35

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Portrecistki
autorka:
Katarzyna Bojarska
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 35
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/35-wizualizowanie-psychoanalizy/portrecistki
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2707
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Nan Goldin; Laura Poitras; fotografia; uzależnienie; aktywizm; P.A.I.N.; pokaz slajdów

streszczenie:

Krytyczne omówienie dokumentu Laury Poitras "All the Beauty and the Bloodshed" (2022), o życiu i twórczości amerykańskiej fotografki Nan Goldin. Autorka skupia się na paralelach między praktykami i polityką portretowania u obu artystek, a także na ich aktywizmie i wytwarzaniu pamięci za pośrednictwem fotografii i filmu.

Katarzyna Bojarska - Adiunktka w katedrze kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS. W latach 2008-2019 pracowała w Instytucie Badań Literackich PAN, członkini Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Współzałóżycielka "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.

Portrecistki

- *All the Beauty and the Bloodshed*, **reż. Laura Poitras, 2022.**

That's when I feel happiest in my life, is when I'm in a film[1].

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air[2].



Kiedy dwadzieścia lat temu przesiadywaliśmy w przyciemnionych salach Zamku Ujazdowskiego[3], mieliśmy po dwadzieścia lat, a postacie na slajdach *Ballady o seksualnej zależności* Nan Goldin wydawały się dużo od nas starsze (choć nie były), znacznie bardziej doświadczone i zdecydowanie ciekawsze. Fascynowała nas i zarazem przerażała surowość tych kadrów i niemal bolesne cięcia montażowe, surowość tych wyobrażonych biografii, ból i ekstazy tych ciał. Odwzajemnianie spojrzeń między poszczególnymi kadrami i między tymi kadrami a nami. Bardzo się tą opowieścią przejmowaliśmy, mocniej chyba niż *Dzieciakami* Larry'ego Clarka (1995). A z osobami ze zdjęć Goldin i ich historiami spajała nas ścieżka dźwiękowa.

Nie pamiętam, by ktoś z nas był wówczas w terapii, wszyscy jakoś się trzymaliśmy w potransformacyjnej rzeczywistości – a raczej tak nam się wydawało. Trudno mi powiedzieć, co

sprawiało, że fotograficzna ballada Goldin tak na nas działała. Czy to siła fantazji o nowojorskiej bohemie, rewolucji odmieńców, której efekty staną się również naszym udziałem, czy zachwyt nad fotograficzną rejestracją codziennego życia, która za chwilę przecież miała stać się chlebem powszednim naszej kultury wizualnej. O twórczości Goldin zwykło się mawiać, że jest formą terapii[4]. Tymczasem ona była formą samorozumienia. Jak powiedział Luc Sante, jeden z bohaterów tych zdjęć: „Na slajdach [...] widzieliśmy nasze życie, zaskoczeni znaczeniem tam, gdzie wcześniej widzieliśmy tylko zwykłe sytuacje"[5]. Nas też to zaskakiwało. Wystawa skończyła się w kwietniu, a we wrześniu tego roku dołączyłam do zespołu Milady Ślizińskiej. Kuratorka często wspominała trudną pracę z Goldin. Kiedy dziś patrzę przez pryzmat *All the Beauty and the Bloodshed* te dwadzieścia lat wstecz, fascynuje mnie i zadziwia to, co wtedy widzieliśmy w zdjęciach Goldin, i to, jak nasz polityczny afekt wyewoluował razem z jej twórczością.

W 2022 roku film poświęcony życiu i twórczości Nan Goldin otrzymał Złote Lwy na festiwalu filmowym w Wenecji, a jej *found footage* zatytułowany *Syreny* można było oglądać na wystawie *The Milk of Dreams* na weneckim biennale sztuki. W 2023 roku w Europie odbywają się dwie duże retrospektywne wystawy Goldin: *This Will Not End Well* („To się dobrze nie skończy") w Moderna Museet w Sztokholmie oraz w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Prezentują one Goldin – jak sama powie – jako filmowczynię. Jej prace pokazywane są w sześciu osobnych filmowych przestrzeniach: *The Ballad of Sexual Dependency* (1981–2022); *The Other Side* (1992–2021) – zbiorowy portret i hołd złożony osobom trans, z którymi artystka żyła, przyjaźniła się i pracowała oraz które fotografowała w latach 1972–2010; *Sisters, Saints and Sibyls* (2004–2022) – świadectwo traumy rodzinnej, straty, samobójstwa; *Fire Leap* (2010–2022) – poruszająca wyprawa w świat dzieciństwa i dziecięcości; *Memory Lost* (2019–2021) – poetycki i mroczny

zapis odwyku narkotykowego; *Sirens* (2019–2020) – opowieść o doświadczeniu narkotykowego haju, bycia pod wpływem, uwiedzenia[6].

