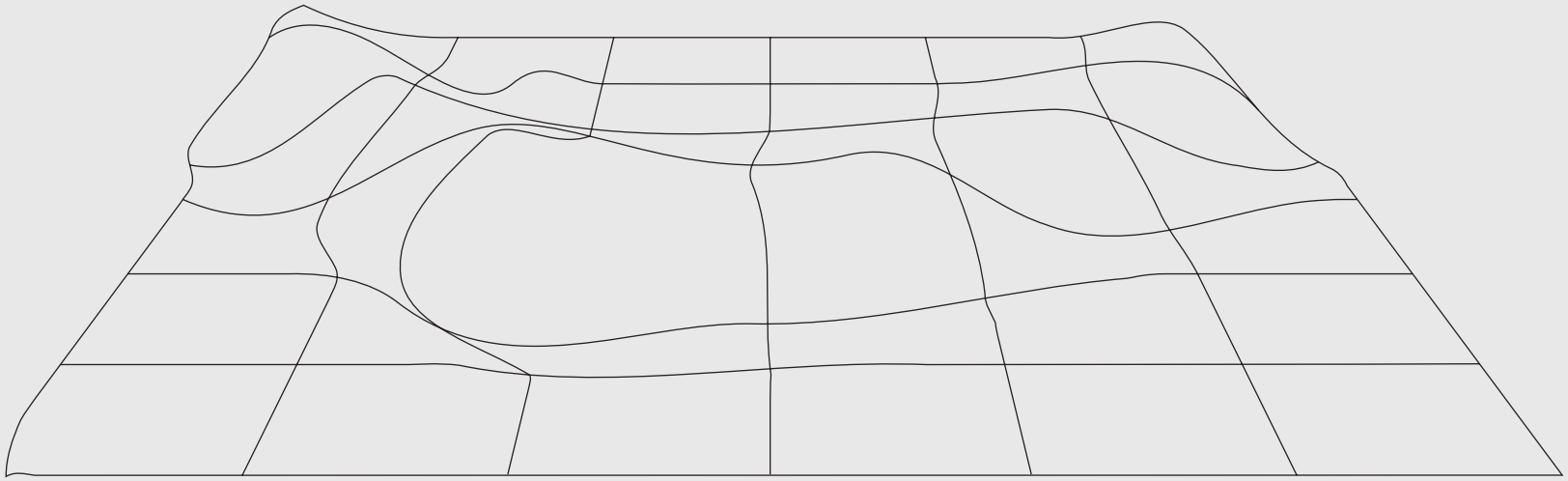
sputnik photos

(pl)



Dorota Łuczak

WIDMO MODERNIZMU KRĄŻY NAD „STRACONYMI TERYTORIAMI”

(→)

Ikonicznym wizerunkiem upadku komunizmu, który nie tyle sprowadza się do pojedynczego obrazu, co pozostaje wyobrażeniem głęboko przenikającym zbiorową świadomość, są ludzie przekraczający obalony mur berliński. Zakłada ono wybuch euforii wśród mieszkańców NRD, odzyskanie przez nich wolności i sprawczości, które przenoszą się na afektywny odbiór fotograficznych i telewizyjnych reportaży z tego wydarzenia. Jednak jak zwraca uwagę Boris Buden, to wyobrażenie nie jest spojrzeniem aktywnych uczestników ówczesnych zdarzeń, ale zewnętrznych obserwatorów. „Nasz obraz zmierzchu komunizmu dzieli się na ślepe zdarzenie i jego symboliczną reprezentację, którą stworzono poza nim samym" – diagnozuje autor *Strefy przejścia*[1].

Założony w 2006 roku, kolektyw fotografek i fotografów z Europy Środkowo-Wschodniej, Sputnik Photos[2] od początku swojej aktywności podejmuje próbę wniknięcia pod powierzchnię medialnej wyobraźni i dominującej politycznej narracji, redukowanej do faktu, że upadek komunizmu oznaczał wyzwolenie z terroru totalitaryzmu i otwarcie na procesy demokratyzacji. Czyniąc temat tożsamości mieszkańców i kondycji terenów zniewolonych dyktaturą ZSRR dominującą osią swoich działań, fotografki i fotografowie przyglądają się tym „straconym terytoriom" od środka. Z jednej strony jest to spojrzenie tych, którzy noszą w sobie niemożliwego do uciszenia *homo sovieticusa*[3], z drugiej – w momencie zakładania kolektywu Zachód nie był już dla nich odległą, upragnioną krainą, a światem, w którym na swój – pokraczny – sposób uczestniczyli. Obraz wyłaniający się z projektów, wystaw i książek Sputnik Photos jest wielowątkowy, sugestywny, ale i niedopowiedziany, z goryczą podsumowujący, ale w innych miejscach pozbawiony oceny i moralizatorstwa. Wydaje się jednak, że wyraźnie obnaża zimnowojenną narrację o dwóch kompletnie antagonistycznych siłach. O ile binarność politycznych ustrojów oraz zbrodniczy charakter sowieckich rządów nie podlegają dyskusji, o tyle wielkie utopie modernizacji wyznaczają wspólną płaszczyznę dla Wschodu i Zachodu. W obydwu geopolitycznych formacjach – socjalistycznej i kapitalistycznej – marzenia o społecznym szczęściu były napędzane przez wiarę w modernizującą siłę przemysłu[4].

