniej powikłaną niż ludzka, dlaczego tego nie uznać? Dlaczego nie uznać przemocy, która tę opowieść przerywa? I nie nazwać jej przemocą?


Joanna Rajkowska, *Rhizopolis*, Zachęta, fot. Anna Zagrodzka

Rajkowska odwraca rzeczywistość i stwarza naładowaną afektywnie fikcję. Zamiast chronić się pod koroną drzewa, schodzimy pod jego korzenie, czujemy zagrażającą siłę grawitacji i własne przemieszczenie – z jednej strony oderwanie, z drugiej zaś przywiązanie, uzależnienie. Mając w pamięci liczne katastroficzne narracje historyczne i artystyczne, sami odpowiadamy za swoje doświadczenie w *Rhizopolis*, wywołujemy je z dostępnych klisz pamięci i projektujemy, posiłkując się wiedzą i wyobraźnią. To doświadczenie wychodzi z ciała. Jak powiada artystka: „ułomność ciała i jego słabość, a co za tym idzie, zależność są dla mnie najistotniejszym polem pracy […] wydaje mi się, że otwieram drzwi do najistotniejszych rejonów wrażliwości wobec innych

bytów”[15]. Urszula Zajączkowska tę postawę nazywa poetycko „bezskórną otwartością opartą na pokorze”[16], która z jednej strony redukuje ludzką podmiotowość, sprowadza ją z wyżyn bytów do współbytów, gdzie relacje organizuje szacunek i poczucie wzajemnej zależności, z drugiej zaś umożliwia inne patrzenie, które „jest niejako patrzeniem nie moim, jest ze świata przez świat, dla świata”[17]. Takie stanowisko interesuje mnie przede wszystkim dlatego, że otwiera możliwość przemyślenia nie tylko naszej podmiotowości (w perspektywie fundamentalnie niesuprematystycznej), ale także naszej historyczności.

I to właśnie na styku tego, co historyczne, co kształtuje relacje z przeszłością i przemocą (tą przeszłą i tą aktualną) i co polityczne w dzisiejszej sztuce spotykają się w moim poczuciu „podziemne” projekty Rajkowskiej i Żmijewskiego. Myśląc o tym spotkaniu, inspiruję się przede wszystkim refleksjami Judith Butler z książki *The Force of Nonviolence* i Catherine Malabou z eseju zatytułowanego *The Brain of History, or, the Mentality of the Anthropocene*[18] oraz pandemiczną refleksją nad własną pamięcią i jej licznymi współzależnościami. Jeżeli naszą historyczność miałoby określać przede wszystkim nasze konkretne ulokowanie w czasie wobec naszych przodków i naszych następców, kluczowe wydaje się pytanie o to, co określa ów czas oraz kogo i co zaliczamy do wspólnoty. Przyjęło się – choć to stanowisko w ostatnich latach jest konsekwentnie rewidowane[19] – że historia to czas człowieka, który poprzedza prehistoria. Historia to zatem wydobycie się z natury, podbicie czasu i uregulowanie go serią owych podbojów, rewolucji i innych wydarzeń, które wyróżnia przede wszystkim skala przemocy. Badaczki i badacze antropocenu wskazują konieczność połączenia tego, co naturalne i kulturowe, co konceptualizujemy jako historię ludzką (powszechną) i historię naturalną, czy społeczeństwo i środowisko[20]. Nie nauczyliśmy się z historii lepszego życia ani lepszych relacji. Doświadczenia i krytyczna historyczna recepcja ludobójstwa nie sprawiły, że przestaliśmy

dokonywać aktów ludobójczych. Przemoc na tle rasowym, egzekwowanie supremacji białej rasy, kolonializm, wyzysk ekonomiczny i rasistowsko uzasadniane niewolnictwo nie należą wyłącznie do opowieści o przeszłości. Jak więc pokazać sobie historię? Jak unaocznić historyczność, która pozwoli na prawdziwie krytyczne podejście do dziedzictwa „organicznej” przemocy i otworzy możliwość zmiany?