Goldin wielokrotnie powtarzała, że film już od dzieciństwa był dla niej najważniejszym medium, podobnie jak chodzenie do kina i spędzanie czasu na filmach. Wielkie wrażenie wywarły na niej *Flaming Creatures* Jacka Smitha oglądane w Bostonie, a także filmy Andy'ego Warhola czy Kennetha Angera oraz takie gwiazdy jak Marilyn Monroe czy Marlene Dietrich. Goldin zrobiła dwa własne filmy, grała też w filmach Vivienne Dick, jednak to w fotografii znalazła właściwy język ekspresji. Kiedy mówi o swojej sztuce, podkreśla, że interesują ją przede wszystkim albumy i pokazy slajdów – dba o nie bardziej niż o pojedyncze odbitki. Wynika to z przekonania, że jej praca powstaje i działa wyłącznie w kontekście. Ten kontekst jest zmienny i wielowymiarowy, ale zawsze najważniejszy. Taka jest logika tej twórczości, taka jej polityczność.

Można powiedzieć, że podobnie jest z reżyserką *All the Beauty and the Bloodshed*, Laurą Poitras. Ona też w zasadzie wciąż kręci jeden film, a właściwie serię czy serial, gdzie sztuka ściśle splata się z aktywizmem w opowieściach o bohaterach i bohaterkach stojących po właściwej stronie historii, choć nigdy jednoznacznych. Są to opowieści o odwadze jednostek w zderzeniu ze strukturami władzy, o różnych systemach sprawiedliwości i wartości, o bezwzględności polegającej na trzymaniu się instytucji i procedur, o wychodzeniu z bezbronności i bezradności.



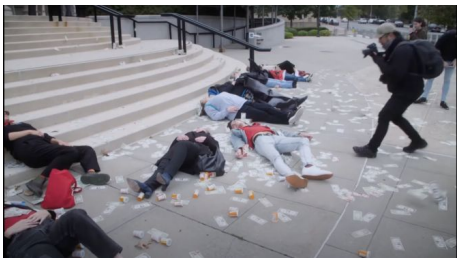
W *All the Beauty and the Bloodshed* dochodzi zatem do spotkania dwóch wielkich – nie waham się użyć tego słowa – portrecistek (Laura Poitras wszystkie swoje filmy nazywa portretami, a nie biografiami), artystek i aktywistek, osób oddanych sprawie, walecznych i doświadczonych konsekwencjami swojego obywatelskiego nieposłuszeństwa i artystycznej bezkompromisowości. Poitras wychowała się w zamożnej rodzinie pod Bostonem, a po ukończeniu szkoły średniej przeniosła się do San Francisco, by pracować jako szefowa kuchni w ekskluzywnych restauracjach. Chodziła na zajęcia do San Francisco Art Institute, gdzie uczyła się pod okiem eksperymentalnego filmowca Ernie'ego Gehra. W 1992 roku przeprowadziła się do Nowego Jorku i rozpoczęła pracę dziennikarską i filmową, a jednocześnie zapisała się na zajęcia z teorii społecznej i politycznej w New School for Social Research. Od tego czasu nakręciła: *Flag Wars* (2003), mówiący o gentryfikującej się dzielnicy robotniczej w Columbus, Ohio; *My Country, My Country* (2006) o życiu w Iraku pod okupacją USA; *The Oath* (2010), czyli historię Jemeńczyka uwikłanego w amerykańską wojnę z terroryzmem; *Citizenfour* (2014) o sygnaliście Edwardzie Snowdenie oraz *Risk* (2016) o twórcy WikiLeaks Julianie Assange'u. Jest laureatką nagrody Pulitzera, za film *Citizenfour* otrzymała Oscara, a także prestiżowy *genius grant* MacArthura. Poitras i Goldin poznają się przy okazji brunchu z Hito Steyerl, na którym omawiają zjawisko toksycznej filantropii w instytucjach sztuki i obmyślają plan protestowania przeciwko niemu i przeciwdziałania mu[7].

Montaż, *mon amour*

Opus magnum Goldin, czyli *Ballada o seksualnej zależności*, jest przez nią komponowana i przekomponowywana od czterdziestu lat, stanowiąc ruchomy strumień obrazów, wciąż aktualizowaną medytację o autonomii w relacjach, o doświadczaniu zależności i współzależności. Pierwsze pokazy odbywały się w klubach i barach. Wielu spośród bohaterów i bohaterek zdjęć było również na widowni. Decyzje montażowe Goldin często wynikały z ich bezpośrednich reakcji widowni/bohaterów. Każdy spośród dziewięciu „egzemplarzy" ballady, które znajdują się w kolekcjach muzealnych, jest inny. „Kocham montaż – powie Goldin. – To taka przyjemność"[8]. Przyjemność, ale też sens tej twórczości:

> Nie wiem, co zrobić ze zdjęciami, jeśli nie włożę ich do karuzeli ze slajdami. Nie wystarczy tylko zrobić odbitki i powiesić je na ścianie. Nie wierzę w decydujący moment. Interesują mnie skumulowane obrazy i to, jak na siebie oddziałują, jakie relacje między nimi zachodzą[9].

