



W Kiejkutach, czyli nigdzie

Violetta Sajkiewicz

Allan Sekula **Polonia i inne opowieści**
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa, 11.12.2009 – 28.02.2010;
kurator Karolina Lewandowska;
Wystawa zorganizowana we współpracy
z The Renaissance Society at the University of Chicago.

Allan Sekula **Myśliwiec Lockheed-Martin F-16
wytaczany z hangaru** (fragment), Krzesiny (2009)
[s. 106]

Allan Sekula **Tajna baza widziana
przez zarośla** (fragment), Kiejkuty (2009)
[s. 108]

Na jednej z fotografii, które można zobaczyć na wystawie „Polonia i inne opowieści”, z toni jeziora wylania się tabliczka zakazująca wstępu na teren wojskowy w czterech językach: polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim. Bez czytania podpisów i towarzyszących im obszernych wyjaśnień nie sposób określić, gdzie wykonano to zdjęcie, równie trudno ustalić, gdzie znajdują się fotografowane przez Allana Sekulę kluby jazzowe, porty i bazy lotnictwa wojskowego. Nie przypadkiem wśród towarzyszących ekspozycji komentarzy znalazły się słowa, które Alfred Jarry wypowiedział, anonsując paryskiej publiczności „Ubu króla”: Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie. W kraju postrzeganym przez przeciętnych Amerykanów poprzez pryzmat stereotypów, zagadkowym i paradoksalnym, utożsamianym za sprawą inwokacji do „Pana Tadeusza” z Litwą, uważanym przez jednego z dyrektorów tajnych operacji CIA za pięćdziesiąty pierwszy stan USA.

Warszawska wystawa jest pierwszym indywidualnym pokazem prac artysty w Polsce, tym ciekawszym, że tytułowy cykl fotografii został zrealizowany na zamówienie Zachęty i The Renaissance Society w Chicago. Dopełniają go prace starsze, pochodzące z różnych okresów twórczości Sekuli, które dają obraz najważniejszych zagadnień poruszanych w pracach amerykańskiego fotografa: społecznego zaangażowania oraz poszukiwania obszaru, w którym to, co prywatne łączy się z tym, co uniwersalne i powszechne. Artysta dotyka zarówno wątków osobistych, związanych z polskimi korzeniami jego rodziny, jak i problemów związanych z politycznymi, gospodarczymi oraz wojskowymi skutkami procesu globalizacji. W najważniejszym dla koncepcji wystawy cyklu „Polonia i inne opowieści” (2007–2009) skupia się na relacjach polsko-amerykańskich, podejmując analizę różnych konstrukcji poję-

cia narodowości. Polonia jest tu rozumiana dwojako, oznacza – zgodnie ze słownikową definicją – Polaków mieszkających za granicą, czy szerzej: osoby polskiego pochodzenia utrzymujące więź z ojczyzną, ale jest też alegorią polskości. W tym znaczeniu Polonia jest rodzajem mitu, fantazmatu, jakim karmią się Polacy, szukając źródeł własnej tożsamości. Jest utraconą Arkadią, krainą dzieciństwa dziadków i pradziadków, która utraciwszy związek z rzeczywistością, nabrała cech przestrzeni imaginacyjnej. Miejsce zamieszkania nie ma tu większego znaczenia, Polonia bowiem, jak pisze artysta, to wyobrażenie Polski, które istnieje wszędzie tam, gdzie jest jakiś Polak, gdzie istnieje podbudowana mitami świadomość przynależności do grupy, narodu, diaspory. Atrybutami tak pojmowanej polskości są narodowe relikwie i rytuały: biało-czerwone koszulki, oleje święte z rzymsko-katolickiego kościoła w Chicago oraz festyny organizowane z okazji rozmaitych świąt, których kultywowanie nie jest w stanie zapobiec utracie języka, a w konsekwencji więzi z krajem przodków, co dobitnie obrazuje fotografia, na której Sekula uwiecznił młodą kobietę z dzieckiem: ona trzyma w dłoni biało-czerwoną flagę, ono – amerykańską.

