

ZOFIA CHOJNACKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0001-2929-0844](https://orcid.org/0009-0001-2929-0844)
INSTYTUT SZTUKI PAN

GEST ARCHEOLOGICZNY: AKRAM ZAATARI W ARCHIWUM FOTOGRAFICZNYM STUDIA SHEHEREZADA

Słowa kluczowe: Akram Zaatar, sztuka współczesna, zwrot kulturowy, archiwum, gest artystyczny

Keywords: Akram Zaatar, contemporary art, cultural turn, archive, artistic gesture

Abstrakt: Wybitny współczesny artysta libański, Akram Zaatar, ukazuje skomplikowaną powojenną sytuację wielokulturowego społeczeństwa Bliskiego Wschodu w kontekście dawnego Imperium Osmańskiego. Swoją konceptualną praktykę artystyczną przyrównuje do pracy archeologa na wykopaliskach. Jako artysta-archiwista przywołuje europejski humanizm w heroicznej wersji egzystencjalizmu.

Abstract: Remarkable contemporary Lebanese artist Akram Zaatar reveals a complicated post-war situation of multicultural society of the Middle East in the context of the Ottoman Empire. He compares his conceptual artistic practice to the work of the archaeologist on excavations. Being the artist-as-archivist, he recalls the European humanism in the heroic version of existentialism.

„Szczególnie interesuje mnie rozpatrywanie Bliskiego Wschodu jako ważnej części dawnego Imperium Osmańskiego i regionu, który nigdy nie powrócił do zdrowia po kolonialnych podziałach. [...] Ziemia jest ostatecznym archiwum. Zawiera przypuszczalnie nieograniczone dane, czekające na odcodowanie. W dziedzinach takich jak antropologia, geografia i geologia, to krajobraz reprezentuje archiwum zawierające takie dane. Nie sądzę, abyśmy kiedykolwiek byli w stanie odcodować wszystko i dlatego portretowałem krajobrazy jako portrety enigmatycznych śladów historii. Pewnego dnia będziemy w posiadaniu wiedzy i środków, by odcodować informacje w nich zawarte. Do tego czasu możemy tylko zachowywać ich obrazy”¹. W powyższy sposób przedstawia siebie Akram Zaatar, obecnie jeden z najbardziej rozpoznawalnych na świecie współczesnych artystów libańskich, współzałożyciel Arab Image Foundation (AIF), pierwszy reprezentant Libanu na 55. Biennale w Wenecji w nowo otwartym Pawilonie Libanu w 2013 r. Zaatar – obok takich artystów jak Walid Raad i Rabih Mroué – jest kluczową postacią współczesnej sceny artystycznej Bejrutu.

Zaatar, Raad i Mroué badają i dokumentują współczesną zawiłą historię Libanu i jego wielokulturowe społeczeństwo, poranione piętnastoletnią wojną domową (1975–1990). Wspomnienie wojny, która oficjal-

¹ Ch. Elias, *The Libidinal Archive. A Conversation with Akram Zaatar*, „Tate Papers”, 12 III 2013, 19, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/19/the-libidinal-archive-a-conversation-with-akram-zaatar> (dostęp: 27 XI 2022). Jeśli nie wskazano inaczej – wszystkie cytaty z języka angielskiego i francuskiego podano w tłumaczeniu autorki.

nie skończyła się ponad trzydzieści lat temu, jest wciąż żywe wśród społeczeństwa, gdyż ucierpiała wtedy zwłaszcza ludność cywilna. Jednak okres ten jest w Libanie otoczony pewnym milczeniem. Libańscy artyści występują więc w rolach historyków, dziennikarzy, analityków kultury popularnej i masowych mediów, krytyków sztuki, archiwistów i kuratorów, poszukując własnych strategii przedstawiania wspólnego zbiorowego doświadczenia tamtych traumatycznych wydarzeń, naznaczonych fizyczną i psychologiczną przemocą. Aby scharakteryzować owo hybrydyczne podejście, Catherine David dekadę temu nazwała ich „praktykami estetyki” (*aesthetic practitioners*)².