Goldin nie wierzy ani w decydujący moment, ani w to, że pojedyncze zdjęcie potrafi uchwycić prawdę o fotografowanej osobie czy doświadczeniu. Sposób, w jaki artystka kadruje, od razu wskazuje na sekwencję, skłania do myślenia nie tyle o rzeczywistości poza tym konkretnym kadrem, ile o innych ujęciach, które przecież gdzieś są[10]. Montaż to nieskończony proces, stałe uaktualnianie własnej relacji do czasów minionych, ustanawianie tej relacji i jej pielęgnowanie. W ten sposób zawsze wydaje się żywa, nigdy nie zastyga, choć przecież pozornie zamarła w kadrze – ten proces zmienia sens i oddziaływanie samej fotografii.



Nad zmontowaniem materiałów do *All the Beauty and the Bloodshed* wraz z Laurą Poitras pracowali Amy Foote, Brian A. Kates i Joe Bini. Ten ostatni to jeden z najlepszych montażystów pracujących obecnie w USA, wieloletni współpracownik Wernera Herzoga i Lynn Ramsey, przyjaciel Poitras. Pracowali z materiałem wideo nagrywanym przez reżyserkę podczas cotygodniowych spotkań grupy P.A.I.N. w domu Goldin, w trakcie jej akcji protestacyjnych i wystąpień publicznych w sądzie czy przed radą miasta, korzystali z rodzinnych materiałów archiwalnych, nagrań wideo artystki i wreszcie z setek jej fotografii. Reżyserka nagrywała rozmowy z Goldin wyłącznie w formie dźwiękowej, nigdy przed kamerą. Znaczenie tego gestu jest kolosalne. Goldin chciała, żeby w filmie były jej obrazy i jej głos opowiadający jej historię, a przede wszystkim jej prawda. Jak pisała we wstępie do *Ballady o seksualnej zależności*: „nie chcę już nigdy przyjmować cudzych wersji mojej historii, nie chcę już nigdy stracić prawdziwej pamięci o kimkolwiek”[11]. Najtrudniejsze wydaje się to, jak to wszystko kontrolować, a jednocześnie wyzbyć się tej kontroli i powierzyć ją innej artystce, której sposób opowiadania, styl zaangażowania i portretowania jest inny.

Praktyka portretowania Poitras polega na tym, że reżyserka sama stoi za kamerą. Zazwyczaj trzyma ją na wysokości pasa i patrzy w dół na wizjer zamiast chować się za obiektywem. Kamera nie stanowi bariery, odgrywa rolę świadka. Jej filmy traktują o budowaniu relacji, o kontakcie z drugim człowiekiem. Jest intensywnie obecna, ale nienachalna[12]. Portrety Poitras, podobnie jak zdjęcia Goldin, „wywodzą się z relacji, nie obserwacji”, a sam moment filmowania, tak jak fotografowanie, zamiast wytwarzać dystans, staje się raczej momentem oświetlenia, jasności i emocjonalnego połączenia[13].

Obie twórczynie łączy ta feministyczna z ducha praktyka dawania miejsca w obrazie innym, tworzenia obrazów z innymi, a nie o innych. Film Poitras nie jest hołdem ani pomnikiem. Z drugiej zaś strony akcje protestacyjne P.A.I.N., organizowane w muzeach przez Goldin, nie są o niej ani dla niej (choć największe ryzyko związane z tą widzialnością podejmuje właśnie ona jako twórczyni). Są nie tyle jej dziełem artystycznym, ile raczej sytuacją, w której jest miejsce dla innych[14].

All the Beauty and the Bloodshed to dramaturgiczny dokument podzielony na rozdziały i tematy. Przechodzenie pomiędzy sekwencjami podyktowane jest logiką afektu, a nie następstw przyczynowo-skutkowych czy biograficznej chronologii. Narracja w filmie kilkakrotnie zawraca, spina pozornie odległe miejsca i czasy. Ścierają się w niej dwie energie, dwa rytmy: bezkompromisowej dzielności i „bezlitosnej logiki". Ta druga to cytat z Conradowskiego *Jądra ciemności*, który w filmie odnosi się przede wszystkim do bezwzględności amerykańskiego społeczeństwa; bezwzględności, która w toku życia Nan Goldin nabierała różnych znaczeń, a w filmie pozwala spleść i zorganizować różne wątki, przede wszystkim kryzys społeczny i egzystencjalny związany z epidemią AIDS i opioidami – stratę bliskich, uzależnienie i odwyk, kryzys zdrowia psychicznego, stygmatyzację, niewydolność instytucji oraz publicznych systemów opieki etc.[15]

