

PAMIĘĆ ZREDAGOWANA. REDACTION PAINTINGS JENNY HOLZER

Magdalena Adamska-Kijko

*Ci, co wiedzieli
o co tutaj szło,
muszą ustąpić miejsca tym,
co wiedzą mało.
I mniej niż mało.
I wreszcie tyle co nic¹.*

Kształtowanie pamięci oraz refleksja nad nią²: dwa spośród wielu zadań realizowanych przez sztukę, dwa odmienne porządku namysłu. Kształtowanie niesie za sobą potencjał twórczy, stwarzanie nowych światów wyobrażeniowych. Refleksja ogranicza się do tego, co zastane, ogarniając ów obraz krytycznym (podejrzliwym?) spojrzeniem. Oba porządki, mimo różnic, nakładają się na siebie, co daje sztuce pewną przewagę w zarządzaniu pamięcią. Krytykując zastane, wytwarza nowe obrazy przeszłości. Dzieje się to symultanicznie, stąd przewaga.

Zarządzanie przeszłością łączy się z ogólnym postrzeganiem czasu. Zwieńczona puentą, przejrzysta strukturalnie fabuła umożliwia jego pojmowanie na sposób poklatkowy. Każde kolejne wydarzenie – aby w ogóle móc pojmować je jako takie – powinno mieć zakreślone ramy: wyznaczony moment początkowy, punkt kulminacyjny oraz koniec. Stąd krytyczne refleksje często się ograniczają do już opowiedzianych historii na temat wydarzeń, polemizując raczej z ich wykładnią niż z zasadnością nałożenia takiej, a nie innej ramy. Ryzyko przyjęcia tej perspektywy wiąże się z aprobatą trywializowania

¹ W. Szymborska, *Koniec i początek*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 290. Wiersz, jako jeden z wielu tej autorki, został zaprezentowany podczas poznańskich projekcji Jenny Holzer na elewacji Centrum Sztuki i Biznesu Stary Browar w 2011 r.

² I. Kowalczyk, *Sztuka*, [w:] M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa 2014, s. 465.

historii poprzez sprowadzanie jej, jak pisała Susan Sontag, do „zestawu anegdotek i kroniki wypadków”³.

Harald Welzer, badając mechanizmy konstruowania opowieści autobiograficznych, dochodzi do zastanawiających korelacji pomiędzy faktami a ich obrazami. „Spójność i prawdopodobieństwo opowiadanych historii określa się coraz częściej, sprawdzając, w jakim stopniu pokrywają się one z oferowanymi przez media obrazami”⁴. Im bardziej zatem narracje odbiegają od utrwalanych społecznie wyobrażeń na temat określonych wydarzeń, tym mniej uznania zyskują. Natomiast odpowiednio dobrany sposób poprowadzenia narracji jest gwarancją autentyczności, potwierdzeniem przynależności do wspólnoty doświadczeń (nawet jeśli są to doświadczenia zapośredniczone medialnie). W dalszej części artykułu Welzer dochodzi do zaskakującej konstatacji, że mianowicie „odbiorcy niejednokrotnie traktują materiały inscenizowane jako bardziej realistyczne niż faktyczne materiały źródłowe”⁵.

Jako poważne zagrożenie jawi się zatem podatność aktywnej pamięci – w sensie jej nieustannego odnawiania w czasie terażniejszym – na obrazy wyobrazeniowe. Mam tu na myśli zarówno intencjonalnie ukierunkowane praktyki budowania pamięci zbiorowej przez oficjalną władzę, podające odbiorcy gotowe wzorce narracyjne, jak i wytwory kultury popularnej.

Obrazy zredagowane

W 2004 roku Jenny Holzer na austriackiej wystawie *Truth before power* – będącej zapowiedzią obszernego cyklu jej prac zatytułowanego *Redaction Paintings* – po raz pierwszy wykorzystwała odtajnione dokumenty rządu amerykańskiego dotyczące działań wojennych na Bliskim Wschodzie po wydarzeniach z 11 września 2001 roku. Tytuł wystawy nawiązywał w sposób, zdaje się, ironiczny do eseju z 1968 roku *Estimates and Influence* Shermana Kenta, założyciela agencji rządowej CIA, który wierzył, że bezstronny rygor intelektualny powinien stać się fundamentem tejże placówki⁶. Odtajnione doku-

menty – na mocy uchwalonego w 1966 roku prawa federalnego, zgodnie z którym istnieje publiczne prawo do otrzymywania informacji od urzędów federalnych – zostały zebrane i upowszechnione przez organizacje takie jak National Security Archive oraz American Civil Liberties Union (ACLU). Dokumenty są wyciągiem z archiwum tak zwanej wojny z terrorem, dającym wgląd w relacje USA z Bliskim Wschodem. Zawarte w nich zeznania świadków, irackich i amerykańskich więźniów, notatki rządowe, mapy, prezentacje PowerPoint, szczegółowe opisy inwazji, teksty przysięgi żołnierzy, pośmiertne akta zawierające odciski dłoni zabitych stały się wskaźnikiem stopnia przejrzystości demokracji – balansując na granicy transparentności i cenzury⁷.

Prace z serii *Redaction Paintings* (rozpoczętej w 2005 r.) były wystawiane w charakterystycznych dla Holzer formach – jako elektroniczne znaki LED, projekcje świetlne oraz obrazy olejne na płótnie. Ostatniej formie chciałabym przyjrzeć się bliżej. Po pierwsze, ze względu na jej dominację podczas jedynej jak dotychczas w Polsce wystawy zawierającej prace artystki z przywołanego cyklu, zorganizowanej w nieistniejącej już poznańskiej galerii sztuki współczesnej Art Stations w 2011 roku. Po drugie, ze względu na powrót Holzer do malarstwa po ponadtrzydziestoletniej przerwie, zainicjowany tymże cyklem⁸.

Sam tytuł cyklu, *Redaction Paintings*, można odczytywać dwojako. „Obrazy zredagowane” mogą odnosić się do ingerencji cenzorskich dokonanych na ujawnionych opinii publicznej dokumentach. Czarne, odręcznie narysowane korekty stanowią często jedyną widzialną przestrzeń obrazu. Manipulacje cenzora mogą stać się tym samym głównym tematem prac. Z drugiej strony tytuł cyklu może nawiązywać do redakcji malarskiej dokonanej przez samą Holzer. Ingerencja artystyczna polegała na zmianie statusu odtajnionych dokumentów – z materiałów rządowych na obrazy. Wybór medium nie był przypadkowy, artystka skomentowała swój zwrot w stronę malarstwa jako efekt większej wartości

³ S. Sontag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Kraków, s. 31.