W opowieść o Polonii Sekula wplata wątki autobiograficzne, prezentując zdjęcie owdowiałej matki przed pustym domem w Sacramento, księdza, który udzielił ostatniego namaszczenia ojcu czy zdjęcie jego samego („Mój ojciec ze swoją listą”, 1979), trzymającego w dłoni sporządzoną na podstawie nowojorskiej książki telefonicznej listę osób noszących nazwisko Sekula. Jest wśród nich dwóch rabinów, co na nowo każe stawiać pytania o trudne – przywołane także za sprawą zamieszczonej na wystawie odezwy z powstania w warszawskim getcie – relacje polsko-żydowskie. Wyjątkowość portretu ojca, podobnie jak fotografii „Mój ojciec, +



TEREN WOJSKOWY
WSTĘP WZBRONIONY
MILITARY AREA
KEEP OUT NO ENTRY
MILITÄRZONE EINTRITT
VERBOTEN
ВОЕННАЯ ЗОНА ВХОД
ЗАПРЕЩЕН

brat i jego syn” (1998), przedstawiającej między innymi bratanka artysty trzymającego do góry nogami własnoręcznie wykonaną polską flagę, podkreśla ich prostokątny format, nietypowy jak na ten cykl, zdominowany przez prace wykonane za pomocą lustrzanki 6x6 centymetrów. Wątek rodzinny pojawia się zresztą na wystawie wielokrotnie, przede wszystkim w „Bajkach o przemyśle lotniczym” (1973), epickiej opowieści o życiu typowej amerykańskiej rodziny z klasy średniej w połowie XX wieku.

Na półce z książkami w domu Sekulów powieści Henryka Sienkiewicza sąsiadowały z bajkami braci Grimm i broszurą opisującą skutki wybuchu jądrowego. Podobnie artysta postępuje w swojej twórczości fotograficznej, zde-rzając współczesność z historią, tę prywatną, której śladem są rodzinne zdjęcia, i tę oficjalną, zapisaną na kartach szkolnych podręczników. Szuka między nimi punktów styku, jak w fotografiach przechodniów na Marszałkowskiej (2009), które choć wykonane współcześnie, równie dobrze mogłyby dokumentować warszawską ulicę przed 10, 15 laty. Spojrzeniem wstecz jest przede wszystkim cykl „Chodzenie po wodzie” (1990–1995), pokaz slajdów złożony z fotografii w większości wykonanych w czasie pierwszej podróży artysty do Polski, stanowiący ciekawy kontrpunkt dla najnowszych zdjęć. Tłem tej wizyty były wybory prezydenckie z przełomu listopada i grudnia 1990 roku, obserwowane z perspektywy gdańskich stoczniovców, ich nadziei na lepszą przyszłość i wszechobecnych wizerunków jednego z nich, Lecha Wałęsy, będącego symbolem zachodzących wówczas przemian. Fotografie Sekuli rejestrują początek procesu, który doprowadził do wstąpienia Polski do NATO i Unii Europejskiej, cudu porównanego przez artystę do chodzenia po wodzie, którego najbardziej wymownym przejawem było otwarcie przestrzeni, uczynienie z niej agory,

miejsca swobodnego handlu i wymiany myśli. Od 1989 roku wiele się zmieniło, jednak pewne niebezpieczeństwa pozostały. Bo chociaż po obecności sowietów, o której na początku lat 90. przypominały napisy na murach i modele radzieckich statków budowanych w polskich stoczniach, nie pozostał nawet ślad, ich miejsce, jak pokazuje cykl „Polonia”, zajęli Amerykanie.

Polska – podobnie jak inne państwa „peryferyjne” – stanowi dla artysty przykład kraju, który na przestrzeni dziejów poddawano różnorodnym formom kolonizacji: od zaborów poczynając, na sowietyzacji i amerykanizacji kończąc. Skutkuje to pesymizmem, przynoszącym apatię i niewiarę w siebie, bezkrytycznym naśladowaniem obcych wzorów oraz mitologizacją przeszłości. Równie ważne są materialne ślady tego procesu. Obok fotografii z polonijnego festiwalu w Chicago, symbolu polskiej obecności w Stanach Zjednoczonych, w Zachęcie można zobaczyć zdjęcia byłego PGR-u w Więckowicach, należącego obecnie do korporacji Smithfield Foods. Sekuli nie udało się wejść na teren przemysłowej ферmy trzody chlewnej. Jedyne, co można zobaczyć na jego fotografiach, to łąny zieleniejącego się zboża, mającego ukryć jej działalność przed wścibskimi spojrzeniami z zewnątrz, i zabudowania gospodarcze widziane z pokładu samolotu. Skojarzenia z tajnymi obiektami wojskowymi nie są tu przypadkowe, wszak lokowanie poza granicami Stanów Zjednoczonych „brudnych” gałęzi przemysłu można traktować jako jedno z głównych narzędzi postkolonializmu. Inny jego aspekt, związany z krucjatą przeciw terrorystom, odsłania fotografia rolnika pracującego na polu znajdującym się na miejscu nieistniejącego już lotniska w Szymanach, tego samego, na którym lądowały samoloty CIA przywożące więzionych przez Amerykanów, domniemych członków Al-Kaidy. Artysta z ukrycia wykonał także zdjęcia Ośrodka +