Wspólniczki

W 2017 roku Nan Goldin przeczytała w „New Yorkerze" artykuł Patricka Raddena Keefe'a zatytułowany *The Family That Built an Empire on Pain*[16]. Jego autor pokazywał, jak doskonale działa mordercza machina rodziny Sacklerów, od dekad uzależniająca setki tysięcy ludzi najpierw od Valium, a potem od OxyContinu,

jak system opieki zdrowotnej zawodzi kolejne pokolenia Amerykanów i jaką rolę Sacklerowie odgrywają w świecie sztuki i nauki.



W 2018 roku Goldin publikuje w „Artforum" swoje wizualno-tekstowe świadectwo uzależnienia od OxyContinu[17] – raport z przetrwania, który przewrotnie otwiera cytatem z listu Arthura Sacklera do swoich dzieci, a kończy jego parafrazą: *„Leave the world a better place than when you entered it"* („zostawcie świat lepszym miejscem, niż nim był, kiedy tu trafiliście"). Z pozycji ocalałej Goldin zwraca się przeciwko organizacji świata, która zabija ludzi i zbija na tym kapitał. „Czy nie dość mieliśmy epidemii?", pyta.

> Mój związek z OxyContinem rozpoczął się kilka lat temu w Berlinie. Pierwotnie lek przepisano mi na czas po operacji. Choć brałam go zgodnie z zaleceniami, uzależniłam się z dnia na dzień. To był najczystszy narkotyk, jaki kiedykolwiek brałam. Na początku czterdzieści miligramów wydawało się za dużo, ale w miarę, jak nałóg rósł, nigdy nie miałam go dość. Na początku miałam nad tym kontrolę. Potem było coraz gorzej. Rozpracowałam, jak w Berlinie wygląda czarny rynek recept. Kiedy to się skończyło, odkryłam FedEx. To działało, dopóki nie przestało. Narkotyk, jak wszystkie narkotyki, przestał działać, więc podniosłam poprzeczkę. […] Mojemu dilerowi nigdy nie zabrakło Oxy, dostarczał 24/7. Miał mnóstwo recept i zarabiał na nich krocie. Za każdego centa wydanego na receptę zarabiał dolara na czarnym rynku. Przeszłam od trzech tabletek dziennie, zgodnie z receptą, do osiemnastu. Dostałam prywatną subwencję i wydałam ją w całości. Jak u wszystkich uzależnionych od opiatów napędzał mnie paraliżujący strach przed odstawieniem. […] W końcu wciągnęłam Fentanyl i przedawkowałam[18].

Goldin do działania mobilizuje drugie wyjście z nałogu, druga szansa na życie i zaangażowanie. Na pierwszy odwyk trafiła w 1988 roku. Jak powie w 1991 roku w rozmowie ze Stevenem Westfallem:

> Narkotyki upewniły mnie, że nie jestem moją matką, zapewniły, że nie jestem jak ludzie, którzy dobrze funkcjonują w społeczeństwie. To społeczeństwo, którego struktur zasadniczo nie akceptuję. Do tego dochodzi wewnętrzne poczucie, że z tego właśnie bierze się moja kreatywność, przekonanie, że narkotyki naprawdę rozszerzają moje horyzonty, że mogę widzieć, wyrażać i realizować więcej[19].



Kiedy wychodzi z pierwszego odwyku, zdaje sobie sprawę, że większość jej przyjaciół albo zmarła na AIDS, albo właśnie umiera. W filmie oglądamy osoby skandujące: *„Never be silent again, act up!"* podczas protestów przeciwko administracji rządowej blokującej wiedzę i uniemożliwiającej przeciwdziałanie pandemii. Goldin zostaje kuratorką wystawy *Witnesses: Against Our Vanishing*[20] w nowojorskiej Artists Space. Po wyjściu z drugiego odwyku, w 2017 roku, zakłada grupę aktywistyczną P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), uznając, że nie może stać z boku i patrzeć, jak znika kolejne pokolenie Amerykanów, tym razem uzależnionych od opioidów. Chce pociągnąć do odpowiedzialności Sacklerów, uderzając w ich działalność filantropijną:

> Piorą swoje krwawe pieniądze w salach muzeów i uniwersytetów na całym świecie. Żądamy, aby Sacklerowie i Purdue Pharma wykorzystali swoje fortuny do finansowania leczenia uzależnień i edukacji. Nie ma czasu do stracenia. Chcemy zostawić świat lepszym miejscem, niż nim był, gdy tu trafiliśmy[21].