⁴ H. Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, przekł. M. Saryusz-Wolska, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 44.

⁵ Ibidem, s. 45.

⁶ B. Miazgowicz, *You are responsible for constituting the meaning of things. Examining Jenny Holzer's progressively*

complex textual constructs, Coral Gables 2010 [otwarte repozytorium University of Miami].

⁷ Ibidem, s. 52.

⁸ Ukończywszy 13 serii tekstowych stworzonych między 1977 a 2001 r., Holzer w 2001 r. podjęła decyzję o zaprzestaniu pisanie. W 2006 r. oficjalnie powróciła do malarstwa w odpowiedzi na trwające wojny w Iraku i Afganistanie. D.G. Breslin, *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, praca doktorska, Harvard University 2013, s. 5.

przypisywanej obrazom: „Ponieważ ludzie studiują i konserwują obrazy, traktując je poważnie, podczas gdy informacje nie zawsze są zauważane i brane poważnie pod rozwagę”⁹. Oprócz dokonanej selekcji, powiększenia i przeniesienia dokumentów na obrazy (głównie techniką sitodruku) Holzer w intencjonalny sposób nałożyła barwy na wybrane materiały. Użyte kolory odnosiły się do różnorodnych znaczeń: zieleń oraz głęboki fiolet prezentowały obtłuczenia, szarość symbolizowała martwe ciała, jaśniejsze barwy miały wprowadzić u widza dysonans poznawczy (ekspresja wizualna rażąco nie współgrała z zawartością materiałów), natomiast czarno-biała kolorystyka miała podkreślać realność dokumentów.

Jawna ingerencja w materiały źródłowe może być odczytywana jako analogia do równie jawnych ingerencji cenzorskich. Zarówno rząd, jak i artystka grają z widzem/czytelnikiem, celowo ukazując jawność pewnej niejawności. Odtajnione, lecz ocenzurowane dokumenty zdają się mówić: „oto zamazana prawda”, lub konkretniej: „choć zamazana, to jednak prawda”. Zyskuje się zatem świadomość podejmowanych działań zbrojnych, jednak ich odpersonalizowanie daje poczucie obcowania z czymś nierzeczywistym, machiną biurokratyczną, za którą nie stoją jednostki, lecz procedury. Ostatecznie ocenzurowane dokumenty dają świadectwo sprawnego funkcjonowania administracji rządowej, odcinając jej pracę od indywidualnych historii (najczęściej dramatycznych). Co więcej, zamazane czarną kreską pośmiertne odciski dłoni żołnierzy przypominają dziecięce rysunki – mało poważnie, nieco trywialnie, co gorsza wyglądające tak samo, niezależnie do kogo należą. Jeżeli analizy Welzera są słuszne i inscenizacje częstokroć uchodzą za wiarygodniejsze od materiałów źródłowych, to transpozycja dokonana przez Holzer daje większe szanse na uwidzialnienie i personalizację mało spektakularnego procesu – biurokratyzacji działań militarnych. Komentarz Holzer zdaje się brzmieć: „oto sztuka, dlatego jest prawdziwa”.

Ta symboliczna zamiana ról (sztuka staje się wiarygodniejsza od rzeczywistości) podaje w wątpliwość sposoby prowadzenia narracji wojennych przez oficjalną władzę. Pamięć o tych, których być może trudno zakwalifikować bezsprzecznie do jednej z dwóch kategorii: sprawców lub ofiar, nie tylko symbolicznie zostaje przez rząd wymazana. Ocenzu-

rowane odciski dłoni zabitych – odpersonalizowane, anonimowe, niczyje – dla opinii publicznej mającej wgląd w ujawnioną dokumentację stają się znakami bez desygnatów. Wtopione w biurokratyczną machinę dają świadectwo, kogo warto opłakiwać, komu warto współczuć, a kogo nie warto pamiętać.

W przedmowie do *Ram wojny* Judith Butler podkreśla: „Jeśli jakiegoś życia nie traktuje się jako życia albo od samego początku nie daje się go pomyśleć w ramach pewnej epistemologii, to ani nie jest ono przeżywane, ani nie bywa utracone w pełnym tych słów znaczeniu”¹⁰. Sposób prowadzenia wewnętrznego dyskursu wojennego, zdyscyplinowanego przez biurokratyczny język i procedury znakowania dokumentów, implicite definiuje podmioty, których życie nie jest warte pamiętania. Holzer przyznaje: „Wykonałam sporą liczbę obrazów zredegowanych odcisków dłoni. Znaleźliśmy niektóre odciski dłoni martwych ludzi, odciski, które były wykonane pośmiertnie, i te są niezwykle. Czasem widać, że są one prawie kompletnie nieczytelne, ponieważ osoba, która naciskała dłoń, nie wiedziała, jakiej siły użyć. Przeniosłam te odciski na obrazy z przeprosinami dla zmarłych, w sposób jak najbardziej precyzyjny w miarę możliwości. Większość obrazów jest wielkości trzech kartek papieru, ponieważ chciałam, aby odnosiły się do faktycznych dokumentów. Inne uczyniłam wysokimi, tak aby mogły być fizycznie przytłaczające”¹¹.

Akt odtajnienia dokumentów przez amerykański rząd – jako wyraz przestrzegania prawa i dążenia do transparentności demokracji – ujawnia mechanizmy prowadzenia działań zbrojnych, taktykę oraz logikę wojny wraz z jej zapleczem administracyjnym, nie włącza jednak w ramy dyskursywne podmiotów odpowiedzialnych za te działania, jak również tych, którzy na mocy owych regulacji tracą życie. Przyglądając się dokumentom, można odnieść wrażenie przeciwne, że jakaś niewidzialna ręka wojny toczy ją w czasie. Ta też ręka wykreśla informacje mające być poza kontrolą społeczną. Dość ironicznie w tym kontekście wypada zdemaskowanie w 2004 roku przypadków torturowania więźniów przez amerykańskich żołnierzy w irackim więzieniu Abu Ghraib, kompromitujących w gruncie rzeczy amerykańską

⁹ D. Waldman, J. Holzer, *Jenny Holzer*, New York 1997, s. 22 [tłum. własne].

