

JUTRO BĘDZIE WOJNA

Lia Dostlieva

Donieck, Ukraina, 1 lutego 2014 roku. Szybko wrzucam swoje rzeczy do walizki i spieszę się na samolot do Warszawy. Przede mną cudowny czas, bo wyjeżdżam na rezydencję artystyczną do Polski – wtedy myślę, że tylko na pół roku.

Tuż po moim wyjeździe rozpoczęła się inwazja rosyjska na Krym, później wybuchła wojna i moje rodzinne miasto znalazło się pod okupacją rosyjskich terrorystów. Od tego czasu do domu już nie wracam.

Co było w tej walizce, którą zabrałam ze sobą? Były tam moje notesy, które już wykorzystałam, były książki, dawno temu przeczytane, ubranie dla mojego syna, z którego już wyrósł, moja biała haftowana koszula, którą przypadkowo zniszczyłam zbyt gorącym żelazkiem, korale, które rozsypały się prosto na ulicy, komórka, która utonęła w rzece, kozaki, które wylądowały w śmietniku, bo były stare i brzydkie; mnóstwo innych rzeczy, które w ciągu trzech lat mojego życia za granicą zniknęły bez śladu.

Dzisiaj z tej walizki nie pozostało mi zupełnie nic, a i nawet sama walizka się popsuła.

Czego w tej walizce nie było? Nie było tam żadnego zdjęcia z mojego archiwum rodzinnego. Nie przyszło mi do głowy, aby zabrać ze sobą chociażby jedno – na przykład mojej ukochanej babci – bo jego miejsce było w albumie, tuż obok innych. Zapach pożółkłych stron, waga starych albumów, przyćmiony czerwony kolor okładek, wszystko to było oznaką nie tylko czasu, ale przede wszystkim miejsca. Zdjęcia mojej babci miały pozostawać

w swoim albumie, album – leżeć w szafie, szafa – stać w jednym z pokoiów mojego domu.

Dobrze było wiedzieć, że zawsze mogę tam je znaleźć. Zawsze mogę wrócić do domu, sięgnąć do szafy, dotknąć znajomych twarzy.

Takie proste, takie niewiarygodnie niemożliwe dzisiaj.

Kiedy z Andrijem Dostlievem, moim mężem i stałym współautorem, rozmawialiśmy o niemożliwości powrotu do domu, okazało się, że dla każdego z nas największa strata to nie wymuszona bezdomność jako taka (bo już dawno nie zależało nam na byciu i istnieniu w pewnym określonym miejscu), ale związana z nią nieosiągalność domowego archiwum fotograficznego.

Dzięki pośrednictwu zdjęć archiwalnych rodzi się więź emocjonalna i materialna z przeszłością: dotykając stron starych albumów, zauważasz, jak powstaje sekwencja imion i twarzy, obserwujesz ich ruch przez czas, to, jak powoli pojawiają się obok siebie na wspólnych zdjęciach, żeby później urodzić ciebie; ich czarno-białe twarze traktujesz jak obietnice swojego przyszłego istnienia.

Osoba, która straciła dostęp do zdjęć rodzinnych, zostaje jakby z pustymi rękoma: połączenie z własną przeszłością od dzisiaj oparte jest wyłącznie na pracy pamięci i wyobraźni, gdzie do wspomnień o pewnych wydarzeniach dochodzą też wspomnienia o zdjęciach, które z substytutu pamięci i jej materialnego dowodu same zamieniają się we wspomnienie.



Andrij Dostliev, *Okupacja*

W jednej z naszych nieskończenie długich rozmów o możliwościach i materialności pamięci Andrij Dostliev wpadł na pomysł rekonstrukcji fotografii rodzinnych, tworzenia ich na nowo. Tak powstał projekt *Okupacja*: seria kolaży niedbale sklejonych z anonimowych zdjęć kupionych na pchlim targu i pocztówek z widokami. Każdemu zdjęciu towarzyszy szczegółowy opis.