Celem P.A.I.N. jest także zniesienie stygmatów ciążących na osobach uzależnionych, przekierowanie wstydu z uzależnionych na uzależniających, na osoby czerpiące kolosalne zyski z uzależnienia i śmierci. I coś jeszcze: konfrontacja z muzeami i placówkami akademickimi, które od dziesiątek lat korzystają na tym morderczym procederze. P.A.I.N. chce wesprzeć pracę dziennikarzy, dotrzeć do innej publiczności, stworzyć wymowne wizualnie akcje angażujące publiczność muzeów i galerii, przykuć uwagę. W filmie Poitras towarzyszymy aktywistom podczas cotygodniowych spotkań i narad, między innymi kiedy podejmują decyzję, żeby robić *die-ins*[22], akcje nawiązujące do działań ACT UP[23]. Kamera towarzyszy im podczas akcji performatywnych w muzeach, kiedy protestują przed paryskim Luwrem, rozrzucają puste pomarańczowe fiolki OxyCotinu w Met i kiedy zrzucają setki recept z ostatniego piętra Muzeum Guggenheima.



W filmie dowiadujemy się, że spośród sześciu muzeów, w których P.A.I.N. protestował, pięć zdjęło tablice z nazwiskiem Sacklerów, a National Portrait Gallery w Londynie zwróciła otrzymaną od nich darowiznę. W filmie to właśnie muzea bardziej niż sądy stają się miejscami, gdzie wymierza się sprawiedliwość, gdzie widać efekty sprawczości ofiar i gdzie przywraca się im godność[24]. P.A.I.N. trafia na czas ruchu *decolonise this place*[25], na czas, kiedy publicznie pyta się o źródła finansowania, o polityczne, ekonomiczne i towarzyskie zależności w instytucjach sztuki. Widzimy jednak przede wszystkim, jak Goldin ryzykuje swoją karierą, odmawiając udziału w wystawach i domagając się zerwania relacji muzeów z Sacklerami. Widzimy ją też, jak opowiada o uzależnieniu i przedawkowaniu nie grupie przyjaciół, lecz radnym Nowego Jorku, domagając się finansowania terapii farmakologicznie wspomaganego wychodzenia z nałogu. „To nie

jest droga do zdrowienia, to jest zdrowienie", mówi, optując za bardziej progresywną polityką narkotykową i opowiadając się po stronie polityki redukcji szkód, a chwilę potem (w filmie) skanduje podczas protestu ulicznego: *„no stigma, no shame"*.



Można powiedzieć, że *All the Beauty and the Bloodshed* to filmowy sequel wystawy *Witnesses: Against Our Vanishing* i fotograficznej praktyki Goldin z lat 80. i 90., kiedy fotografując ludzi, tworzyła wspólnotę, obraz swoistej „zbiorowej świadomości"[26]. Podczas gdy Goldin była „fotografką rodzinną pokolenia, które przedefiniowało rodzinę"[27], Poitras jest dokumentalistką artystki jako aktywistki i jej nowej rodziny. Kiedy w kontekście fotograficznych projektów z lat 70. i 80. krytycy piszą o „rodzinie Nan", podkreślają, że była ona formą bezpośredniego oporu wobec „wartości rodzinnych" lat 80., „alternatywną wizją wspólnoty" przeciwko „nuklearnemu modelowi rodziny, mieszczańskim wartościom i nostalgicznej idealizacji lat 50."[28]. Jak zauważa Sarah Ruddy, fotografie Goldin wypowiadały wojnę konserwatyzmowi, nienawiści i lękowi, jakie ogarnęły Stany Zjednoczone w obliczu AIDS i prowadziły do znikania „odmieńców" i „chorych". Wypowiadały ją także znikaniu tych postaci z oficjalnej historii: „Goldin starała się więc stworzyć taki rodzaj wiedzy historycznej, który przewidywałby historię dla tych, których losy «wymykały się czytelności» lub były «nieuchronnie odmienne» od tradycyjnej reprezentacji historycznej"[29]. Poitras tworzy przejmujący, empatyczny rodzaj wizualnej wiedzy o przeszłości, splatając osobiste archiwum bólu z publicznym archiwum bólu setek tysięcy niewidzialnych ofiar, wbrew siłom wyciszania i wyparcia. Odsłania skomplikowane

mechanizmy i relacje zależności, a także z troską przygląda się walce o uniezależnienie od tych mechanizmów i rozbrajaniu „bezwzględnej logiki".