[1] B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2012, s. 17.

[2] W 2006 roku Sputnik Photos tworzyli: Andrej Balco, Jan Brykczyński, Manca Juvan, Justyna Mielnikiewicz, Rafał Milach, Domen Pal, Agnieszka Rayss, Filip Singer.

[3] Patrz: S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, tłum. J. Czech, Kraków 2016.

[4] Buden, op. cit., s. 144; Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge 2000, introduction.

Członkowie i członkinie Sputnik Photos pokazują nie tylko utopię modernizacji wdrażanej przez ZSRR, ale także utopię wyzwolenia od ucisku, którą miało przynieść zakończenie zimnej wojny i zbawienny powiew wiatru z Zachodu. Tworzą opowieść o wyśnionym świecie i społecznej katastrofie, zarówno w okresie binarnego podziału na Wschód i Zachód, jak i po jego obróceniu w gruzy.

Wydany po raz pierwszy w 1993 roku i wielokrotnie wznawiany atlas *Historical Atlas of East-Central Europe: From The Early Fifth Century to The Present*, który prezentuje dziewięćdziesięcioletnią historię granic regionu nazywanego wcześniej Europą Wschodnią, a w edycji z 2002 roku już Europą Centralną, wzmacniał szerokie wyobrażenie o reorganizacji geopolitycznego porządku świata po przełomie w latach 1989–1991. Odrzucenie kategorii Europy Wschodniej ustanawiało nowy kartograficzny reżim i tożsamościową autoprezentację „postkomunistycznych" terenów, działało na rzecz ich zintegrowania z Europą i szerzej – z Zachodem[5]. Powstanie kolektywu Sputnik Photos w 2006 roku dokładnie wpisuje się w ten geopolityczny kontekst, wszak pierwsze spotkanie założycieli miało miejsce w trakcie warsztatów dla fotografek i fotografów z rozwijających się demokracji z Europy Środkowo-Wschodniej, organizowanych przez Altemus, belgijską organizację pozarządową. Zawiązana wówczas grupa nie przyjęła jednak zachodniocentrycznej perspektywy, zgodnie z którą kluczowe byłoby tropienie śladów doganiania Zachodu i integrowania się z nim krajów byłego bloku wschodniego. Przeciwnie, czujnym okiem zaczęli dotykać tego, co pod powierzchnią demokratyzacji obnażało utracone pragnienia. Jak deklarują, to doświadczenia okresu transformacji „stały się punktem wyjścia do zbiorowej dyskusji na temat zachodzących tam procesów społecznych, kulturowych i politycznych"[6].

W latach 2008–2016 Andrej Balco, Jan Brykczyński, Andrei Liankevich, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss jako Sputnik Photos pracowali w byłych republikach Związku Radzieckiego. Powstałe wówczas fotografie stały się podstawą dla stworzenia *Archiwum Straconych Terytoriów* – bazy z kilkoma tysiącami obrazów, stanowiącej punkt wyjścia dla wystaw i książek. Projekty wykorzystujące te materiały bliskie są w swej koncepcji atlasowi – rozumianemu za Georges'em Didi-Hubermanem jako „wizualna forma wiedzy", w którym ciągłość narracji zastąpiona zostaje międzyobrazowymi relacjami

[5] K. Murawska-Muthesius, *Imaging and Mapping Eastern Europe: Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*, Routledge 2021, s. 50.

[6] Nota na stronie: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/info [dostęp: 20.10.2024].

i pojawiającymi się w ich wyniku asocjacjami[7]. Sputnik Photos wykorzystuje tę formę jako strategię pozwalającą na uniknięcie pułapki jednoznacznej narracji o radosnej demokratyzacji i liberalno-kapitalistycznej wolności. W zamian kolektyw pyta o kondycję społeczeństwa i koszt przemian politycznych, rozbrajając iluzję kartograficznego wyobrażenia o „naprawionym" przez Zachód świecie.

Okres transformacji nazywany „czasem postkomunizmu" charakteryzować miał się – zgodnie z wykładnią Zbigniewa Brzezińskiego, politologa i doradcy do spraw bezpieczeństwa w rządzie amerykańskiego prezydenta Jimmy'ego Cartera – wygasaniem wpływu marksistowskiej teorii i komunistycznej praktyki na publiczny porządek, w tym zniesieniem postulatów o roli proletariatu, ale także wyzysku, infrastruktury represji i wpisanej w nią sieci donosicieli[8]. W tej przejściowej fazie społeczeństwo socjalistyczne podlegać miało przemianie w demokratyczno-kapitalistyczne[9]. W tym miejscu następuje jednak bolesne pęknięcie, któremu przyglądają się fotografki i fotografowie ze Sputnik Photos. Pod powierzchnią zachłyśnięcia się zachodnim konsumpcjonizmem i seksowną wolnością ujawnia się melancholia i rozczarowanie *homo sovieticusa*, który utracił iluzję kolektywnej solidarności i zatopił się w gorzkiej samotności.