Pierwsze zdjęcie to portret młodej kobiety: patrzy przed siebie z lekkim uśmiechem na twarzy, ubrana w białą bluzę z czarną kamizelką, kołnierzyk zapięty dużą okrągłą broszką. „Kobieta na zdjęciu z pchlego targu w Rydze wygląda zupełnie jak moja babcia w wieku 30 lat. Miała podobne zdjęcie – ta sama poza, widoczny fragment jej sylwetki, podobne ubrania. Babcia bardzo lubiła to zdjęcie – nawet zamówiła sobie jego dużą, ręcznie malowaną kopię. Bakłażanowy sarafan, w którym pozowała do tego zdjęcia, był używany jeszcze przez długi czas, nawet ja go jeszcze widziałem”.

Najbardziej znaczący jest tu opis, sam obraz zaś ma charakter raczej symboliczny i cechuje się słabą wizualną zgodnością z tym, o czym możemy się dowiedzieć z tekstu: autor zupełnie ignoruje fakt, że kobieta na zdjęciu ubrana jest inaczej, a efekt ręcznie barwionego obrazu osiąga się grubą

warstwą farby akrylowej. Fraza „kobieta na zdjęciu [...] wygląda zupełnie jak moja babcia” oznacza nie tyle podobieństwo wizualne, ile to, że sam autor akceptuje ją jako swoją babcie.

W swojej książce *Touching photographs* Margaret Olin, powołując się na *La Chambre claire* Rolanda Barthes’a, wykazuje, że indeksalność zdjęcia nie ma charakteru czysto przedmiotowego (relacja referent–reprezentacja), ale przedmiotowo-podmiotowy, że „najistotniejsza moc” indeksalna fotografii nie leży w relacji między fotografią a jej przedmiotem, lecz w relacji między fotografią a jej odbiorcą lub użytkownikiem, w czymś, co określam mianem „performatywnego indeksu” lub też „indeksu identyfikacji”¹.

„Indeks identyfikacji”, którego siła działania fundowana jest raczej na uczuciach, pragnieniach i potrzebach odbiorcy niż na rzeczywistym „to było” fotografii², odgrywa znaczącą rolę w *Okupacji*. Rekonstrukcja zdjęć opiera się na drobnych szczegółach, które uruchamiają mechanizm rozpoznawania, natomiast inne detale, które nie są niezbędne dla identyfikacji, artysta odcina nożyczkami lub po prostu ignoruje. Nowe, rekonstruowane archiwum, zszyte ze wspomnień innych osób, nie ma charakteru referencjalnego w stosunku do rzeczywistości i utrzymuje się razem tylko dzięki chęci autora, by zilustrować własną historię.

Tytuł *Okupacja* nawiązuje do wydarzeń, na skutek których zostało utracone oryginalne archiwum, ale okupacja jednocześnie staje się też rodzajem środka artystycznego stosowanego przez twórcę: autor dosłownie okupuje obce wspomnienia, wykorzystując je do własnych potrzeb.

Okupacja reprodukuje pamięć materialną, ale taka reprodukcja nie ma na celu stworzenia obiektu, który by mógł zaspokoić tę samą potrzebę co oryginalny, utracony obiekt – wręcz przeciwnie, ma jeszcze bardziej podkreślić stratę. Ironia i świadoma niedbałość w kreacji obrazu pomaga stworzyć dystans między autorem a wydarzeniem traumatycznym poprzez trawestację związków

¹ M. Olin, *Touching photographs*, Chicago 2012, s. 69.

² M. Hirsch, *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*, New York 2012, s. 48, cyt. za: A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 1/2014, s. 103–126.

Andrij Dostliev, *Okupacja*

z rzeczywistością: seria ta jest rekonstrukcją umyślnie niedoskonałą, która nie pragnie uzyskać jakości tego, co było utracone, natomiast powtarza to w sposób karykaturalny, prześmiewczy, groteskowy, bezlitosny w swoim potraktowaniu przeszłości, której świadectwa odtwarza.

Zdjęcia, które autor odnawia, mają ze sobą tylko tyle wspólnego, że są subiektywnie istotne dla samego autora. Historia jego rodziny opowiada się w taki sposób, że w tej opowieści nie ma właściwie faktów lub wydarzeń, których nie dałoby się inkorporować w ramy historii rodzinnej kogośkolwiek innego. Sytuacje, które widzimy w tym odnowionym albumie, są typowe i rozpoznawalne. Podobne spotkamy w każdym archiwum rodzinnym: małe dzieci, uśmiechnięte i nagie, zdjęcia z wakacji, zdjęcia wykonane w studiu fotograficznym, bardziej lub mniej udane snapshoty amatorskie z życia codziennego, z dodaniem scen, które odsyłają do pamięci historycznej. Uogólnienie przeżyć prywatnych osiąga tutaj taką skalę, że *Okupacja* staje się zapisem kolektywnego doświadczenia utraty; taki album rodzinny może należeć do każdego z prawie dwóch milionów ukraińskich przesiedleńców.