Siostry



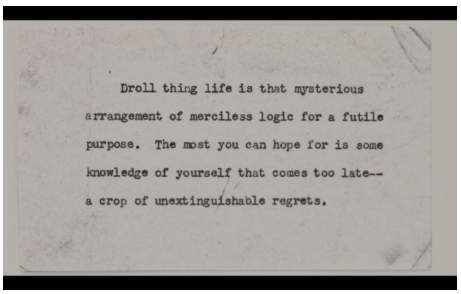
„Powiedz mi o swojej siostrze", prosi Poitras na początku filmu[30]. Goldin opowiada więc, jak matka wymagała, by jej starsza o siedem lat siostra Barbara mówiła pełnymi zdaniami jako roczne dziecko. Barbara-buntowniczka przestała mówić na ponad półtora roku. Nan opowiada o „banalności i zabójczym uścisku przedmieścia", o swojej/nieswojej żydowskiej rodzinie, w której dziewczynki wychowywano w lęku przed seksualnością. Znaczną część dzieciństwa Nan jej siostra spędziła w szpitalach psychiatrycznych jako „psychicznie chora". W ten sposób rodzice odebrali jej wiarygodność i sprawczość. Barbara popełniła samobójstwo, rzucając się pod pociąg, gdy miała osiemnaście lat, a jej młodsza siostra Nan – jedenaście. Ponad półtorej godziny później wracamy do tej historii w rozdziale szóstym, zatytułowanym *Siostry*. Pociąg. Nan na zdjęciu patrzy przez okno. Nan otrzymuje od ojca pudełko z dokumentacją medyczną Barbary, przeglądamy tę dokumentację wraz z Nan i Poitras. Powoli, choć nie bezboleśnie rozsupłujemy rodzinną tajemnicę: Barbara została odesłana do domu dziecka, w wieku czternastu lat do rodziny zastępczej trafi też Nan. Obie dziewczynki, kiedy zaczynają dojrzewać, są dla matki nie do zniesienia. Matka, jak tłumaczy Nan, przez lata była molestowana przez jednego z członków rodziny, miała potem poważne problemy psychiczne. Problemy matki potwierdza dokumentacja medyczna: „To Pani Goldin a nie Panna Goldin powinna trafić na leczenie

psychiatryczne". Rozumiemy: śmierć Barbary – ta potworna rana leży u podstaw wszystkich artystycznych gestów Nan, jej długiej i bolesnej drogi, która wiedzie przez narkotyki, samookaleczenia, przyjaźń, miłość i troskę o innych.

Nan drobiazgowo rekonstruuje scenę śmierci siostry, my zaś słuchamy tej opowieści o życiu w zakłamaniu i wyparciu. „Jak sobie ufać? – pyta Goldin. – Jak ufać w to, co się czuje i czego się doświadcza, skoro od samego początku ktoś zaprzecza twojej rzeczywistości psychicznej, ktoś ją neguje, zakłamuje?" – słyszymy jej głos z offu. Zaczęła robić zdjęcia, żeby pozwolić sobie zaufać, zaufać swojej historii. Jedna z najbardziej przejmujących sekwencji, rymująca się w filmie z wideowyznaniami ofiar opioidów i słuchającymi ich Sacklerami, to materiały nakręcone przez Nan w domu rodziców z myślą o filmie, który nigdy nie powstał. Państwo Goldin siedzą przy stole, matka w soczyście różowej sukience; mówi o tym, że kiedy Barbara się zabiła, miała przy sobie „ten piękny cytat z..." „...Conrada – podpowiada ojciec. – Z *Jądra ciemności*". Matka czyta do kamery z niewielkiej kartki:

> Śmieszna to rzecz, życie – owe tajemnicze kombinacje bezlitosnej logiki dla błahego celu. Co najwyżej można się spodziewać od życia odrobiny wiedzy o sobie samym – która przychodzi za późno i jest źródłem niewyczerpanych żalów[31].

I widzimy tę kartkę z tekstem, dowód w sprawie. Patrzymy na nią dostatecznie długo, byśmy mogły same to sobie przeczytać, na głos. I wtedy Nan mówi coś niezmiernie ważnego nie tylko o losie swojej siostry, ale być może o wszystkim, co oglądamy w *All the Beauty and the Bloodshed*:

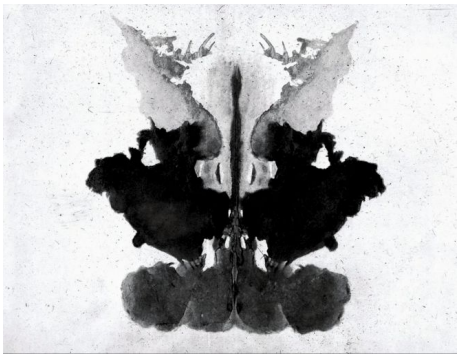

Droll thing life is that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope for is some knowledge of yourself that comes too late-- a crop of unextinguishable regrets.