¹⁰ J. Butler, *Ramy wojny*, przekł. A. Czarnacka, Warszawa 2011, s. 41.

¹¹ „For 7 World Trade” and “Redaction Paintings”. Jenny Holzer, rozmowa, Art21, <http://www.art21.org/texts/jenny-holzer/interview-jenny-holzer-for-7-world-trade-and-redaction-paintings> (2.11.2016).

demokrację. Skandal wywołany przez wyciekłe do opinii publicznej zdjęcia brutalnych aktów przemocy (gwałtów, morderstw, aktów upokarzania) dokonywanych względem muzułmańskich więźniów, będące potwierdzeniem gwałcenia przez Amerykanów konwencji genewskich, stał się tym bardziej uderzający, że znaczna część fotografii była upozowana. Żołnierze pozwali z ofiarami tortur z minami pełnymi triumfalizmu. Kontrowersje nie dotyczyły tym samym już treści przedstawienia (którą ówczesny prezydent USA nazwał „oburzającą”¹²), lecz również samego aktu fotografowania.

Zarówno wykonanie zdjęć – które, jak słusznie zauważa Judith Butler, dopiero w późniejszej kolejności zostało poddane refleksji (kwestia intencji fotografa przez długi czas była pomijana w oficjalnym dyskursie)¹³ – jak i ich umedialnienie w zróżnicowanych kontekstach powoduje, że wizualna odsłona wojny może stać się konsumpcyjną przyjemnością. Nie chodzi o odrealnienie cierpienia, lecz o jego banalizację w odniesieniu do podmiotów, które na współczucie, niejako a priori, nie zasługują. Łatwość wymiany kontekstu, w którym pojawiały się fotografie, staje się dla Butler potwierdzeniem tezy o nieistnieniu obrazu samego w sobie. Dopiero odpowiednio, czyli zgodnie z porządkiem hegemonicznym¹⁴, zakreślone ramy nadają obrazom tożsamość. Nakreślenie perspektyw interpretacyjnych – pola, w którym wydarzenie staje się obrazem – jest jednocześnie aktem wykluczenia narracji nie do pomyślenia. Zatem uczynienie widzialnymi jednych jest zawsze uniewidzialnieniem innych perspektyw, które dla podtrzymania dominującego porządku są niewygodne, ambiwalentne, wątpliwe. W tekście zamieszczonym w „New York Timesie” niedługo po upublicznieniu zdjęć z Abu Ghraib Susan Sontag w sposób przewrotny parafrazuje słowa George’a W. Busha, który w reakcji na zdjęcia ubolewał, że większość osób tylko się nimi sugerująca nie pozna „prawdziwej natury Amerykanów”, określając zarazem naturę swoich pobratymców jako wszechogarniające dążenie do rozrywki. Sontag konstatuje: „Ameryka stała się krajem, w którym

fantazje na temat przemocy oraz jej praktykowanie postrzegane są jako dobra rozrywka, zabawa”¹⁵.

Fotografie z Abu Ghraib stanowią niewątpliwie ślad dokonanych zbrodni (według oficjalnego stanowiska administracji rządowej: „nadużyć”), jednak – co istotniejsze z perspektywy zakreślonej w tym artykule – kreują one pewne zbiorowe wyobrażenia dotyczące wojen prowadzonych na Bliskim Wschodzie. Zarówno Judith Butler, jak i Susan Sontag podkreślają ich bezsprzeczną moc sprawczą. Butler pisze: „Cyrkulacja obrazów na nowo ożywia intencje, umieszcza je w nowych warunkach proliferacji i często wytwarza konsekwencje mierzące w tych, których kontrolę miało potwierdzić i wzmacnić puszczenie tych obrazów w obieg [w domyśle wyższość Zachodu nad „zapóźnionym moralnie” Bliskim Wschodem, przyp. M.A.-K.]”. I kontynuuje: „Tym razem akurat nieopanowany obieg zdjęć i zmieniające się konteksty recepcji przyczyniły się do wywołania publicznego krzyku oburzenia wobec wojen we wszystkich częściach świata”¹⁶. Sontag natomiast stwierdza, że po raz kolejny fotografia znaczy tyle, co tysiąc słów¹⁷. Z powyższych komentarzy wynikają dwie ważne konsekwencje. Po pierwsze, budowanie społecznej wyobraźni potwierdzającej dominujące narracje wojenne (podtrzymywania i umacniania mitu ofiary oraz utrwalania przekonania o słuszności prowadzenia wojny pozbawionej końca z potencjalnymi terrorystami¹⁸) może działać jak broń obosieczna. Upubliczniony obraz może bowiem „wyslizgnąć się” poza ustalone ramy, stając się swoim własnym zaprzeczeniem.

Po drugie, obrazy posiadają moc sprawczą, o ile sytuują oglądających w korzystnych dla nich pozycjach. Obrazy włączające i wymuszające przejście choćby częściowej odpowiedzialności za niesioną treść mogą wywołać falę oburzenia względem ich twórców i/lub propagatorów¹⁹.

¹⁵ S. Sontag, *Regarding The Torture Of Others*, New York Times, 23.05.2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (30.10.2016).

¹⁶ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 18.

¹⁷ S. Sontag, *Regarding...*

¹⁸ Według informacji podanych przez Czerwony Krzyż od 70 do 90% osób przetrzymywanych w więzieniach przez Amerykanów nie popełniło żadnej zbrodni. Uzasadnieniem zatrzymania było przesłuchanie jednostek podejrzanych o terroryzm. S. Sontag, *Regarding...*

¹⁹ W tym kontekście można przywołać chociażby ikoniczną już fotografię Kevina Cartera wykonaną podczas klęski głodu w Sudanie w 1993 r., przedstawiającą umierającą z głodu

¹² J. Butler, *Ramy wojny...*

¹³ Ibidem, s. 144.

¹⁴ Porządek hegemoniczny rozumiem tutaj za Chantal Mouffe jako prowizoryczny układ opozycyjnych relacji oparty na konsensusie ulokowanym we władzy. C. Mouffe, *Polityczność*, przekł. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 33.