W zrealizowanym w latach 2011–2012, a więc przeszło dwie dekady po politycznym przełomie, projekcie *Stand By* zespół Sputnik Photos[10] pod lupą umieścił białoruskie społeczeństwo. Opublikowany w formie książki fotoesej otwiera znamienna fotografia Andreia Liankevicha – *Goodbye, Motherland*. Nieostre i czytelne jedynie na podstawie zarysu zdjęcie kobiety staje się tutaj wizualnym pytaniem o źródło tożsamości i jednocześnie próbę jego wyparcia i zapomnienia. Źródło to nie do końca jest pojmowane na poziomie świadomym, a jednak nadal współcześnie wyczuwane, nieodparcie obecne jeszcze w pokoleniu fotografek i fotografów Sputnik Photos. Jest nim samo doświadczenie II wojny światowej i zaistniała w jej wyniku geopolityczna organizacja świata, a co za tym idzie pęknięcia narodowych tożsamości. W kolejnych rozmytych fotografiach żołnierzy i żołnierek nieczytelna pozostaje ich (narodowa) tożsamość. Kim są: z urodzenia, z przekonania? Kim są ich dzieci? Czy te fotografie stanowią jedynie wspomnienie historii, czy reminiscencję nadal kształtującą

[7] W. Kanicki, *Postsowieckie konstelacje – Sputnik Photos*, w: *Sputnik Photos*, red. Marta Szymańska, Warszawa 2023, s. 38.

[8] Buden, op. cit., s. 24.

[9] Ibidem, s. 33–34.

[10] Projekt realizowany był w składzie: Jan Brykczyński, Manca Juvan, Andrei Liankevich, Justyna Mielnikiewicz, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss.

życie i świadomość młodych Białorusinek i Białorusinów? Czy Ci ostatni zostają skazani na upojenie przeszłymi doświadczeniami i historią, na które wskazują fotografie wojskowych menażek na alkohol? Reminiscencje II wojny światowej powracają w tym projekcie wielokrotnie. W sposób bezpośredni w fotografiach Agnieszki Rayss – przypominającej historię weteranek, sanitariuszek, pielęgniarek, młodych dziewczyn. Podobnie jak uczyniła to Swietłana Aleksijewicz w swym reportażu *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, także Rayss przywołuje historie, które wpłynęły na kondycję zarówno jej uczestniczek, jak i przyszłych pokoleń, ale nie mają nic wspólnego z heroicznymi makronarracjami. Refleksja wpisana w tytuł tego cyklu: *Wspominam i płaczę za życiem,* staje się aktualna również we współczesności. Między innymi wtedy, gdy Adam Pańczuk fotografuje młode Białorusinki i Białorusinów, deklarujących zakorzenienie własnych dusz w sowieckim duchu, uwidaczniającym się w widokach postsocjalistycznych realiów, na tle których pozują młodzi i seksowni. Na jednym ze zdjęć logo Calvina Kleina, widoczne na wystających ze spodni majtkach pozującego chłopaka, kłuje w oko niczym Barthesowskie *punctum*, przyciągające wzrok i będące kluczem do rozczytania upojnej konsumpcji kapitalistycznej fantasmagorii. Postkomunistyczną wersję seksownych nastolatków równoważą instaxy Rafała Milacha pokazujące współczesnych pionierów pracy. Są wśród nich: policjant, pielęgniarka, student i strażnik graniczny, ale także – na przekór sowieckiej tradycji – para gejów, których obraz rozsadza od środka zestaw Milacha. W *Stand By* pojawia się również rozdarta wizja świata ze snów. W *Homeland* Manca Juvan przywołuje białoruską wspólnotę żyjącą w Nowym Jorku – zarówno poprzez fotografie ludzi, ważne dla nich miejsca oraz przedmioty, które są nośnikami narodowej tożsamości. Nowy Jork jawi się tutaj jako miejsce trwających od ponad wieku ucieczek przed opresjami, ale także ekonomicznym kryzysem. Jak mówi jednak jeden z bohaterów cyklu, Uladzimer Tsialitsa, mieszkający wraz z rodziną w USA od 1996 roku: „Teraz Nowy Jork jest niestety bardziej białoruski niż moja ojczyzna". Rozczarowanie uznać należy za jeden z głównych symptomów postkomunistycznej kondycji.

To, gdzie leży wyśniona kraina, postkomunistyczna Arkadia, jest płynne. Widziana z perspektywy zachodnich centrów Europa Środkowa/Środkowo-Wschodnia nie tylko nigdy nie była jednorodna, ale po przełomie w latach 1989–1991 rozpoczął się w tym regionie nierówny bieg ku Zachodowi. Kiedy w 2004 roku, tuż po wejściu Polski do Unii Europejskiej, Polacy zdecydowali się na udział w masowej wędrówce w celach

Agnieszka Rayss, z cyklu *Wspominam i płaczę za życiem*, zrealizowanego w ramach projektu *Stand By*, 2011–2012

Adam Pańczuk, z cyklu *I am in Vogue*, zrealizowanego w ramach projektu *Stand By*, 2011–2012