> myślę, że ta historia jest ważna nie tylko dla mnie, ale dla całego społeczeństwa! Dotyczy konformizmu i wyparcia, a także stygmatyzacji. Niewłaściwe rzeczy trzyma się

> w tajemnicy, i to niszczy ludzi. Moja siostra była ofiarą tego wszystkiego, ale też wiedziała, jak się bronić; jej bunt był początkiem mojego – wskazała mi drogę. Wyłączmy to na chwilę…

Po chwili przerwy poznajemy całą „barwną" historię życia Nan Goldin, której nie będę tu odtwarzać, nie da się jej bowiem oddać tej sprawiedliwości, którą oddaje film Poitras, nie sposób w niej tak uczestniczyć.

O fotografiach Goldin mówiła wiele, próbując uchwycić własną filozofię obrazowania: jeśli będzie fotografowała, to zachowa pamięć tego, co się dzieje (odurzona, pijana czy niewyspana następnego dnia często nic nie pamiętała – zdjęcia były dowodem w sprawie jej życia). Mówiła, że jeśli sfotografuje kogoś wystarczająco wiele razy, to nigdy go nie straci; straciła wielu przyjaciół i setki znajomych, zdjęcia umacniały poczucie utraty. Powiedziała, że fotografia to sposób, by zaufać sobie i przezwyciężyć strach. Podobnie aktywizm, jak widzimy w filmie – a w filmach Poitras to wręcz forma przezwyciężania strachu, stawania do walki w sprawie, która jest większa niż my sami, niż skala naszego życia.



All the Beauty and the Bloodshed jest przejmującym i angażującym zapisem relacji dwóch portrecistek, ich pracy nad pamięcią i traumą w wymiarze zarówno jednostkowym, jak i zbiorowym. To wyraz aktywizmu osób ukazanych w filmie, a także autorki, która podobnie jak w swych poprzednich pracach staje po właściwej stronie historii, a w zasadzie stwarza formę pozwalającą opowiedzieć historię zgodnie z logiką sprawiedliwości i dzielności. Mamy tu do czynienia z wizualną mową wielokrotnie złożoną: patrzymy na to, jak Nan patrzyła na otaczający ją świat, patrzymy na dokumenty z pudełka, które

zostało po Barbarze, i na to, jak patrzyła na nie jej siostra oraz jak patrzyła reżyserka. Ten wielokrotnie złożony dyskurs o bólu i traumie nie jest hierarchiczny: żadna z nas nie jest bliżej prawdy, wcześniej i mocniej dotknięta. W tym procesie nadawania sensu przeszłości uczestniczymy wspólnie, żywi nie mają tu przewagi nad umarłymi.

Z dokumentacji medycznej Barbary odczytujemy tytuł filmu, kryje się w jej odpowiedzi na test Rorschacha: *„she sees the future and all the beauty and the bloodshed"*, „widzi przyszłość i całe piękno oraz rozlew krwi".

1 „Czuję się najszczęśliwsza, gdy jestem w filmie"; *Nan Goldin by Stephen Westfall*, „Bomb" 1991, nr 37; https://bombmagazine.org/articles/nan-goldin, dostęp 4 maja 2023.

2 Sylvia Plath, *Lady Lazarus*, „Poets.org"; https://poets.org/poem/lady-lazarus, dostęp 4 maja 2023.

3 Nan Goldin, *Devil's Playground*, 14 lutego – 13 kwietnia 2003, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, kuratorka: Milada Ślizińska. Rozmowa Agnieszki Kowalskiej z kuratorką: „Gazeta Stołeczna" z 12 lutego 2003, dostępna również na blogu „Fototapeta": https://fototapeta.art.pl/2003/ngo.php. Kuratorka wspomina, że wystawę obejrzało około 90 tysięcy widzów. Zob. *Nie bać się artystów. Z Miladą Ślizińską rozmawia Artur Żmijewski*, „Szum" z 12 lutego 2015; https://magazynszum.pl/nie-bac-sie-artystow-z-milada-slizinska-rozmawia-artur-zmijewski, dostęp 4 maja 2023.

4 Zob. Nan Goldin w rozmowie z Adamem Mazurem i Pauliną Skirgajłło-Krajewską. *Fotografuję bez względu na wszystko*, https://fototapeta.art.pl/2003/ngi.php

5 Luc Sante, *All Yesterday's Parties*, w: Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror*, red. N. Goldin, D. Armstrong, H.W. Holzwarth, Whitney Museum of American Art–Scalo, New York 1996, s. 103.

6 Zob. https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/nan-goldin-this-will-not-end-well/ oraz https://vimeo.com/379985155, dostęp 4 maja 2023.

7 Chodzi wówczas o galerię Serpentine w Londynie; *Serpentine Galleries Chief Executive Officer Yana Peel Resigns*, „Artforum" z 18 czerwca 2019; www.artforum.com/news/serpentine-galleries-chief-executive-officer-yana-peel-resigns-amid-controversy-80116, dostęp 4 maja 2023.