Nie chciałabym jednak wnikać w kwestię recepcji zdjęć z Abu Ghraib, lecz wskazać, że stanowią one tło wizualne działań wojennych, do których bezpośrednio nawiązuje cykl *Redaction Paintings*. Tło ustanawiające pole zmysłowości. Mając na uwadze zarówno obrazy wytwarzane przez grupy hegemoniczne, które – nawiązując do Butler – obramowują je przychylną wojnie narracją, sytuując widza w pozycji pasywnej, jak i obrazy będące poza ramą (Abu Ghraib), chciałabym się zastanowić, w jakim zakresie prace Holzer wykraczają poza utrwalane ramy pamięci i w jaki sposób (jeśli w ogóle) je kształtują.

Obraz dokumentu

W jednej z prac cyklu *Wish list black* z 2006 roku Holzer powiększyła dokument zawierający zapis alternatywnych technik przesłuchań (Alternative Interrogation Techniques [Wish List]). Dokument pozbawiony jest manipulacji cenzorskich. Wypunktowane metody są zaprezentowane niczym hasła w encyklopedii i być może sam zapis nie wzbudziłby ambiwalentnych odczuć, gdyby nie treść, którą ze sobą niesie.

Przykład jednej ze zdefiniowanych technik:

Ekspozycja na szum

Nadmierne eksponowanie podmiotu na hałas uznawany za pozbawiony sensu, monotony i powtarzany wielokrotnie. Technika często wykorzystywana w połączeniu z deprywacją snu.

Pod wypunktowanymi technikami dołączono adnotację:

Istnieje pewna liczba „technik przymusu bezpośredniego”, które mogą być wykorzystywane bez

dziewczynkę i czyhającego na nią sępa, która to fotografia wszczęła obszerną dyskusję na temat granic odpowiedzialności twórczej. Zdjęcie stało się głównym, i co ważne – jedynym, przedmiotem pracy chilijskiego artysty Alfreda Jaara zatytułowanej *Brzmienie ciszy* (w Polsce prezentowana od października 2014 do lutego 2015 r. w toruńskim CSW „Znaki Czasu”). Kłopotliwość zdjęcia polegała, zdaniem Jaara, na niemożliwości biernej jego recepcji. Nie była to bowiem fotografia na temat głodu. „Zdjęcie Cartera to perfekcyjna metafora zbrodniczej obojętności tak zwanego świata rozwiniętego. Dlatego tak zabolato. Ludzie nie mogli jednak przyznać, że drapieżnikami są oni sami. Stwierdzili więc: sępem jest fotograf. Carter został publicznie zlinczowany”. *Dlaczego Alfredo Jaar podpalił muzeum sztuki współczesnej?*, z A. Jaarem rozm. A. Lipczak, Wysokie Obcasy, 24.01.2015, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,17293061,Dlaczego_Alfredo_Jaar_podpali_muzeum_sztuki_wspolczesnej_.html (2.11.2016).

powodowania trwałych uszkodzeń podmiotu. Jednakże czasem istnieje konieczność wezwania personelu medycznego w przypadku nieprzewidywanych komplikacji. Zaliczyć można do nich, choć nie są to przykłady wyczerpujące, następujące techniki:

*uderzenie książką telefoniczną,
porażenie prądem o niskim napięciu
uderzenie pięścią
wymuszone zmęczenie mięśni*

Nie będę w tym miejscu zajmowała się kwestią interpretacji powyższych definicji uprawomocnionych narzędzi przesłuchań (co oznacza uderzenie książką telefoniczną? z jaką częstotliwością i siłą może do tego dojść? jakie części ciała są narażone na atak?) oraz ich wymiarem etycznym, lecz chciałabym się skupić na dokonanej przez Holzer transpozycji. Jak wpływa na tekst uczynienie go obrazem? W jakim stopniu sama zamiana medium połączona z przeniesieniem tekstu do innego pola warunkuje jego odczytanie? Czy można zaryzykować twierdzenie, jakoby zmiana pola i ulokowanie autentycznej treści w polu sztuki zwiększały jej moc sprawczą? A jeśli tak się dzieje, czy oznacza to tylko, że ramy zakreślone przez pole sztuki zarządzają w prosty sposób uwagę widza, czy może ma to związek z wątpliwym zaufaniem, jakie mamy do wytwarzanych codziennie obrazów, które w łatwy sposób da się usunąć lub zignorować²⁰?

W filmie dokumentalnym *Demony z Abu Ghraib* z 2007 roku, w reżyserii Rory’ego Kennedy’ego, mającym być próbą zrozumienia, poniekąd zracjonalizowania tortur stosowanych w tytułowym więzieniu, jedna ze strażniczek, która fotografowała torturowanych więźniów oraz sama pozowała z uśmiechem do zdjęć w obecności poniżanych więźniów, tłumaczy swoje działania zrutynizowaniem samego aktu fotografowania. Stwierdza w sposób, wydaje się, szczery i zarazem pozbawiony refleksji, że zawsze robi zdjęcia i to należy do jej sposobu bycia, doświadczania zdarzeń, w których bierze udział. Ta uderzająca prostota i szczerść jej wypowiedzi nadaje dodatkowy sens przeniesieniu dokonanemu przez Holzer – wiara w moc obrazu staje się podstawą do urefleksyjnienia jego statusu. Jeżeli obrazy są produkowane i wprowadzane

²⁰ Więcej na temat zagrożonego statusu obrazów R. Drozdowski, *Obrazów nigdy dość? Pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania*, „Kultura Współczesna” 1/2013.

w powszechny obieg z taką łatwością, a naciśnięcie spustu migawki zdaje się niewinną czynnością, tym bardziej akt uczynienia z tekstu obrazu staje się znaczący – nakłada na zrutynizowane czynności na powrót ciężar moralnej za nie odpowiedzialności. Holzer niejako wymusza spojrzenie *przez* obraz na obraz.