Kształcenia Kadr Wywiadu w Kiejkutach, w którym, jak się sądzi, byli oni przetrzymywani. Sielankową scenerię, w jakiej znajduje się ten obiekt, burzą nie tylko umiejscowione wśród leśnych uroczysk tablice ostrzegawcze, zasieki i kamery przemysłowe, ale też obecność patroli wojskowych, strzegących tego terenu przed okiem „niepowołanych osób”. Część negatywów Sekuli, których artysta nie zdołał wcześniej ukryć, została prześwietlona, jednak to, czego nie widać, tym mocniej prowokuje do zadawania pytań o to, co się działo za zasłoną drzew, i o charakter amerykańsko-polskiej współpracy wojskowej.

Z jednej strony, Szymany, Kiejkuty i baza lotnicza pod Poznaniem, miejsce stacjonowania myśliwców Lockheed-Martin F-16, produkowanych w tej samej fabryce, w której przed laty pracował ojciec artysty, są dowodem politycznych i militarnych powiązań między Stanami Zjednoczonymi a Polską. Z drugiej strony, Sekula, umieszczając tuż obok siebie fotograficzną reprodukcję obrazu Stanisława Batowskiego „Pułaski pod Savannah” (1932) i fotografie polskich pilotów zasiadających za sterami nowoczesnych myśliwców, odwołuje się do toposu Polski jako przedmurza chrześcijaństwa, broniącej Europy przed obcym najeźdźcą. Obie te perspektywy są traktowane przez artystę jako równie fałszywe. Odrzucając oficjalną frazeologię władzy, koncentruje się w swojej sztuce na „ukrytych śladach”, na tym, co jest wymazywane, ukrywane, przemilczane. Podobnie jak Fred Wilson czy Robert Smithson, reprezentuje typ artysty-etnografa, cechującego się pojmowaniem działalności artystycznej jako specyficznego badania figur, obiektów i wydarzeń nowoczesnej sztuki, filozofii i historii. Wyróżnikiem tej postawy jest, zdaniem Hala Fostera, odejście od tradycyjnego, wertykalnego sposobu pracy, polegającego na zaangażowaniu w historyczne formy gatunku oraz me-

dium, i przejście do strategii horyzontalnych, które cechuje poruszanie ciągle nowych problemów społecznych i włączanie się w debaty polityczne.

Sekula używa całej gamy fotograficznych środków wyrazu, od teleobiektywowych zdjęć z ukrycia po formalne portrety. Jednak tym, co szczególnie wyróżnia jego twórczość, jest jej narracyjność, skłaniająca do tego, by szukać dla niej kontekstów nie tylko w tradycji amerykańskiego dokumentu społecznego spod znaku Dorothei Lange i Lewisa Hine’a, ale też Brechtowskiego efektu osobliwości. Sekula bowiem, zastanawiając się: Co obraz fotograficzny może nam powiedzieć sam z siebie i sam w sobie?, jest przekonany, że dopiero tekst, albo układ niejawnych lingwistycznych aluzji, sprawia, że fotografia staje się czytelna. Walcząc z pobieżnym odczytywaniem zdjęć, integralną częścią swoich projektów czyni słowne komentarze. Także wystawa w Zachęcie wymaga lektury, i to nie tylko tej konwencjonalnej, podążającej linearnie za tekstem, ale przede wszystkim aktywnego czytania tego, co znajduje się między wierszami i między obrazami, samodzielnego odnajdywania analogii i wyciągania wniosków. Zestawione na niej opowiadania, bajki oraz historie tworzą skomplikowaną tkankę fabularną, z której co chwila wylaniają się nowe wątki i powiązania. Tym ciekawsze, że budowane w równej mierze przez fotografie, projekcje slajdów, filmy, nagrania audio, jak i towarzyszące im teksty: notatki Sekuli, cytaty pochodzące z literatury pięknej, między innymi dzieł z Thomasa Pynchona, Saula Bellowa i Henryka Sienkiewicza, publicystyki oraz tekstów poświęconych ekonomii.