8 *Nan Goldin's Happy Ending*, „The Cut" z 24 marca 2023; www.thecut.com/article/nan-goldin-documentary-all-the-beauty-and-the-bloodshed-profile.html, dostęp 4 maja 2023.

9 *Nan Goldin by Stephen Westfall...*

10 Zob. Darryl Pinckney, *The Ballad of Nan Goldin*, „Aperture" 2020, nr 239; https://issues.aperture.org/article/2020/2/2/the-ballad-of-nan-goldin, dostęp 4 maja 2023.

11 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York 1986, s. 9.

12 Alex Danchev, *Troublemakers: Laura Poitras and the Problem of Dissent*, „International Affairs" 2015, t. 91, nr 2, s. 381–392.

13 Louis Kaplan, *Photography and the Exposure of Community; Sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy*, „Angelaki: Journal of Theoretical Humanities" 2001, t. 6, nr 3, s. 7–30. Słowa Goldin ze wstępu do *Ballady o seksualnej zależności.*

14 Dziękuję Agacie Pietrasik za naprowadzenie mnie na ten wątek.

15 Chris O'Falt, *„All the Beauty and the Bloodshed": Inside the Process of Assembling the Best Edited Film of 2022*, „Indiewire" z 16 grudnia 2022; www.indiewire.com/2022/12/all-the-beauty-and-the-bloodshed-best-edited-film-2022-toolkit-1234792966, dostęp 4 maja 2023.

16 Patrick Radden Keefe, *The Family That Built an Empire of Pain*, „New Yorker" z 23 października 2017; www.newyorker.com/magazine/2017/10/30/the-family-that-built-an-empire-of-pain , dostęp 4 maja 2023; powstała też książka *Empire of Pain*, zob. wywiad z autorem: *Patrick Radden Keefe on exposing the Sackler family's links to the opioid crisis*, „The Guardian" z 27 lutego 2022; www.theguardian.com/us-news/2022/feb/27/empire-of-pain-patrick-radden-keefe-sackler-opioid-crisis-oxycontin, dostęp 4 maja 2023.

17 Nan Goldin, *I survived the opioid crisis...*, „Artforum", styczeń 2018; www.artforum.com/print/201801/nan-goldin-73181, dostęp 4 maja 2023.

18 Ibidem.

19 *Nan Goldin by Stephen Westfall...*

20 *Witnesses: Against Our Vanishing*, Artists Space, 16 listopada 1989 – 6 stycznia 1990; https://artistsspace.org/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3, dostęp 4 maja 2023. W katalogu wystawy David Wojnarowicz w tekście zatytułowanym *Postcards from America: X-Rays from Hell* wytknął i ośmieszył homofobiczne poglądy takich postaci publicznych jak kardynał John O'Connor, senator Jesse Helms i wielebny Donald Wildmon. W rezultacie National Endowment for the Arts tymczasowo zawiesiło finansowanie wystawy, a następnie wycofało się z tego po skandalu medialnym.

21 Nan Goldin, *I survived the opioid crisis...*

22 *Die-in* to wersja *sit-in*, czyli akcji protestacyjnej polegającej na zajęciu jakiegoś miejsca publicznego i odmowie jego opuszczenia lub uniemożliwieniu jego działania do czasu zmiany sytuacji, którą się oprotestowuje. Podczas *die-in* protestujący leżą, trzymając w dłoniach transparenty w formie nagrobków.

23 Najnowsza akcja – zob. Hakim Bishara, *In Surprise „Die-In", Protesters Demand Harvard Take Down Sackler Name*, „Hyperallergic" z 20 kwietnia 2023; https://hyperallergic.com/816804/in-surprise-die-in-protesters-demand-harvard-take-down-sackler-name/, dostęp 4 maja 2023.

24 Dziękuję Agacie Pietrasik za trop dotyczący sprawiedliwości w muzeach.

25 Zob. https://decolonizethisplace.org, dostęp 4 maja 2023.

26 Sarah Ruddy, *A Radiant Eye Yearns from Me: Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, „Feminist Studies" 2009, t. 35, nr 2, s. 348.

27 Ibidem, s. 350.

28 Louis Kaplan, *Photography and the Exposure...*, s. 15.

29 Ibidem, s. 358.

30 W 2004 roku w La Chapelle de la Salpêtrière w Paryżu Goldin pokazuje trzykanałową pracę wideo poświęconą swojej siostrze Barbarze, kryzysowi zdrowia psychicznego, samookaleczeniom i instytucjom (rodziny i szpitala). Kręci materiał filmowy w szpitalu psychiatrycznym: jest tam dużo miłości, bólu i złożonych relacji; to inspiruje Poitras, by ten materiał był osią jej filmu. Por. Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*; https://www.festival-automne.com/edition-2004/nan-goldin-oeurs-saintes-sibylles, dostęp 4 maja 2023.

31 Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, GREG, Kraków 2005, s. 65.