Wniosek o chęci znalezienia racjonalnego wytłumaczenia wydarzeń mających miejsce w Abu Ghraib oraz sensu ich fotograficznej odsłony można wysnuć chociażby na podstawie wprowadzenia do filmu, w którym reżyser przywołuje eksperyment psychologa społecznego Stanleya Milgrama z lat 60., badający jednostkową podatność na działanie autorytetu. Już samo ułożenie narracji w perspektywie psychologicznej ma, zdaje się, stanowić pewne usprawiedliwienie żołnierzy-strażników, których relacja ze zdarzeń będzie za chwilę prezentowana. Naukowe dowody na zdolność do czynienia zła przez zwyczajnych (nieobarczonych szczególnymi predyspozycjami do czerpania przyjemności z sadyzmu) ludzi w domyśle umieszczają całą odpowiedzialność za akty znęcania się nad więźniami w warunkach zewnętrznych, które wręcz musiały do takich rezultatów doprowadzić. Kwestia odpowiedzialności za rejestrację fotograficzną tych czynności oraz pozowanie do zdjęć z torturowanymi więźniami – przypominające raczej wizytę w zoo niż pobyt na wojnie – jest w znacznej mierze przemilczana. Komentarze strażników – jak się okazuje, żołnierzy uwikłanych w sytuację, którzy ów status otrzymali mimowolnie – dodatkowo potęgują wrażenie, że w takim kontekście (pierwotnie Abu Ghraib było irackim więzieniem, w którym głównie przetrzymywano oponentów Saddama Husajna) musiało dojść do czynów okrutnych. Strażnicy z pewną dozą ambiwalentnej w odczytaniu ekscytacji opisują przestrzeń więzienia jako miejsce naznaczone brutalną historią. Komentarze wprowadzają klimat grozy, działając na zmysły (sugestywny opis smrodu panującego w więzieniu) oraz nakreślają jakiś irracjonalny niepokój (poczucie „obecności” duchów zmarłych tam dotychczas więźniów).

Kolejną reprezentację serii stanowi praca *RIGHT HAND 0147-03-CID259-61195 blue white, 2007*, będąca pośmiertnym odciskiem dłoni osoby zmarłej podczas pobytu w amerykańskim więzieniu. Brak tu jakichkolwiek ingerencji cenzorskich, znaki graficzne nie nachodzą na siebie. Głównym i jedynym tematem pracy jest dość słaby, być może dlatego nieocenzurowany, odcisk dłoni. David Bres-

lin w tekście napisanym dla „Obiegu” przy okazji wystawy w Art Stations w 2011 roku (warto dodać, że obraz, o którym mowa, znajduje się w prywatnej kolekcji Grażyny Kulczyk) zwraca uwagę na coś, co Roland Barthes mógłby uznać za *punctum* tego obrazu, mianowicie fakt, że czyjaś ręka podniosła tę martwą dłoń i umoczyła ją w tuszu, aby następnie położyć na papierze i odcisnąć mały wyraźny ślad²¹. Dla Barthes’a doświadczenie *punctum* było dalekie od upozowanej fotografii. Intencjonalne kierowanie wrażeniem poprzez umieszczanie w kadrze „zmuszających do ukłucia” szczegółów wywołuje jego zdaniem efekt odwrotny. „Gdy Bruce Gilden fotografuje obok siebie zakonnicę i transwestytę (New Orleans, 1973), zamierzony (żeby nie powiedzieć: natarczywy) kontrast nie wywołuje u mnie żadnej reakcji (może jednak drażni mnie to)”²². Zdjęcia z Abu Ghraib w znacznej części przypadków są upozowane. Wyraźnie widoczna jest chęć zaprezentowania siebie; to, w jakim kontekście – czy jest to stos nagich mężczyzn związanych łańcuchami, czy osoba obłożona lodem – wydaje się mieć tutaj drugorzędne znaczenie. W tym momencie polemizowałabym z interpretacją Butler, jakoby stała za tym chęć moralnego cywilizowania Irakijczyków. W odniesieniu do tortur, samego ich faktu oraz formy, analiza Butler wydaje się słuszna. Jednak „zdjęcia z więźniem w tle” stanowią dla mnie dowód na uczynienie z aktu fotografowania czynności zrutynizowanej, znormalizowanej, która jest tak dalece upowszechniona, że nie ma konieczności poddawania jej jakiegokolwiek refleksji. Dodatkowo nie tyle poszukiwałabym w tym źródle intencjonalnej dehumanizacji, choć niewątpliwie miała ona miejsce, ile narcystycznego uwielbienia i kreowania własnej tożsamości przez pryzmat doświadczeń uwiecznionych na zdjęciu.

Znaczną część serii *Redaction Paintings* stanowią prace prezentujące dokumenty ocenzone w tak intensywny sposób, że są zupełnie nieczytelne, właściwie akt ocenzonego staje się jedynym widocznym elementem pracy. W wywiadzie dla Art21 Holzer przyznaje: „Wielokrotnie wraz z moimi badaczami musieliśmy przestać czytać materiały wykorzystane w obrazach zredagowanych. Czasem sporą ulgę stanowiło natrafienie na strony, które

²¹ D. Breslin, *Jenny Holzer w Poznaniu*, Obieg, 2.04.2011, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/20756> (2.11.2016).

²² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 84.

były całkowicie zaczernione, ponieważ przynajmniej przez jedną stronę nie musiały być czytane, co jest tam napisane²³. Wykorzystując emocjonalny potencjał kolorów, Holzer barwi akty cenzury, czyniąc z zakrytej treści obiekty estetyczne. Po ingerencji artystycznej obrazy-dokumenty są porównywane przez krytyków między innymi do prac Marka Rothki czy Adolpha Reinhardta (David Joselit), przywołują skojarzenia z suprematyzmem Kazimierza Malewicza, a podczas poznańskiej wystawy korespondują z konstruktywizmem Henryka Stażewskiego. Nawiązania do suprematystycznego modelu barwy Malewicza Holzer wykorzystała w sposób bezpośredni w 2014 roku w miniprojekcie realizowanym dla „New York Times Styles Magazine”, *Advertisements for Myself*, do którego poza nią zostało zaproszonych 14 innych artystów, między innymi Barbara Kruger, Paweł Althamer czy Ed Atkins. Projekt miał na celu autopromocję praktykowanego rozumienia sztuki na łamach pisma. Jedynym narzuconym ograniczeniem była objętość pracy, która nie mogła przekroczyć jednej strony²⁴. Projekt Holzer nawiązywał do, na tamten czas już dwóch, zrealizowanych serii prac wykorzystujących odtajnione dokumenty: *Redaction Paintings* oraz *Endgame*. Kartka w całości pokryta pomarańczową barwą miała budzić skojarzenia ze spuścizną Malewicza. Na jednobarwnym tle umieszczona została nazwa oraz adres strony National Security Archive, portalu założonego w 1985 roku przez dziennikarzy i naukowców, którego głównym celem jest ochrona i poszerzenie dostępu do informacji publicznej na temat działań administracji rządowej. Portal pełni wiele funkcji, od centrum dziennikarstwa śledczego, poprzez instytut badawczy, aż po archiwum odtajnionych dokumentów rządowych. Dla Holzer stał się on jednym ze źródeł pogłębiania wiedzy na temat działań wojennych na Bliskim Wschodzie, stąd też zaczerpnęła część dokumentów zamienionych na obrazy. Uzasadniając wybór takiej formy autopromocji, artystka napisała: „Żyję zbiorem National Security Archive”. Ów miniprojekt może stanowić pars pro toto serii *Endgame*, powstałej w latach 2010–2012, będącej kontynuacją, czy też