Dla mnie samej nieosiągalność archiwum domowego oznaczała przede wszystkim to, że nie mogę pokazać albumu rodzinnego swojemu synowi i nie mogę podzielić się z nim wiedzą o osobach mi bliskich, o miejscach, które lubiłam jako małe dziecko – o tym, co nie istniało już lub nieodwracalnie się zmieniło. Ponad 100 lat historii mojej rodziny pozostało w mieszkaniu, o którym nie wiadomo nawet, czy jeszcze istnieje.

Oprócz tego, że to mocno bolało na poziomie osobistym, w szerszym znaczeniu utrata udokumentowanej przeszłości, zniknięcie materialnej pamięci oznaczały także wykluczenie z rodzinnej historii, przerwanie jej ciągłości. To trauma, która nie dotyczy osobistych przeżyć, ale ciebie jako części historii rodziny, rodu, tego, co zaczęło się na długo przed twoimi narodzinami.

Poszukiwaniem możliwości odnalezienia utraconej więzi z własną przeszłością był performans *Ciągłość*. Wykorzystałam w nim 18 metrów kalki i ołówek do stworzenia niekończącego się zdjęcia grupowego: dzięki wielogodzinnemu przemalowywaniu tych samych twarzy z anonimowych fotografii, mechanicznemu, medytacyjnemu powtarzaniu tych samych sylwetek tworzy się subtelna przestrzeń emocjonalnego związku między



Maria Kulikovska, *Niech spoczywa w pokoju*

przeszłym i teraźniejszym, wspólnym i własnym, historycznym i osobistym. Kontury niekończącej się grupowej fotografii, na której twarze nie mają rysów, a postacie imion, powstały, by zapełnić pustkę po utraczonej pamięci materialnej.

Projekt porusza kwestię znaczenia tego, co osobiste, w kontekście grupowej traumy, bada problem naruszenia ciągłości własnej historii.

Po zakończeniu prac nad *Okupacją i Ciągłością* stało się oczywiste, że nie możemy mówić o utracie materialnej pamięci jako o czymś, co dotknęło tylko nas, i nie możemy tej straty zawłaszczać. Podobne doświadczenie miały prawie dwa miliony wewnętrznie przesiedlonych osób, więc chcieliśmy dać możliwość wypowiedzenia się także innym. W połowie 2015 roku zaprosiliśmy do współpracy artystów, którzy pochodzą z terenów okupowanych i byli zmuszeni do opuszczenia domów lub nie mogli do nich wrócić.

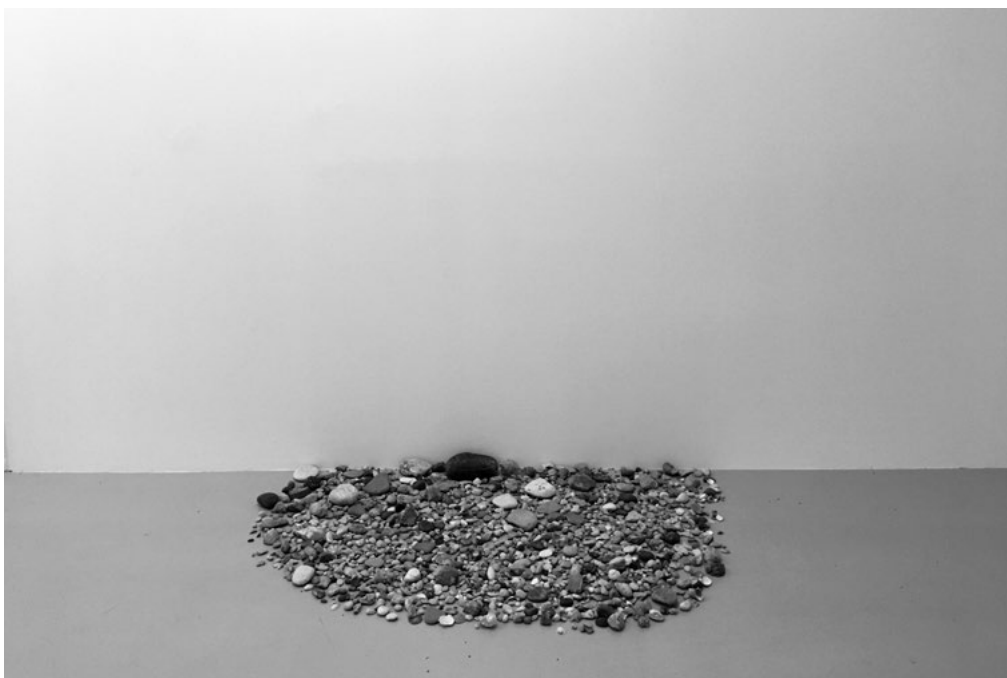
Tak powstał projekt kuratorski *Rekonstrukcja pamięci* (wspólnie z Andrijem Dostlievem). Praca nad nim trwała ponad pół roku. Szukaliśmy podobnie myślących artystów, którzy by potrafili mówić o traumatycznym doświadczeniu z perspektywy pierwszoosobowej, nie wpadając przy