Rafał Milach, z cyklu *The Winners*, zrealizowanego w ramach projektu *Stand By*, 2011–2012

zarobkowych do m.in. Wielkiej Brytanii, wewnętrzna migracja ekonomiczna intensyfikowała się również na terytoriach wpływu byłego ZSRR. W pierwszym projekcie kolektywu *At the Border (2006–2007)*, realizowanym w składzie: Andrej Balco, Jan Brykczyński, Manca Juvan, Justyna Mielnikiewicz, Rafał Milach, Domen Pal, Agnieszka Rayss, Filip Singer, pokazane zostały nowo przyjęte do Unii Europejskiej państwa (Polska, Słowacja, Słowenia) będące rynkiem nielegalnej pracy dla mieszkańców terenów byłego ZSRR, ale także Azji Południowo-Wschodniej i Afryki. Fotografie zebrane w fotoksiążce *At the Border* (2008) ukazują życie zarobkowych emigrantów, a w szerszym kontekście – gospodarczą porażkę politycznego przełomu w latach 1989–1991. Jeśli uwolnienie od socjalistycznych ograniczeń i biedy miało być wyzwalające, to w praktyce okazało się otwarciem na agresywne mechanizmy, bezwzględne strategie i porzucenie słabszych jednostek zarówno przez państwo, jak i społeczeństwo. Socjalistyczny terror został zastąpiony nie tyle eldorado, co reżimem ekonomicznym.

W rozmaitych konstelacjach przyjmujących postać książek i wystaw przygotowywanych przez Sputnik Photos dostrzec można to, co Susan Buck-Morss nazywa snem o modernizacji politycznej, kulturowej i ekonomicznej układów społecznych, przekraczających dotychczasowe formy. Instrumentalizacja tych marzeń przez władzę doprowadza jednak do zwrócenia ich przeciwko masom, które pierwotnie miały być beneficjentami procesów społecznej transformacji[11]. W ten sposób marzenie przeobraża się w koszmar, a sen o industrialnej obfitości zamienia się w wyzysk ludzkiej pracy i katastrofę środowiska naturalnego. Buck-Morss zwraca uwagę, że pragnienie modernizacji stanowi pomost pomiędzy – zazwyczaj binarnie postrzeganym – Wschodem i Zachodem w okresie zimnej wojny, a jego kres przynosi właśnie przełom w latach 1989–1991. Nie ma tu mowy oczywiście o porównaniu metod stosowanych z jednej strony przez socjalistyczny terror, z drugiej zaś demokrację, ale o podobnym pragnieniu fundującym dążenie do modernizacji kosztem życia ludzkiego i środowiska. *Archiwum Straconych Terytoriów* reprezentuje zarówno zgliszcza będące efektem tego koszmaru, jak i bezskuteczną próbę odnalezienia się w realiach po politycznym przełomie. Naśladowanie zachodnich rozwiązań i strategii, znamienne dla państw postkomunistycznych, nie oznaczało urzeczywistnienia snu o dobrostanie społecznym. Utopię i *de facto* terror modernizacji obecny po obu stronach żelaznej kurtyny przywołują

[11] Buck-Morss, op. cit.; a także eadem, *The City as Dreamworld and Catastrophe*, „October", Summer 1995, Vol. 73, s. 3–26.

Jan Brykczyński, z cyklu *Masha w Polsce*, zrealizowanego w ramach projektu *At the Border*, 2006–2007

autorzy zaproszeni przez Sputnik Photos do projektu książki *[niekompletny] Spis rzeczy*. Pod hasłem „utopia" V. L. Kadoch Brandt pisze:

> Związek Radziecki był reżimem odznaczającym się niespotykaną wręcz brutalnością. Bez skrupułów wykorzystywał ziemię, wodę i „zasoby ludzkie" w imię osiągania centralnie wytyczonych celów. […] Oficjalną polityką państwa stało się traktowanie istot ludzkich jak narzędzi. Jej następstwem stała się zagłada ekologiczna. Kiedy jednak Stalin starał się odwrócić bieg rzek, nikt na Zachodzie nie protestował – kapitalizm bowiem również postrzega naturę (oraz ludzi) jako środek do osiągnięcia celu. Oba systemy polityczne traktują gospodarkę jak nieokrzesanego dzieciaka o niepohamowanym apetycie, ciągle domagającego się karmienia. Oba systemy dokonują eksternalizacji kosztów swoich wielkich projektów, tworząc ogromne pustkowia […][12].

W innym miejscu Brandt przywołuje z kolei słynną „debatę kuchenną" Chruszczowa i Nixona na temat sprzętu AGD oraz wspólne przekonanie komunisty i kapitalisty o konieczności rozwoju przemysłu i postępie technologicznym, a także podporządkowaniu sobie świata natury przez człowieka[13].