kolejną odsłoną *Redaction Paintings*, przy powstaniu której artystka wprost powoływała się na czerpanie inspiracji z dokonań awangardy rosyjskiej. Głównym elementem różnicującym serie jest sposób przeniesienia dokumentów, technika sitodruku w *Endgame* została zastąpiona malarstwem olejnym.

Prowadzony przez Holzer dialog z historycznym dokonaniem awangardy Europy Wschodniej jest zwróceniem uwagi widzów na warunki, w jakich powstaje sztuka. W wywiadzie dla „Time Out New York” artystka podkreśla istotność dziedzictwa tamtego okresu dla sposobu realizacji serii – moment, w którym optymizm awangardowych dokonań lat 20. XX wieku w Rosji, w tym chęć zaprowadzenia przez Malewicza nowego porządku w sztuce, upadł pod wpływem przejścia przez Stalina władzy²⁵. W opisie promującym wystawę *Endgame* (2012) w nowojorskiej Skarstedt Gallery podkreślono, że w przypadku artystki zadziałał mechanizm odwrotny. To gniew i żaloba spowodowane instytucjonalizacją tortur oraz śmierci spowodowały powstanie serii. Wątpliwy porządek instytucjonalny spowodował zatem zwrot w stronę nowego-starego porządku w sztuce.

Nawiązania do konstruktywizmu mogą stanowić symboliczne przypomnienie artystki do powtórnej intelektualnej refleksji nad tym, co wkroczyło za pośrednictwem dyskursu medialnego w przestrzeń uznanej oczywistości. Ustanowienie nowego porządku refleksji, alternatywnego punktu początkowego dyskusji byłoby wówczas główną intencją powstania prac. Odejście od rozważań na temat moralnych aspektów torturowania więźniów i okoliczności je usprawiedliwiających, których podjęcie samo w sobie wpływa na ich postrzeganie jako mniej barbarzyńskich, niż są w istocie, w stronę krytyki samego aktu uznania tortur za dopuszczalne narzędzie przesłuchań. Nowy, niejako z założenia utopijny porządek, analogiczny do niemożliwego do spełnienia marzenia Michela Foucaulta o wskazaniu punktu początkowego dyskursu, posiada jednak pewien sprawczy potencjał. Ujawnia się on w emocjonalnym odbiorze prac. Jak podkreślił Robert Storr w eseju komentującym wystawę *Redaction Paintings* w nowojorskim Cheim & Read (2006): „ogromny dysonans pomiędzy obscenicznym realizmem a for-

²³ B. Miazgowicz, *You are...*, s. 55.

²⁴ F. Bonami, *Advertisements for Myself*, New York Times, 17.10.2014, https://www.nytimes.com/interactive/2014/10/17/style/tmagazine/advertisements-for-myself.html?_r=0, oraz „The New York Times Style Magazine” Features Jenny Holzer, The National SecurityArchive, 19.10.2014, <http://nsarchive.gwu.edu/holzer/> (21.01.2017).

²⁵ P. Laster, *Jenny Holzer interview: 'Lack of content is the message'*, Time Out New York, 8.09.2014, <https://www.timeout.com/newyork/art/jenny-holzer-interview-lack-of-content-is-the-message> (21.01.2017).

malną elegancją [...] nie łagodzi egzystencjalnych mdłości, jakie te obrazy prowokują²⁶.

W artykule do katalogu z wystawy artystki w Art Stations David Breslin zastanawia się natomiast nad etycznym aspektem odczuwalnego dystansu, jaki rodzi się pomiędzy oglądającym zabazgrane odciski dłoni w galerii sztuki a miejscem, w którym faktycznie znajdowała się postać, do której dłoń należy. Dylemat rozstrzyga, przywołując Waltera Benamina: „Ostrożna obojętność [...] nie ma nic wspólnego z nieufnością czy nawet zaprzeczeniem przyjemności. Dystans nie musi oznaczać lekceważenia. Ostrzeżenie Benamina dotyczy budowania aroganckiej i niewymuszonej bliskości wobec czegoś, co wydaje się znane, a mimo to pozostaje niewiadomą; dotyczy niebezpiecznego współczucia, które nie uwzględnia kontekstu²⁷. Weźmy *Person Fingerprinted 02843* oraz *Person Fingerprinted 028142* – prace powstałe w 2007 roku. Obie przedstawiają ocenzone odciski: prawej i lewej dłoni. Nieznajomość historii stojących za tymi przedstawieniami prowokuje poszukiwanie *znaczonego*: wyobrażonych identyfikacji postaci (potencjalny morderca, potencjalna ofiara, potencjalny świadek?). Potencjalność dość ironiczna w kontekście zatrzymań w Abu Ghraib, bazujących głównie na zasadzie prawdopodobieństwa. Czyniąc ryzykowną i zapewne uproszczoną analogię między wyobrażonymi pretekstami prowadzonych przesłuchań²⁸ a wyobrażonym przez widza pozycjonowaniem postaci, których odciski widnieją na odtajnionych dokumentach, można spróbować zrozumieć ciężar konieczności urefleksyjniania czynionych interpretacji. Z pewnością konsekwencje płynące z takiego, a nie innego percypowania obrazów nie są tak drastyczne jak w przypadku dopuszczania się tortur. Wydaje się jednak, że Holzer chce upomnieć widza, by stał się świadomy: „mamy rozpoznać koszmar, kiedy jesteśmy jego świadkami, i działać, aby go zmienić, dopóki to możliwe²⁹. Rezygnując z mimetycznego

odtworzenia obrazów cierpienia, blokuje ona proste współodczuwanie, które mogłoby się stać jedynym pokłosiem *Redaction Paintings*. „[W]idz jest oceniany za produktywne zmiany, które jest w stanie przeprowadzić w kontekście własnego życia³⁰, za zdolność do poddania refleksji konsekwencji własnych interpretacji, nie zaś za posłuszeństwo względem interpretacji artystki.