Rajkowska proponuje wkopanie się w podziemia, by spleść to, co społeczne, i to, co ekologiczne, by poczuć się w tym splocie zagrożoną albo wezwaną do działania (zależy od odbiorczyni). Żmijewski mocno trzyma się wykopanego z ziemi materialnego faktu historycznego, pokazuje nam jego wizualne nieprzystawanie do rzeczywistości oraz to, jak uwiera nas w oko. Wciąż stoimy, wpatrując się z niedowierzaniem w to, co się dokonało, szukamy imion i nazwisk zaginionych, zgładzonych. To rytuał liberalnej jednostki patrzącej w przeszłość. Butler otwiera możliwość, a właściwie konieczność pomyślenia tej jednostki inaczej. Przede wszystkim w splocie relacji, ze świadomością zależności i wzajemnego powiązania, co nie oznacza porażki, nie jest powodem do wstydu czy upokorzenia[21]. Tę „radykalną równość” pozwala sobie uzmysłowić podejście ekologiczne i feministyczne. W jej ujęciu indywidualizm normalizuje agresję, przemoc zaś sprowadza do poszczególnych aktów. W rozmowie z Mashą Gessen dla „New Yorkera” Butler podkreśla, że stawiając w centrum swoich rozważań kwestię „nieprzemocy”, usiłuje *de facto* mówić o „obowiązkach społecznych”, i „społecznej relacyjności”, które na użytek tych rozważań możemy ująć jako obowiązki historyczne i historyczną relacyjność[22]. Można więc zapytać, parafrazując autorkę, co jesteśmy winni tym, z którymi mieszkaliśmy na ziemi? Dlaczego mielibyśmy być winni ludziom



Joanna Rajkowska, *Rhizopolis*, Zachęta, fot. Anna Zagrodzka

lub innym żywym stworzeniom troskę? Czym jest troska jako doświadczenie własnej historyczności? Dlaczego mamy angażować się w relacje bez przemocy i czy damy radę to zrobić, nie zmieniając radykalnie swojej pozycji w świecie naturalnym (który w antropocenie nie może nie być historyczny)?[23] Butler podkreśla więc, że przemoc zadawana innym (przemoc nie epizodyczna, ale strukturalna) jest uderzeniem w tę fundamentalną więź współistnienia i współzależności i to ta więź oraz zależność mają przede wszystkim podlegać ochronie. Można to odczuć w *Rhizopolis*.

Myślenie o współzależności pozwala też inaczej zobaczyć świadomość historyczną i odpowiedzialność. Kluczem dla tej zmiany patrzenia zakorzenionej w rozpoznaniu głębokiej interakcji historii i natury jest zdaniem Catherine Malabou mózg i zachodzące w nim procesy. Mózg, jak pisze, pomyślany jako ostoja nie racjonalizmu, ale plastyczności, może być naszym największym sojusznikiem i przewodnikiem, odpowiada on bowiem za naszą zarówno biologiczną, jak i kulturową adaptację: „Ludzkie praktyki wpływają na chemię mózgu i ciała i modyfikują je, a w zamian chemia mózgu i ciała wpływa na ludzkie praktyki i je zmienia”[24]. Mózg jest środowiskiem, w którym zachodzi metabolizm; działa on podług logiki uzależnień. Z tej perspektywy pytanie o historyczną odpowiedzialność wygląda tak:

> Jak możemy czuć się prawdziwie odpowiedzialni za to, co zrobiliśmy Ziemi, jeśli nasz czyn jest wynikiem tego, że sama odpowiedzialność jest nałogowym i uzależniającym uśpieniem? Niemożliwe wydaje się wytworzenie autentycznej świadomości uzależnienia (świadomość uzależnienia jest zawsze uzależnioną formą świadomości). Tylko nowe uzależnienia mogą pomóc w przełamaniu starych. Ekologia musi być nową ekonomią libidalną[25].

Myślenie o współzależności pozwala spłaszczyć wyjściowo hierarchiczny i hierarchizujący układ

świadomość–historyczność–odpowiedzialność. Malabou przypomina wypracowane przez drugie pokolenie historyków szkoły Annales pojęcie mentalności, które „jest pojęciem hybrydą, obejmującym nie tylko to, co psychiczne i społeczne, ale także pierwotne podobieństwo umysłu i skamieliny, wpisanie naturalności w myśli i zachowania. W tym sensie mentalność zakorzeniona jest w mózgu, a nie w świadomości"[26].

Pozostaje jeszcze kwestia związania polityczności i historii, a w kolejnym kroku pomyślenie polityczności sztuki, jej politycznej skuteczności. Skoro jesteśmy w tym miejscu i udało nam się dokonać tylu przesunięć, może kolejne nie będzie niemożliwe. Ekologia i mentalność, nieprzemoc i współzależność nie prowadzą, jak się zdaje, do odpolitycznienia ani historii, ani sztuki. Przeciwnie, mogą stanowić terminy nowego politycznego słownika, który uwzględnia nie tylko konieczność ocalenia pamięci o przeszłych ofiarach, ale ocalenia nas jako podmiotów historycznego splątania, póki to ocalenie jest jeszcze możliwe – a na ekranie wyświetla się jako fantazja o zejściu do podziemia.