Ślady wyzyskiwania i destrukcji środowiska naturalnego w wyniku prowadzenia polityki modernizacji widoczne są w *Archiwum Straconych Terytoriów* w różnych odsłonach i zawsze wiążą nierozerwalny splot katastrofy ekologicznej z dramatem ludzkim. W projekcie *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem* (2020) Agnieszka Rayss odwiedza miejsce z pozostałościami radzieckiego poligonu nuklearnego w północnym Kazachstanie, gdzie detonacje przeprowadzano do 1989 roku. Fotografie z samego poligonu i archiwalne obrazy wybuchów pojawiają się wraz z dokumentacją z Archiwum Medycznego Narodowego Instytutu Radiologii i Ekologii w Semej oraz zdjęciami wykonanymi w Muzeum Semipałatyńskiego Poligonu Atomowego w Kurczatowie. Rayss przywołuje zdjęcie pacjenta, którego ciało zostało uszkodzone przez promieniowanie, ale sięga też głębiej, pod powierzchnię skóry i tego, co w ogóle widoczne, pokazując preparaty medyczne czy abstrakcyjny, obrazowy rejestr mieszkańców dotkniętych promieniowaniem. Konsekwencje skażenia terenów ujawniają się także w innych projektach: *Uranium. Pozostałości po programie wydobycia uranu w Kirgistanie* (2015)

[12] V. L. Kadoch Brandt, *Utopia*, w: *[niekompletny] Spis rzeczy*, Sputnik Photos, Warszawa 2016, s. 111–112.

[13] Ibidem, s. 77.

Agnieszka Rayss, z cyklu *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

Jan Brykczyński, z cyklu *Uranium. Pozostałości po programie wydobycia uranu w Kirgistanie*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

Jan Brykczyński, z cyklu *Uranium. Pozostałości po programie wydobycia uranu w Kirgistanie*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

Jana Brykczyńskiego czy *Nowym Mieście* (2017) Michała Łuczaka. Obaj autorzy przyglądają się infrastrukturze wydobywania uranu. U Brykczyńskiego pojawia się ona w dzikim krajobrazie niczym otwarta rana, z której nadal wydobywa się radioaktywne promieniowanie. Z kolei Łuczak ukazuje, w jaki sposób wpisane było w nią życie ludzkie, fotografując Yangiabad (Uzbekistan) zbudowany przez Sowietów w latach pięćdziesiątych XX wieku dla pracowników kopalni i ich rodzin. Dopełniające się projekty członkini i członków Sputnik Photos mapują odległe miejsca, które są świadectwem gwałcącej naturę i ludzi modernizacji, w imię politycznej zimnowojennej rywalizacji. W książce *[niekompletny] Spis rzeczy* Andrzej Poczobut, polski dziennikarz i białoruski opozycjonista, pisze o Czarnobylu, miejscu jednej z największych katastrof atomowych, na skutek której skażonych zostało ponad sto pięćdziesiąt tysięcy kilometrów kwadratowych na terenie Ukrainy, Białorusi i Rosji: „Mówiono nawet o *mentalnym Czarnobylu*, czyli spustoszeniu, zakłamaniu, wręcz zaczadzeniu komunistyczną ideologią i kłamstwem, które w duszach milionów zasiała partia”[14].

Sputnik Photos pokazuje ślady przeszłości i pyta o nadal (radio)aktywne skutki społeczne działań na obszarze byłego bloku wschodniego, także w innych przedsięwzięciach.

[14] Ibidem, s. 24.

Michał Łuczak, z cyklu *Nowe Miasto*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

Adam Pańczuk, z cyklu *Jasna noc*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

W wydanym w 2017 roku pierwszym numerze zinu *Strony* głównym tematem staje się zagrożenie środowiska, czyniąc z interdyscyplinarnego projektu (biorą w nim udział aktywiści, pisarze, dziennikarze i artyści wizualni) rodzaj interwencji. „Moją ambicją jest przestać być bezradnym wobec obecnej, eskalującej sytuacji w Polsce"[15] – deklarował prowadzący ten projekt Łuczak. W 2021 roku Poczobut został ofiarą represji Aleksandra Łukaszenki. W tym samym roku kolektyw Sputnik Photos zorganizował Solidarity Art Residence – program rezydencji solidarnościowej dla Białorusinów i Białorusinek, w którym udział wzięli Ihar Hancharuk, Pasha Kritchko, Sviatlana Stankevicz, Viktoryia Tan.

Uprzedmiotowienie natury i człowieka powraca w rozmaitych konstelacjach tworzonych w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów,* wspomnianej już formie swoistych atlasów na wystawach i w postaci fotoksiążek (wystawa *Stracone Terytoria: Osad*, *[niekompletny] Spis rzeczy*, *Fruit Garden* i inne). Członkowie i członkinie Sputnik Photos nie moralizują jednak, nie tworzą racjonalnej narracji o modernizacji doprowadzającej do katastrofy. Uświadamiają skalę spustoszenia poprzez zestawienia fotografii, które nierzadko pozostają abstrakcyjne – nieczytelne ze względu na swój medyczny

[15] Nota na stronie: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/news/projekty/strony.html [dostęp: 20.10.2024].

Adam Pańczuk, z cyklu *Jasna noc*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

charakter albo nieznajomość kontekstu. Obrazy niepodpisane nazwiskami autorów lub oddzielone od wyjaśniających tytułów układane są obok siebie niczym fotosy w filmowym *storyboard*. Te, nieoczywiste na początku, międzyobrazowe zderzenia działają dzięki spotkaniu ze sobą. Jest w tej strategii coś z modernistycznego projektu fotografii z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, która z jednej strony zaskakiwała wizualnie, balansowała między obrazem abstrakcyjnym a głęboko penetrującym tkankę rzeczywistości, kształtowała percepcję i wywoływała szok[16]. Szok rozumiany za Walterem Benjaminem jako odbiór niosący obietnicę przebudzenia i uświadomienia[17]. Paradoksalnie Sputnik Photos wykorzystuje zatem istotne narzędzie modernizacji XX wieku, jakim jest fotografia, po to, by przebudzić naszą świadomość i skłonić nas do ponownego spojrzenia na (sowiecką) morderczą modernizację.