tym jednak w narrację ofiary i wiktyimizację. Chodziło nam o fiksację naszego stanu emocjonalnego i o poszukiwanie języka, którym moglibyśmy ten stan opisać, o zrozumienie i empatię, ale w żadnym razie nie o to, żeby wywołać u odbiorcy żal.

Wystawa *Rekonstrukcja pamięci* była prezentowana w lutym 2016 roku w Kijowie wspólnie z fundacją „Izolacja” – doniecką inicjatywą artystyczną, która po wybuchu wojny też była zmuszona do ucieczki. Udział w projekcie wzięło 12 artystów: Olena Bułygina (Stachanów – Londyn), Viktor Korvik (Donieck – Kraków), Andrij Dostliev (Brianka – Poznań), Lia Dostlieva (Donieck – Poznań), Marina Frolov (Sewastopol – Kijów), artystyczne duo Królikowski Art (Donieck oraz Sewastopol – Sławutycz), Maria Kulikovska (Kercz – Kijów/Malmö), Julia Polunina-But (Symferopol – Kijów), Serhij Zacharov (Donieck – Kijów), Katerina Jermolajewa (Donieck – Kijów) oraz Emine Zijatdinova (Uzbekistan – Krym – Kijów).

Instalacja *Plaża*, stworzona wspólnie z Julią Poluniną-But, to zebrane przy pomocy przyjaciół i Facebooka kamyki z krymskich plaż.

Dla większości mieszkańców Ukrainy wypoczynek na Krymie był częścią tradycyjnego



Lia Dostlieva, Julia Polunina-But, *Plaža*, fot. Dima Sergeev



Lia Dostlieva, Julia Polunina-But, *Plaža*

porządku życia, symbolem normalnego upływu czasu. Wczasowicze zbierali kamyczki, którymi usłane są krymskie plaże, i przywozili je do domu jako pamiątkę z wakacji. Znalezione na brzegu kamienie były równie dobrą dokumentacją letniego odpoczynku, co zdjęcia w stroju kąpielowym albo bilet z wycieczki. Niewielki przedmiot – kamyczek, który mieści się w dłoni, stawał się nośnikiem wspomnień albo radości-z-miejsca, fizycznym potwierdzeniem tego, że jego znalazca przeżył jakieś przyjemne chwile.

Teraz, po aneksji Krymu, te pamiątki nabierają dodatkowego symbolicznego znaczenia. Stają się ucieleśnieniem niestabilnego związku między nabytym i utraconym, duchowym i fizycznym, wyobrażonym i osobiście przeżyтым. Zbierając kamienie do instalacji wśród znajomych i przez ogłoszenia w sieciach społecznościowych, odtworzyliśmy szlak wczasowicza, który zbiera kamienie na brzegu, by odnaleźć wspólną przestrzeń wspomnień, i dokonaliśmy jednocześnie fizycznej rekonstrukcji miejsca, z którym wiążą się te wspomnienia.