1 Jakub Banasiak, *Od kolorowego bazaru do brunatnego stadionu. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*, „Magazyn Szum" z 1 listopada 2019, https://magazynszum.pl/od-kolorowego-bazaru-do-brunatnego-stadionu-rozmowa-z-arturem-zmijewskim/, dostęp 10 marca 2021.

2 Joanna Rajkowska, *Forgetter. Public project prepared with Michał Rudnicki, an architect for Artangel Open 2014, [unrealized]*, „Rajkowska.com", www.rajkowska.com/en/forgetter/?ajax=1, dostęp 10 marca 2021.

3 Paulina Reiter, *Joanna Rajkowska: Mój dom rodzinny zawsze pełen był martwych zwierząt*, „Wysokie Obcasy" z 29 stycznia 2021, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,26734384,joanna-rajkowska-moj-dom-rodzin-ny-zawsze-pelen-byl-martwych.html, dostęp 10 marca 2021.

4 Joanna Rajkowska, *I shall not enter into your heaven*, 2017, projekt w przestrzeni publicznej, „Rajkowska.com", www.rajkowska.com/i-shall-not-enter-into-your-heaven/ , dostęp 10 marca 2021.

5 Inną artystyczną reakcją na „lex Szyszko" była seria grupowych performansów Cecylii

Malik *Matki Polki na wyrębie* (2017) Zob. „Dzikie Życie", maj 2017, https://dzikiezycie.pl/archiwum/2017/maj-2017/matki-polski-w-obronie-drzew-rozmowa-z-cecylia-malik-i-anna-grajewska, dostęp 3 kwietnia 2021. Pisząca te słowa wraz z Kazikiem Pijarskim brała udział w performansie-proteście 21 marca 2017 roku w parku Rydza-Śmigłego w Warszawie.

6 Joanna Rajkowska, *I shall not enter...*

7 Jak dowiadujemy się na wystawie, wydobyto wówczas ponad 5000 obiektów – część trudnych do zidentyfikowania, inne dobrze zachowane.

8 *Tu Muranów: oprowadzanie kuratorskie – Jacek Leociak, Muzeum POLIN*, www.youtube.com/watch?v=bAlIOdLZ19c, dostęp 10 marca 2021. Kolejne przywołane w tekście wypowiedzi Jacka Leociaka pochodzą z tego samego nagrania.

9 *Tu Muranów: oprowadzanie kuratorskie – Beata Chomątowska, Muzeum POLIN*, www.youtube.com/watch?v=ympxgVNgFzs, dostęp 10 marca 2021. Kolejne przywołane w tekście wypowiedzi Beaty Chomątowskiej pochodzą z tego samego nagrania.

10 Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, *Inne miasto*, https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/janicka-elzbieta-wilczyk-wojciech-inne-miasto , dostęp 10 marca 2021.

11 Na wystawie można oglądać jeszcze inne fotografie artysty, między innymi *Słońca* (2019) oraz czarno-białą dokumentację wnętrz budynków składających się na tak zwany warszawski trójkąt Zagłady, w którym rozegrała się, jak piszą autorzy, Wielka Akcja Likwidacyjna warszawskiego getta: budynek Zespołu Szkół Licealnych i Ekonomicznych przy Stawki 10 (część Umschlagplatzu); budynek Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego przy Stawki 5/7 (siedziba Komendy oddziału SS) oraz kamienica przy Żelaznej 103 (dawne centrum dowodzenia). Esej fotograficzny Żmijewskiego znalazł się w książce zatytułowanej *Warszawski trójkąt Zagłady*, Jacek Leociak, Zofia Waślicka-Żmijewska, Artur Żmijewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

12 O pamięci wpisanej w topografię współczesnej Warszawy zob. między innymi Elżbieta Janicka, *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

13 „Zgodnie z polskim prawem, gdy drzewo jest wycinane, karpa powinna pozostać w ziemi. To dobre prawo, bo jest mniejszą ingerencją w ekosystem. Więc te karpy albo zostały wyciągnięte nielegalnie, albo pochodzą z terenów przeznaczonych pod budowę,

które muszą zostać odpowiednio przygotowane". Emilia Dłużewska, *Rajkowska: Nasz gatunek należy widzieć jako chwilowy, mało udany eksperyment*, „Wyborcza.pl" z 6 marca 2021, https://wyborcza.pl/7,112588,26844678,z-cmentarzyska-drzew-do-zachety-dlaczego-podziemne-miasto-joannty.html, dostęp 10 marca 2021.