W książce *Fruit Garden* (2016) wyeksponowane zostają przejawy radzieckiej ideologii, która poprzez obsesyjne eksperymenty i eksploatację doprowadza do katastrofy przestrzeni, zwierząt, roślin i ludzi. Opresyjna modernizacja przenika nawet ośrodkowy system nerwowy człowieka, który pojawia się na zdjęciach modeli z Muzeum Anatomii w Baku autorstwa Rayss, ale także ma swoje długie trwanie, pomimo przełomu politycznego. Przypomina o tym chociażby zdjęcie wykonane przez Milacha w gruzińskim Batumi. Niemalże monochromatyczna, niebieska fotografia ukazuje opustoszały pokój z biurkiem i wiszącym na ścianie lustrem. Choć w pierwszym momencie uwagę przykuwa dominujący wizualnie żółty akcent – pozostawiony na blacie ręcznik zdwojony w odbiciu lustrzanym, to jednak po chwili spojrzenie pada na leżące obok martwe ciało ptaka, niemieszczące się w kadrze ramy lustra. Zdjęcie zostało wykonane w nieczynnym już studio telewizyjnym firmy Rustavi 2 Broadcasting Company, wspierającej prezydenta Gruzji Micheila Saakaszwilego. Po jego przegranej i oskarżeniach o kradzież pieniędzy państwowych redakcja opustoszała, stając się „gigantyczną pułapką dla ptaków. Dziesiątki wróbli wleciały do środka przez niewielki otwór w ścianie. Gdy zostały uwięzione, zabiło je połączenie gorąca i głodu"[18]. Zarówno ta fotografia, jak i inne składające się na projekt *Chasing a White Horse (2013)* autorstwa Milacha ukazują wspomniane

[16] Na ten temat patrz: D. Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Kraków 2018, s. 105–204.

[17] Patrz: W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: *Anioł historii*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, pod red. H. Orłowskiego, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

[18] Nota na stronie: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/news/projekty/rafal-milach-chasing-a-white-horse-lta.html [dostęp: 20.10.2024].

długie trwanie strategii przemocy znanych z historii. Wpisana w niemalże nieograniczone rządy Saakaszwilego, ambicja spektakularnych projektów budowlanych również kosztowała życie robotników i więźniów politycznych; a konflikt zbrojny rosyjsko-gruziński w Osetii Południowej (z 2008 roku) doprowadził do powstania marionetkowego państwa zależnego od Rosji oraz do masowych migracji[19]. Za symboliczne należy uznać jedno z najbardziej rozpoznawalnych zdjęć z *Archiwum Straconych Terytoriów*, które przedstawia niedokończoną wieżę widokową w Anaklii, także autorstwa Milacha. Mowa tu nie tylko o uwikłaniu w historię konfliktu gruzińsko-rosyjsko-abchaskiego mającego swój początek w latach dziewięćdziesiątych, ale przede wszystkim o architekturze przypominającej kosmiczną konstrukcję, a co za tym idzie wiele betonowych budynków z lat pięćdziesiątych, inspirowanych lotami w kosmos i reprezentujących zimnowojenne aspiracje.

Nad „straconymi terytoriami" nadal krąży widmo brutalnej modernizacji i jej katastrofalnych skutków, wypaczonego i brutalnie zinstrumentalizowanego przesłania *Manifestu Partii Komunistycznej* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa, który w 1848 roku zaczynał się słowami: „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu"[20]. Warto zastanowić się o czyjej stracie dokładnie mówimy? Najbardziej oczywista pozostaje utrata terytoriów przez sowieckie imperium, które jednak do dzisiaj o sobie przypomina w polityce Rosji i akcjach zbrojnych napaści na byłe kraje ZSRR. Wydaje się jednak, że utrata ma tutaj również charakter melancholijny. Dotyczy kosztów, które poniosło środowisko naturalne i społeczeństwo. Być może jednak chodzi także o inny rodzaj straty – terytoriów rozumianych przez pryzmat geografii relacyjnej, którą Irit Rogoff definiuje jako „relację pomiędzy podmiotami i miejscami, poddawaną zmianom przez porządki wiedzy, struktury państwowe i kultury narodowe"[21]. Mowa tu o umiejscowionych geograficznie relacjach, kształtowanych i tworzonych przez narracje społeczno-kulturowe. Paradoksalnie w takim rozumieniu utrata dotyczyłaby zawieszenia bliskości pomiędzy miejscem i jego mieszkańcami, które było jednym z elementów rozczarowania przemianami po przełomie w latach 1989–1991. W książce *[niekompletny] Spis rzeczy* Poczobut przywołuje zjawisko nostalgii za ZSRR, wynikające z tęsknoty za „sowieckim entuzjazmem i tym marszem rzekomo szczęśliwych ludzi ku