Kłopotliwe obrazy

Z jednej strony cykl *Redaction Paintings* kopiuje rzeczywistość, w tym głównie jej reprezentację językową. Treść dokumentów jest tylko (a może aż) powiększona lub/i pokryta symbolicznymi kolorami. Holzer czyni w tym zakresie intencjonalne nawiązania do historii sztuki. Krytyczka sztuki Cathy Lebowitz wpisuje jej malarstwo w długą tradycję obrazów politycznych, od Géricaulta i Goi aż do Picassa i George'a Grosza³¹, a sama artystka przyznaje, że czerpała inspiracje z cyklu Andy'ego Warhola *Death and Disaster* oraz z czarnych malowideł Goi. Jawne odwołania do historii malarstwa mogą być rozumiane jako symboliczne wprowadzenie polityki na teren sztuki lub podkreślenie, że związek ten jest nierozzerwalny. W *Poetyce* Arystotelesa czytamy: „Przez naśladowanie [człowiek – przyp. M.A.-K.] zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność. Potwierdzają to fakty naszego doświadczenia. Są przecież takie rzeczy, jak na przykład wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny³². Być może zabieg uczynienia dokumentów obrazami osadza się, mniej lub bardziej celowo, na tej zasadzie właśnie. Oglądanie obrazu opisu tortur podczas wystawy może być w prosty sposób przyjemniejsze od jego odczytywania na ekranie komputera. Przyjemność odbioru ma prowadzić jednak do pogłębienia refleksji bez możliwości wyskoczenia z kontekstu w inne okno przeglądarki internetowej.

Z drugiej strony prace Holzer to symultaniczna konfrontacja między dwoma obrazami: dokumen-

²⁶ Jenny Holzer, *May 12 – June 17, 2006*, Cheim & Read, http://www.cheimread.com/exhibitions/2006_5_jenny-holzer (21.01.2017).

²⁷ D. Breslin, *Paleta Jenny Holzer*, katalog wystawy, Art Stations Foundation, Poznań 2011, s. 9.

²⁸ Oczywiście istniał jeden oficjalny pretekst, którym była potencjalna działalność terrorystyczna zatrzymanych osób. Łatwo jednak można sobie wyobrazić sytuację, w której przesłuchanie bazujące na nieoszacowanym prawdopodobieństwie winy, a nie na faktach, przeradza się w konsekwencji w nieustanną grę o sumie zerowej.

²⁹ D. Breslin, *Paleta...*, s. 9.

³⁰ Ibidem.

³¹ C. Lebowitz, „*Protect Us From What We Don't Know*”, „*Art in America*”, October 2006, s. 162–163, [w:] B. Miazgowicz, *You are...*, s. 52–53.

³² Arystoteles, *Poetyka* (IV, 1448b), Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1983, s. 10.

tem-obrazem (któremu po działaniach cenzora bliżej do abstrakcyjnego malarstwa niż dokumentu rządowego) a obrazem-dokumentem (dokumentem, który zyskując status obrazu, staje się bliższy rzeczywistości). Owo napięcie statusowe może stać się potwierdzeniem tezy wyjściowej, że sztuka kształtuje pamięć, poddając ją jednocześnie refleksji.

Co zatem stanowi kluczową oś cyklu *Redaction Paintings*? Czy głównym zamiarem Holzer jest uwidzialnienie sposobu funkcjonowania porządku demokratycznego, w którym odgórnie określone są ramy transparentności działań władzy, czyli samych aktów cenzurowania nomen omen odtajnionych dokumentów? A może sama treść traktowana jest

poważniej, z większym namysłem przez oglądających obraz w galerii sztuki niż przez czytających dokumenty na ekranie komputera, przeskakujących swobodnie między niepowiązаныmi tematycznie linkami³³? A może to język jest głównym tematem prac? Być może zerwanie Holzer z pisaniem własnych tekstów i zwrot w stronę malarstwa, w którym przenosi treści językowe na płótno, jest w gruncie rzeczy wyeksponowaniem mocy sprawczej języka, namysłem nad trywializacją sposobów jego użycia? Niezależnie od nadania ważności jednej tylko odpowiedzi, można się zgodzić z Cathy Lebowitz, że cykl *Redaction Paintings* jest przemyślanym aktem politycznym uruchamiającym pamięć historyczną³⁴.

³³ „Czas nie tylko zmienia swoją jakość, ale też się zwielokrotnia: narzędzia, takie jak telefony komórkowe, wysokoprzepustowe łącza i oprogramowanie zachęcające do pracy w kilku oknach, pozwalają robić kilka rzeczy naraz i przetwarzać rzeczywistość wielokanałowo (co jedni nazwą kulturowym ADHD, deficytem uwagi, a inni – jej zwielokrotnieniem)”, *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS, Warszawa 2010, s. 15.

³⁴ C. Lebowitz, „*Protect Us...*”, s. 53.



b7c-5,06 ~

0157 09-010890-81702



DODDOACID-005237

Big Hands yellow white, 2006
olej na płótnie, 2 elementy
262,9 × 406,4 cm
dokument rządowy USA

© 2006 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY



~~CONFIDENTIAL~~

THE CHAIRMAN, JOINT CHIEFS OF STAFF
WASHINGTON, D.C. 20318

CM-671-90
3 December 1990

MEMORANDUM FOR THE SECRETARY OF DEFENSE

SUBJECT: DIA Reorganization Proposal (U)

1. (U) I appreciate the opportunity to comment on Duane Andrews' proposal to strengthen Defense intelligence and to reorganize the Defense Intelligence Agency.