14 Ibidem.

15 *Z Urszulą Zajączkowską rozmawia Joanna Rajkowska*, „Zachęta.art.pl" https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/z-urszula-zajaczkowska-rozmawia-joanna-rajkowska?setlang=1, dostęp 10 marca 2021.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Catherine Malabou, *The Brain of History, or, the Mentality of the Anthropocene*, w: *Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions*, red. M. Ziółkowska, Mousse Publishing, Milan 2019, 167–184.

19 Zob. między innymi Dispesh Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie" 2014, nr 5, s. 168–199, http://rcin.org.pl/Content/60094/WA248_79693_P-I-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf, dostęp 10 marca 2021.

20 Zob. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*, przeł. D. Fernbach, Verso, London 2016.

21 Judith Butler, *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind*, Verso, London 2020.

22 Masha Gessen, *Judith Butler Wants Us to Reshape Our Rage*, „New Yorker" z 9 lutego 2020, www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/judith-butler-wants-us-to-reshape-our-rage, dostęp 10 marca 2021.

23 Ibidem.

24 Catherine Malabou, *The Brain of History...*, s. 176.

25 Ibidem, s. 179.

26 Ibidem, s. 182–183.

Bibliografia

Banasiak, Jakub. „Od kolorowego bazaru do brunatnego stadionu. Rozmowa z Arturem Żmijewskim," Magazyn Szum 1 November 2019, https://magazynszum.pl/od-kolorowego-bazaru-do-brunatnego-stadionu-rozmowa-z-arturem-zmijewskim/

Bonneuil, Christophe, Jean-Baptiste Fressoz. The Shock of the Anthropocene, trans. D. Fernbach, London: Verso, 2016.

Butler, Judith. The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind. London: Verso, 2020.

Chakrabarty, Dispesh. „Klimat historii. Cztery tezy," trans. M. Szcześniak, Teksty Drugie 2014: 5, 168–199, http://rcin.org.pl/Content/60094/WA248_79693_P-I-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf

Dłużewska, Emilia. Rajkowska: Nasz gatunek należy widzieć jako chwilowy, mało udany eksperyment, „Wyborcza.pl" 6 March 2021, https://wyborcza.pl/7,112588,26844678,z-cmentarzyska-drzew-do-zachety-dlaczego-podziemne-miasto-joannty.html

Gessen, Masha. „Judith Butler Wants Us to Reshape Our Rage," New Yorker 9 February 2020, www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/judith-butler-wants-us-to-reshape-our-rage

Janicka, Elżbieta. Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.

Leociak, Jacek, Zofia Waślicka-Żmijewska, Artur Żmijewski, Warszawski trójkąt Zagłady. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.

Malabou, Catherine. The Brain of History, or, the Mentality of the Anthropocene, in: Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions, ed. M. Ziółkowska. Milan: Mousse Publishing, Milan 2019,

167–184.

Matki Polki w obronie drzew. Cecylia Malik w rozmowie z Anną Grajewską, „Dzikie Życie”, maj 2017, https://dzikiezycie.pl/archiwum/2017/maj-2017/matki-polski-w-obronie-drzew-rozmowa-z-cecylia-malik-i-anna-grajewska

Rajkowska, Joanna. Forgetter. Public project prepared with Michał Rudnicki, an architect for Artangel Open 2014, [unrealized], „Rajkowska.com”, www.rajkowska.com/en/forgetter/?ajax=1

Rajkowska, Joanna. I shall not enter into your heaven, 2017, public space project, „Rajkowska.com”, www.rajkowska.com/i-shall-not-enter-into-your-heaven/

Reiter, Paulina, Joanna Rajkowska: Mój dom rodzinny zawsze pełen był martwych zwierząt, „Wysokie Obcasy” 29 January 2021, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,26734384,joanna-rajkowska-moj-dom-rodzin-ny-zawsze-pelen-byl-martwych.html

Z Urszulą Zajączkowską rozmawia Joanna Rajkowska, „Zachęta.art.pl” https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/z-urszula-zajaczkowska-rozmawia-joanna-rajkowska?setlang=1