Doniecki artysta Serhij Zacharov zasłynął jako twórca graffiti, które wyśmiewały terrorystów z tak zwanej Donieckiej Republiki Ludowej. Sztuka partyzancka zaczęła się pojawiać na ulicach okupowanego Doniecka latem 2014 roku w biały dzień, pod nosem bojowników. Cała Ukraina, wstrzymując oddech, śledziła „donieckiego Banksy’ego”. Dla nas jego prace były symbolem oporu miasta, które mimo że zostało zajęte, nadal walczy. Łącznie w ciągu dwóch miesięcy artysta zamieścił na ulicach osiem prac.

W sierpniu 2014 roku Serhij został zatrzymany przez terrorystów i sześć tygodni spędził w piwnicy budynku służby bezpieczeństwa, gdzie był bity i torturowany. Na szczęście uszedł z życiem i wyjechał do Kijowa, gdzie stworzył komiks, w którym opisał swoją historię i pokazał, jak wygląda życie w Doniecku, od kiedy należy on do „Noworosji”.

Rekonstrukcja pamięci byłaby niemożliwa bez jego głosu. Dla projektu Serhij stworzył pracę *Terra-ikony*: zrekonstruowany pokój swojego donieckiego mieszkania, przez którego okno widać nagranie z kamery monitoringu z Doniecka sprzed lata 2014

roku. Wnętrze pokoju jest przedstawione w sposób ironiczny, artysta nie zamierza chwalić utraconej przeszłości, pokazuje więc dziurawe tapety, radziecką lampę podłogową, wysiedziany fotel i stare okno z widokiem na przeszłość, na niedostępną już przestrzeń przedwojennego miasta.

Streaming z kamery chwytą typowy widok z bloku mieszkalnego, który niczego nie deklaruje i niczego nie wyjaśnia: brak tu symboli narodowych, pamiątek architektury, rozpoznawalnego krajobrazu, jakichkolwiek wskazówek pozwalających na identyfikację czasu lub miejsca. Takie szczegóły są niestosowne, nie mają znaczenia. Ma znaczenie to, że zarówno ten widok, jak i niepozorne przedmioty domowe stają się subiektywną reprezentacją doświadczenia przestrzeni tego, co utracone.

Znana ukraińska artystka Masza Kulikowska, która urodziła się na Krymie, stworzyła pracę *Niech spoczywa w pokoju*: serię dziewiętnastu morskich widoków, wywołanych na ceramicznych tabliczkach jak typowe dla ukraińskiej kultury pogrzebowej portrety nagrobkowe.

Film z tymi zdjęciami Masza przypadkiem znalazła na samym początku okupacji, kiedy zbierała swoje rzeczy przed odjazdem. „Na filmie były negatywy pejzaży ulubionego miejsca naszej rodziny, w którym spędzaliśmy wolne dni, lato. Po pierwszym roku nauki w Kijowie wróciłam do domu i całą rodziną pojechaliśmy do Jurkino. Żyliśmy pod gołym niebem z dala od cywilizacji, witaliśmy i żegnaliśmy wschody i zachody słońca, łowiliśmy ryby i przez cały tydzień byliśmy po prostu szczęśliwi. Właśnie wtedy zrobiłam mnóstwo zdjęć. Moje naiwne pierwsze kroki w «sztuce współczesnej», zdjęcia, których jednak nie wywołałam. Dziesięć lat później rozpoczęła się wojna i okupacja, a ja utraciłam to miejsce. Nawet jeśli kiedyś do mnie wróci, nie będzie już takie samo jak wcześniej – dzikie, wolne, czyste i naiwne”, mówi artystka.

Czyż to nie ironia losu, że zdjęcia słodkich morskich pejzaży z niskim słońcem nad złotymi falami, które bardziej pasują do sklepiku z pamiątkami, po raz pierwszy zostały wywołane, żeby stać się swoistym pomnikiem utraconej przeszłości? Teraz nie sposób ich odbierać inaczej niż jako



Serhij Zacharov, *Terra-ikony*

świadectwo straty związanej z miejscem, które przedstawiają. *Niech spoczywa w pokoju* jest analizą przestrzennego wymiaru pamiętania, reprezentacją krajobrazu jako przestrzeni nasyconej traumą.