W swoich pracach artysta analizuje naturę i historię fotografii dokumentalnej. Zdjęcia są dla niego fizycznym śladem obiektów, które przedstawiają, a zarazem czymś więcej, nie

tylko zastępują rzeczywistość, ale także ją formatują. Są kolażem, produktem oddalonych w czasie konwencji rozmaitego pochodzenia, o czym zaświadczały choćby ostrzegające przed niebezpieczeństwem uproszczeń i schematycznego myślenia „Cztery lekcje o fotografii dla drobnomieszczaństwa” (1978, wykonane ponownie w 2009 r.) czy „Medytacje nad tryptykiem” (1973), cykl nawiązujących kompozycją do nastaw ołtarzowych trzech kolorowych fotografii przedstawiających rodziców artysty oraz jego matkę z siostrami. Połączone wspólną ramą, pozornie nieciekawe, niewielkie fotografie stają się dla artysty punktem wyjścia dla rozważań na temat roli fotografii kolorowej jako narzędzia dokumentacji życia rodzinnego. Na ponad dwudziestu stronach towarzyszącego im maszynopisu Sekula szczegółowo opisuje projekt wyjaśniając, w jaki sposób starał się nadać temu, co niegdyś było znane, modelowe poczucie obcości.

Dla Waltera Benjaminia montaż był niemelancholijną formą alegorii, czyli zdolnością do łączenia nieprzystających, rozrzuconych elementów w taki sposób, by zaszokować odbiorców i doprowadzić ich do nowego spojrzenia, nowego oglądu świata. Alegoryk, jak pisał Craig Owens, nie tworzy, nie kreuje nowych obrazów, ale je konfiskuje, sytuując się jako ich interpretator. W dziele alegorycznym symultanicznie współlistnieją ze sobą tekst, jego dosłowne znaczenie, oraz warstwa krytyczno-kulturowego komentarza, będąca wynikiem analizy poprzedzających go wypowiedzi. Dziadek Sekuli, zanim wyemigrował do Stanów Zjednoczonych z galicyjskiej wsi Grybów, pracował w kuźni. Czarno-białe, utrzymane w estetyce Nowej Rzeczywistości zdjęcia przedstawiające córkę i wnuczki kowala, tradycyjne wyroby kowalskie czy drewniane drzwi kuźni w Ochojnie można traktować jako rodzaj nawiązania do tradycji rodzinnej, ale powta-

rzający się na nich motyw sierpa znajduje swoje dopełnienie także w fotografiach wykonanych na dziedzińcu University of Chicago, gdzie raz w roku, w pierwszomajowe południe, można zaobserwować, jak rzeźba Virginio Ferrariego „Dialog” rzuca cień w kształcie sierpa i młota. Jednak od tego niezwykłego zjawiska artystę bardziej interesowali ludzie, którzy przyszli je obserwować. To oni, sfotografowani klatka po klatce, co ujawniają numery widoczne na krawędziach kliszy, prowokują pytania o źródła fascynacji lewicową ideologią, równocześnie przypominając widzom Zachęty, że choć w państwach byłego bloku wschodniego została ona skompromitowana, to gdzie indziej, jak w Chicago, mieście o bogatej tradycji protestów robotniczych i walk o prawa pracownicze, bywa przejawem sprzeciwu wobec niesprawiedliwości społecznej.