2. (U) [REDACTED]

3. (U) [REDACTED]

4. [REDACTED]

a. [REDACTED]

DECLASSIFIED BY VICE DIRECTOR, JS

Classified by ~~CJCS~~



CM-671-90
3 December 1990

MEMORANDUM FOR THE SECRETARY OF DEFENSE

SUBJECT: DIA Reorganization Proposal (U)

1. (U) I appreciate the opportunity to comment on Duane Andrews' proposal to strengthen Defense intelligence and to reorganize the Defense Intelligence Agency.

2. (U)

3. (U)

4. (U)

a. (U)

DECLASSIFIED BY VICE DIRECTOR, JS

Classified by ~~CDCS~~

b. (U)

c. (U)

d.

e. (U)

Colin Powell Green White, 2006
olej na płótnie, 4 elementy
83,8 x 259,1 cm
dokument rządowy USA

~~CONFIDENTIAL~~

1. (U)

[REDACTED]

5. (U)

[REDACTED]

6. (U)

[REDACTED]

~~CONFIDENTIAL~~

7. (U)

[REDACTED]



COLIN L. POWELL
Chairman
Joint Chiefs of Staff

Copy to:
Deputy Secretary of Defense
ASD (C31)

NATIONAL SECURITY COUNCIL
WASHINGTON, D.C. 20504

30009

January 25, 2001

INFORMATION

MEMORANDUM FOR CONDOLEEZZA RICE

FROM: RICHARD A. CLARKE *RA*

SUBJECT: Presidential Policy Initiative/Review -- The Al-Qida Network

Carli
Steve asked today that we propose major Presidential policy reviews or initiatives. We urgently need such a Principals level review on the al Qida network.

Just some Terrorist Group?

As we noted in our briefings for you, al Qida is not some narrow, little terrorist issue that needs to be included in broader regional policy. Rather, several of our regional policies need to address centrally the transnational challenge to the US and our interests posed by the al Qida network. By proceeding with separate policy reviews on Central Asia, the GCC, North Africa, etc. we would deal inadequately with the need for a comprehensive multi-regional policy on al Qida.

al Qida is the active, organized, major force that is using a distorted version of Islam as its vehicle to achieve two goals:

--to drive the US out of the Muslim world, forcing the withdrawal of our military and economic presence in countries from Morocco to Indonesia;

--to replace moderate, modern, Western regime in Muslim countries with theocracies modeled along the lines of the Taliban.

al Qida affects centrally our policies on Pakistan, Afghanistan, Central Asia, North Africa and the GCC. Leaders in Jordan and Saudi Arabia see al Qida as a direct threat to them. The strength of the network of organizations limits the scope of support friendly Arab regimes can give to a range of US

Classified by: Richard A. Clarke
Reason: 1.5(d)(x6)
Declassify On: 1/25/25
Derived From: Multiple Sources

NSC DECLASSIFICATION REVIEW (E.O. 12958)
/X/ Exempt in part and redact as shown
by D.Sanborn Date 4/7/2004

policies, including Iraq policy make a major error if we underestimate, or over estimated the stakes regimes al Qida threatens.

Pending Time Sensitive Decision

At the close of the Clinton Administration al Qida were deferred to the Bush

-- First, should we provide enough assistance to maintain the Alliance with the Taliban/al Qida? If we do not, the Taliban may be effectively taking fighting resumes after the winter Brigade, which has been a key force would then be freed to send its would likely threaten US interests there in time to effect the Spring needed now.

-- Second, should we increase allow them to deal with the al

Operational detail, removed at the request

Three other issues awaiting additional

--First, what the new Administration and Pakistan about the important al Qida sanctuary in Afghanistan. early, strong messages to both.

--Second, do we propose significant FY02 budget for anti-al Qida operations terrorism training and assistance

--Third, when and how does respond to the attack on the US obviously complex. We can make those above, now without yet come decision about the Cole. On the of the policy that we "will resist of our own choosing" and not be

and the Peace Process. We would estimate the challenge al Qida ability of the moderate, friendly

Administration, two decisions about the Bush Administration.

the Afghan Northern Alliance as a viable opposition force to not, I believe that the Northern end out of action this Spring when er thaw. The al Qida 55th fighting force for the Taliban, personnel elsewhere, where they sts. For any assistance to get ing fighting, a decision is

ase assistance to Uzbekistan to Qida/ IMU threat?

est of the CIA

ressal now are:

Administration says to the Taliban ce we attach to ending the al We are separately proposing

gnificant program growth in the erations by CIA and counter- ce by State and CIA?

s the Administration choose to S Cole. That decision is some decisions, such as the ming to grips with the harder Cole, we should take advantage pond at a time, place, and manner forced into knee jerk responses.

Attached is the year-end 2000 strategy on al Qida developed by the last Administration to give to you. Also attached is the 1998 strategy. Neither was a "covert action only" approach. Both incorporated diplomatic, economic, military, public diplomacy and intelligence tools. Using the 2000 paper as background, we could prepare a decision paper/guide for a PC review.

I recommend that you have a Principals discussion of al Qida soon and address the following issues:

1. Threat Magnitude: Do the Principals agree that the al Qida network poses a first order threat to US interests in a number or regions, or is this analysis a "chicken little" over reaching and can we proceed without major new initiatives and by handling this issue in a more routine manner?

2. Strategy: If it is a first order issue, how should the existing strategy be modified or strengthened?

Two elements of the existing strategy that have not been made to work effectively are a) going after al Qida's money and b) public information to counter al Qida propaganda.

3. FY02 Budget: Should we continue the funding increases into FY02 for State and CIA programs designed to implement the al Qida strategy?

4. Immediate Decisions: Should we initiate funding to the Northern Alliance and to the Uzbek's?

Please let us know if you would like such a decision/discussion paper or any modifications to the background paper.

Concurrences by: Mary McCarthy, Dan Fried, Bruce Reidel, Don Camp (RC/FR)

Attachment Tab A December 2000 Paper: Strategy for Eliminating the Threat from the Jihadist Networks of al-Qida: Status and Prospects

Tab B September 1998 Paper: Pol-Mil Plan for al-Qida

[Redacted]