Oczywiście nie mogliśmy nie poruszyć tematu obrony lotniska w Doniecku, które jest dla Ukraińców symbolem heroicznego oporu, a jego obrońcy, nazywani cyborgami, stali się ikoną, bohaterami współczesnego ukraińskiego mitu. Walki o port lotniczy trwały od maja 2014 do stycznia 2015 roku. Żołnierze ukraińscy bronili lotniska przez 242 dni i opuścili je dopiero wtedy, kiedy nie było tam już dosłownie niczego, czego można by bronić, bo wszystkie budynki zamieniły się w kompletną ruinę.

Jako kuratorzy mieliśmy przed sobą trudne zadanie znalezienia takiej wypowiedzi artystycznej, która by w sposób właściwy przedstawiła ogrom wydarzeń, a jednocześnie nie zamieniła się w opowieść o przemoc, która przyczyniła się do tej straty. Zależało nam więc na tym, żeby znaleźć historię osobistą związaną z historią samego lotniska, ale nie jako symbolu, tylko jako ciała. Zaprośmy do współpracy donieckiego artystę Viktora Korvika, który jako architekt brał udział

w projektowaniu nowego terminalu, wybudowanego specjalnie na mistrzostwa Euro 2012.

W roku 2013, kiedy razem z Viktorem byliśmy na lotnisku, Korwik pokazywał, które elementy konstrukcji projektował, ja zaś pytałam, czy traktuje budynki, do których przyłożył rękę, jako rozbudowę, przedłużenie własnego ciała. Wtedy nie umiał mi na to pytanie odpowiedzieć. Niestety dwa lata później musieliśmy wrócić do rozmowy o ciele – ciele całkowicie zniszczonym przez wojnę.

Postanowiliśmy nie pokazywać wprost dokumentalnej części wydarzeń, zostawiliśmy ją jedynie w opisie projektu. Artysta stworzył dla nas rzeczywistość wirtualną, która powstała na podstawie filmu promocyjnego towarzyszącego uruchomieniu nowego terminalu. Ten film obiecywał genialną, niesamowitą przyszłość, której trwanie w rzeczywistości było bardzo krótkie. Stała się ona jedynie rzeczywistością wirtualną. Zakładając na głowę hełm, widz ma możliwość zobaczenia na własne oczy, jak miały wyglądać hale, ściany, sufity, ruchome schody budynku, którego już nie ma, dotknięcia przestrzeni tego, co zostało na zawsze utracone.

Lia Dostlieva, *Ciągłość*

Jill Bennett w książce *Empathic Vision*, poświęconej tematowi traumy w sztuce, pisze o tym, że jej zdaniem empatia jest jednym z najbardziej odpowiednich sposobów interakcji z *trauma imagery*. Empatia jest tu pojmowana nie jako chęć utożsamienia odbiorcy z cudzą traumą, lecz raczej jako swoista operacja emocjonalno-intelektualna, połączenie procesów afektywnych i poznawczych, a intencją odbiorcy jest to, by podejść bliżej, zobaczyć i zrozumieć³.

Właśnie kreacja takiej przestrzeni, która byłaby fizyczną rekonstrukcją przestrzeni utraconego, miejscem spotkania przeszłości i teraźniejszości, możliwością interpretacji afektywnej i dotknięcia traumatycznego doświadczenia, była celem naszego projektu. Goście wystawy nierzadko płakali, dotykając kamieni z Krymu lub siadając na fotelu w pokoju Zacharowa. Ale były i inne reakcje – jeden z widzów zaproponował, by zamiast organizowania takich żalonych wystaw założyć konto bankowe i uruchomić zbiórkę na rzecz autorów, o ile rzeczywiście jesteście tak poszkodowani.

Wystawa stała się dobrą okazją do tego, by wywołać dyskusję o możliwości empatii wobec Innego, o próbie stworzenia domu, który stałby się symbolem nieobecności. Domu podróżującego przez miasta i galerie i zapraszającego do siebie tych, którzy mogą nas zrozumieć, jak i innych, którzy nie mogą – po to, żeby porozmawiać z nimi o tym, czego brakowało w naszych walizkach, kiedy pakowaliśmy się, żeby wyjechać na zawsze, a także o tym, że wychodząc z domu, tak naprawdę nigdy nie możesz mieć pewności, czy do niego jeszcze kiedyś wrócisz. ●

³ J. Bennett, *Empathic vision. Affect, trauma and contemporary art*, Stanford 2005, s. 10.