W zglobalizowanym świecie, w którym reguły gry politycznej ustąpiły miejsca ekonomii, podziały nie przebiegają wyłącznie wzdłuż granic państwowych, lecz również w obrębie społeczeństw, także tych najbogatszych, dlatego orientalnych „Innych” nie trzeba szukać daleko. Są nimi fotografowani przez Sekulę niewidzialni ludzie: gdańscy stoczniowcy, chińscy rybacy, greccy marynarze, bezrobotni, ci wszyscy, którzy są wykluczeni bądź dyskryminowani, a także ci, którzy jak alterglobaliści występują w ich imieniu, nie bezpośrednio, lecz pośrednio, przeciwstawiając się dalszej liberalizacji globalnego handlu. Ich protest w Seattle w 1999 roku, w trakcie którego zgodnie wystąpili związkowcy walczący o miejsca pracy, działacze broniący praw emigrantów, ekolodzy i anarchiści, dokumentuje cykl „Czekając na gaz łzawiący” (1999–2000) – pokaz złożony z 81 slajdów, którego punktem kulminacyjnym są sekwencje pokazujące skutki użycia gryzącego gazu do rozpydzenia demonstrantów.

W fotografiach z cyklu „Chodzenie po wodzie”, jednej z części monumentalnego, realizowanego przez kilkanaście lat projektu „Historia ryb”, symbolem zmagania o wolną Polskę jest kotwica. Wystawę w Zachęcie bowiem można czytać także przez symbolikę morską, budzącą zarówno nadzieję, jak i niepokój. W filmie „Morska loteria” (2006), 27-minutowym dokumencie będącym prologiem do „Historii ryb”, artysta opowiada o przemianach, jakie zaszły w żegludze morskiej po wprowadzeniu do przewozów kontenerów i przesunięciu przemysłu stoczniowego do Azji. Ale użyta przez niego metafora statku nie odnosi się wyłącznie do procesu globalizacji. Dla Michela Foucaulta statek jest przykładem przestrzeni heterotopijnej, powstałej w wyniku nałożenia się na siebie nieprzystawalnych miejsc, podobnie interpretuje go Sekula. Heterotopie zestawiają i łączą ze sobą sprzeczne treści, nie znosząc tej sprzeczności. Są miejscami angażującymi wszelkie rzeczy wykorzenione, marginalne, odrzucone lub dwuznaczne, co stwarza podstawę alternatywnego trybu uporządkowania, oddziałującego na zasadzie kontrastu do dominujących prezentacji porządku społecznego. Adam Smith, pisząc o ryzyku w ekonomii, myślał głównie o niebezpieczeństwie związanym z handlem morskim. Sekula porównuje je do kategorii wzniosłości w estetyce, czegoś, co imponuje i pociąga, a zarazem wymyka się obrazowaniu jak groza wybuchającego wulkanu. Być może właśnie dlatego, by doznać tego, co niewyraźne, Bill Gates kupił za milion dolarów obraz Winslowa Homera przedstawiający dwóch ubogich rybaków zmagających się ze sztormem. Morze przynosi śmierć, jak w trakcie katastrofy ekologicznej u wybrzeży Hiszpanii w 2002 roku, której wstrząsającym świadectwem były oblepione czarną mazią kałamarnice konające na piasku plaż. Ale daje także nadzieję na wolność, o czym przekonuje zdjęcie pokazujące bez-

domnych ze schroniska św. Łazarza w Ursusie pod Warszawą przy pracy nad jachtem, którym zamierzają okrążyć ziemię. Bezmiar oceanów pobudza wyobraźnię i stymuluje pragnienie swobody, natomiast w cywilizacjach pozbawionych łodzi – pisał Foucault – marzenia wysychają, szpiegostwo zastępuje przygodę, a policja zajmuje miejsce piratów.

Fotograficzne cykle Sekuli są wielowątkowymi esejami, które można czytać na wiele sposobów, kładąc akcent na obecną w nich krytykę postkolonialną, demitologizację neoliberalnych społeczeństw postkapitalistycznych lub niezgodę na istniejące modele przedstawiania rzeczywistości i skonwencjonalizowane sposoby odbioru sztuki. Jednak w centrum zainteresowania artysty zawsze znajduje się człowiek, często bezsilny wobec wielkiego kapitału i ogólnoświatowej geopolityki. Sekula wierzy, i potwierdzał to wielokrotnie swoimi dziełami, że sztuka, choć nie podważy tego porządku, może go demaskować i rozbijać jego hegemonię. Może skłaniać do myślenia. ●