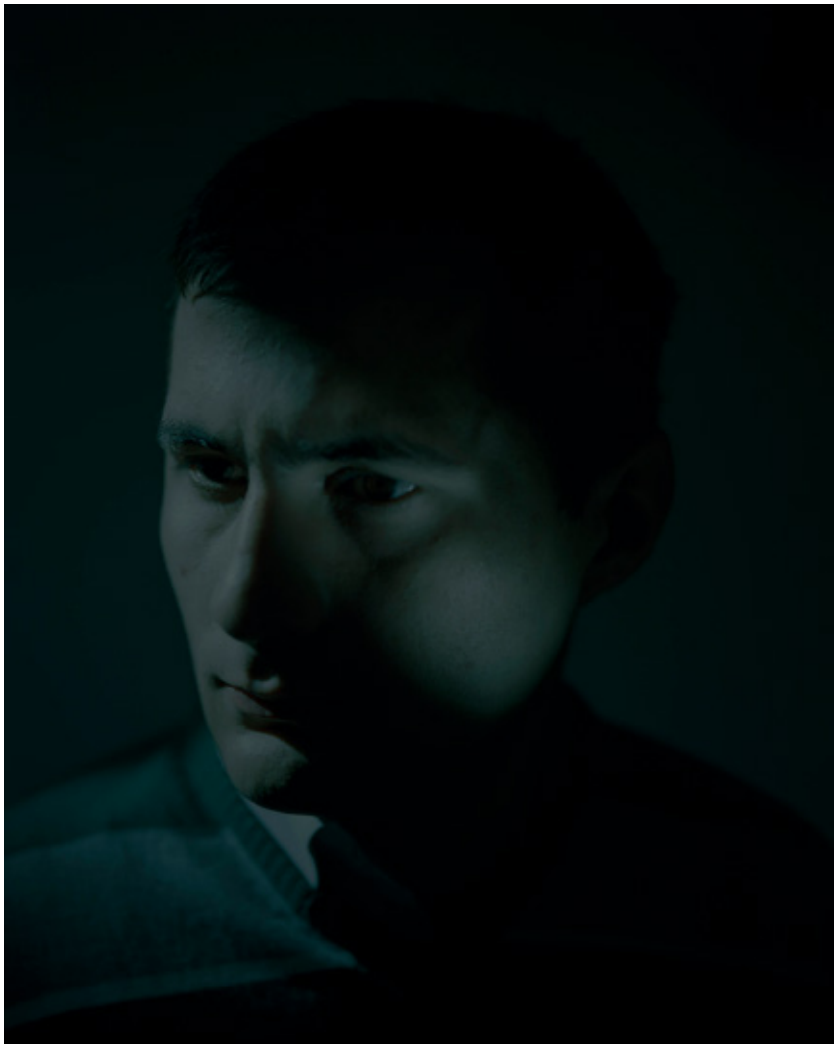
[19] Nota na stronie: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/news/projekty/rafal-milach-chasing-a-white-horse-lta.html [dostęp: 20.10.2024].

[20] K. Marks, F. Engels, *Manifest Partii Komunistycznej*, Warszawa 2007, s. 3.

[21] I. Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, s. 22.

Rafał Milach, z cyklu *Chasing a White Horse*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

Rafał Milach, z cyklu *Chasing a White Horse*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016



Rafał Milach, z cyklu *Chasing a White Horse*, zrealizowanego w ramach *Archiwum Straconych Terytoriów*, 2008–2016

rzekomo świetlanej przyszłości"[22]. Społeczne doświadczenie utraty, przyjmujące postać „kolektywnej żałoby", nie dotyczy oczywiście polityki opresji i terroru, ale wyśnionego wówczas ideału solidarności. Charity Scribner podkreśla, że jej przejawem nie tyle jest idealizacja komunistycznej przeszłości, co poczucie istotnego braku w teraźniejszości. Mowa tu nie o realnym życiu robotników w komunizmie, ale o wymiarze doświadczenia tego, co społeczne, o utracie poczucia wspólnoty w realiach demokracji neoliberalnej[23]. W gorzkiej diagnozie postkomunistycznych czasów Boris Buden dostrzega, że „dzieci komunizmu" budzą się w świecie łudząco podobnym do komunistycznej przeszłości, w którym pozostają „marionetkami w niezależnym od ich woli procesie historycznym"[24]. Ta niepokojąca melancholia wynikająca z utraty tego, co społeczne, pojawia się w wielu portretach z *Archiwum Straconych Terytoriów*. Na niezwykle istotnej wystawie Sputnik Photos *Stracone Terytoria: Osad* (LTA 2)[25], ekspozycję zamykały nokturnowe portrety z projektu *Chasing a White Horse* Milacha, w tym dwudziestodwuletniego Aleko, przewodniczącego Zjednoczonego Ruchu Narodowego Saakaszwilego,

[22] A. Poczobut, *Entuzjazm*, w: *[niekompletny] Spis rzeczy*, op. cit., s. 39.

[23] Buden, op. cit., s. 140–141.

[24] Ibidem, s. 42.

[25] Wystawa odbyła się w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, w dniach 21.10.2016 – 5.02.2017. Kuratorem wystawy był Paweł Szypulski.

a wcześniej agenta KGB. Wydaje się on być nie tylko nośnikiem opresyjnych strategii, ale postacią niepojmującą przemian i tragiczną. Być może to zaledwie odczytanie widzki, *homo sovieticusa*, projekcja autorki niniejszego tekstu. Trudno byłoby jednak nie skojarzyć ze stanem głębokiej melancholii innego zdjęcia z projektu Milacha – pilnujących wejścia do Wieży Alfabetycznej dwóch policjantów, widzianych niczym przez mgłę oddalającą nas od przeszłości i zamazującą jej faktyczny obraz. To melancholia przenikająca „stracone terytoria". Wydaje się, że całe archiwum manifestuje utratę pewnego snu, który nigdy nie mógł stać się realnym, a który podporządkowywał jednostki uniwersalnym ambicjom imperium. Sen ten przenikał i determinował życie całego społeczeństwa, stąd też przywoływane obrazy skażonych promieniowaniem terenów, modeli OUN człowieka, a także kosmicznej wieży pojawiły się w odsłonie *Archiwum Straconych Terytoriów* podczas Riga International Biennial of Contemporary Art – RIBOCA w 2018 roku (LTA 8), projekcie *site specific* zrealizowanym w przedwojennym mieszkaniu łotewskiego filantropa Kristapsa Morbergsa. Obrazy pokrywające ściany, w formie łuszczących się, częściowo zdrapanych fototapet nie tylko pokazywały faktyczną ruinę modernizacji, ale także nieuchronne przeniknięcie tej katastrofy do domowej, prywatnej przestrzeni.

Obrazy w *Archiwum Straconych Terytoriów* przypominają o komunistycznym roszczeniu do „uniwersalnej emancypacji, podporządkowującej sobie jednostki"[26] i naturę. Zrealizowane przez fotografki i fotografów projekty wystawiennicze i publikacje nie mają jedynie charakteru retrospektywnego. W przywoływanym horyzoncie doświadczenia historycznego[27] ujawnia się sprawczość budująca poczucie zbiorowości. Utracone więzi społeczne wydają się na nowo zawiązywać, dzięki konstelacjom obrazów i wypowiedzi, reprezentujących wspólne, a co za tym idzie wspólnototwórcze doświadczenia[28]. Pozostają one ściśle zespolone z samym modelem pracy kolektywnej, w ramach której członkinie i członkowie[29] są gotowi zrezygnować z podpisywania swoich prac, a także ze znacznie szerszymi, immanentnie wpisanymi w aktywność Sputnik Photos działaniami ratunkowymi, akcjami pomocowymi, organizacją

[26] Ibidem, s. 55.

[27] Zdaniem Borisa Budena: „Kultura stała się najbardziej zewnętrznym horyzontem doświadczenia historycznego" w państwach postkomunistycznych. Odgrywa ona kluczową rolę w świecie po przełomie 1989/90, ponieważ pozwala na „odróżnienie przeszłości od teraźniejszości i nadanie historycznym przemianom sensu", a także podtrzymuje różnicę pomiędzy Wschodem i Zachodem z wpisaną weń relacją władzy. Buden, op. cit., s. 55–56.

[28] Ibidem, s. 143.

[29] Od 2018 roku Sputnik Photos działa w składzie: Jan Brykczyński, Karolina Gembara, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss.

solidarnościowych rezydencji (Solidarity Art Residence), społecznym sieciowaniem czy Programem Mentorskim, jak i działalnością Społecznego Centrum Fotografii.

...

W przywoływanej już fotoksiążce *Stand By*, z 2012 roku, Jan Brykczyński ukazuje uprzedmiatawiającą naturę działalność ludzką w Puszczy Białowieskiej. Robi to poprzez zestawienie obrazów lasu, chociażby z motywem złego wilka i Czerwonego Kapturka, jak również wnętrz z trofeami myśliwskimi: wizerunków głów z porożem, rozwieszonych skór czy wypchanych ptaków. Te neutralizowane przez społeczeństwo ślady przemocy zazębiają się z historycznymi wydarzeniami, choćby krwawą masakrą dokonaną w trakcie polowania urządzonego przez Władysława Jagiełłę w 1409 roku, na potrzeby zgromadzenia zapasów dla wojska. Rozpoczęty wówczas wpływ ludzkiego aktora na ekosystem puszczy splata się odtąd z tym, co społeczne i polityczne. W 2021 roku Aleksander Łukaszenko rozpoczął wojnę hybrydową na granicy polsko-białoruskiej, której ofiarami stają się migrantki i migranci z Afganistanu, Erytrei, Iraku, Iranu, Jemenu, Syrii, Somalii… W 2022 roku pradawną puszczę zmilitaryzowano, budując na granicznym odcinku 186-kilometrową stalową zaporę, wraz ze złożoną infrastrukturą fortyfikacji. Płot wyznacza granicę Unii Europejskiej.

www.sputnikphotos.com
info@sputnikphotos.com
Warszawa 2024
Fotografie © Jan Brykczyński, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss

Tekst © Dorota Łuczak
Koncepcja i redakcja:
Marta Szymańska
Korekta: Maja Nałęcka
Projekt graficzny: Syfon Studio

©sputnik_photos 2024

sputnikphotos.com

projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

Fundusze
Europejskie

Dofinansowane przez
Unię Europejską

KRAJOWY
PLAN
ODBUDOWY