CEDR LIBAŃSKI NA FRANCUSKIEJ FLADZE

Wielki Liban, którego flaga do 1943 r. przedstawiała zielone drzewo cedru na tle flagi francuskiej, powstał w 1920 r. po upadku Imperium Osmańskiego, na francuskim terytorium mandatowym. Nowe państwo w 1926 r. z konstytucyjnym ustrojem wzorowanym na modelu francuskiej Trzeciej Republiki przyjęło nazwę Republiki Libanu. Reguła do dziś rządząca życiem politycznym kraju, a wprowadzona jeszcze przez władze osmańskie, aby zapobiec napięciom wyznaniowym, bazuje na konfesjonalizmie³. Pełną niepodległość Liban otrzymał w 1943 r., jednak powstanie państwa Izrael w 1948 r. i pojawienie się w latach 1948–1982 setek tysięcy palestyńskich uchodźców w kraju nazywanym kurtuazyjnie „Szwajcarią Bliskiego Wschodu” zachwiało równowagę demograficzną na korzyść ludności muzułmańskiej. Incydentem, który wywołał w 1975 r. wojnę, było tragiczne zdarzenie w chrześcijańskiej dzielnicy Ain el-Rammaneh we wschodnim Bejrucie, nazwane masakrą autobusu (*Bus Massacre*). Jego pasażerów – wracających z politycznego wiecu Palestyńczyków – ostrzelali bojownicy Falang Libańskich. Historyczny autobus jest dziś częścią ekspozycji w bejruckim niezależnym centrum badawczym i wystawienniczym UMAM Documentation & Research⁴.

Aż do wybuchu krwawej wojny domowej, trwającej od 13 kwietnia 1975 do 13 października 1990 r., Bejrut był intelektualnym, bankowym, handlowym i turystycznym centrum Lewantu. Podczas wojny miasto podzielono na większą, zachodnią część muzułmańską i wschodnią część chrześcijańską; śródmieście stolicy kraju – dotąd centrum finansowe i kulturalne – zmieniło się w ziemię niczyją. W marcu 1991 r. objęto amnestią wszelkie dotychczasowe zbrodnie polityczne. Izrael okupował Liban w trakcie wojny domowej dwukrotnie, natomiast Syria nieprzerwanie przez trzydzieści lat – od rozpoczęcia wojny w 1975 r. aż do cedrowej rewolucji w 2005 r. – i ostatecznie uznała jego niepodległość dopiero w 2008 r. Szacuje się, że libańska wojna domowa pochłonęła 150 tys. ofiar, towarzyszyły jej masowe przesiedlenia i *exodus* niemal miliona mieszkańców ratujących się ucieczką za granicę⁵. Natomiast podczas drugiej wojny z Izraelem w 2006 r., zwanej lipcową, masowe bombardowania i ataki artyleryjskie zniszczyły infrastrukturę cywilną, śmierć poniosły tysiące osób, a niemal kolejny milion Libańczyków został zmuszony do opuszczenia swoich domów. Niedawno odbudowany Bejrut wraz ze śródmieściem zrekonstruowanym przez firmę deweloperską miliardera Rafika al-Haririego, późniejszego premiera, który zginął w głośnym zamachu w 2005 r., w dużej mierze został ponownie zniszczony⁶.

Tej tragicznej wojnie z 2006 r., druzgoczącej nadzieje na powrót do normalności kolejnego pokolenia, poświęcony był wielokrotnie nagradzany francusko-libański długometrażowy film *Je veux voir* (*Chcę zoba-*

² J.P. Watts, *Akram Zaatari*, „Frieze”, 2015, 170, s. 134–135, <https://www.frieze.com/article/akram-Zaatari-0> (dostęp: 27 XI 2022). W swoim artykule Watts pisze: „Over a decade ago, the curator Catherine David ventured «aesthetic practitioner» to characterize the hybrid approaches of Lebanese artists, among them Zaatari and his sometime collaborator, Walid Raad of the Atlas Group”.

³ Pierwotnie najwyższe stanowiska państwowe zwyczajowo obsadzone były według klucza wyznaniowego: prezydentem miał być chrześcijanin (maronita), premierem – muzułmanin (sunnita), przewodniczącym parlamentu – muzułmanin (szyita), z uwzględnieniem trwałego podziału na chrześcijan i muzułmanów w parlamencie w stosunku sześć do pięciu.

⁴ www.umam-dr.org. Skomplikowane dzieje współczesnego Libanu w kontekście regionu Bliskiego Wschodu opisuje wybitna polska arabistka Danuta Madeyska w swoich publikacjach: *Liban* (Warszawa 2003) oraz *Historia współczesna świata arabskiego* (Warszawa 2008).

⁵ Sugestywną i wszechstronną relację z domowej wojny libańskiej przedstawia Robert Fisk (1946–2020), brytyjski politolog, słynny korespondent zagraniczny i znawca Bliskiego Wschodu, który spędził w Libanie ponad 30 lat. Do podjęcia tego tematu nakłonił go przyjaciel, Terry Anderson, amerykański dziennikarz, szef agencji Associated Press w Bejrucie, który w 1985 r. został porwany przez Hezbollah, organizację radykalnych muzułmańskich szyitów, i przetrzymywany w zachodniej części miasta w piwnicy przez siedem lat jako zakładnik. Por. R. Fisk, *Pity the Nation. Lebanon at War*, Oxford 2001.

⁶ O współczesnej sztuce libańskiej w kontekście wybuchu wojny lipcowej pisała wówczas Olga Stanisławska, *Rzeczywistość i fikcja. Liban*, „Obieg.pl”, 2 X 2006, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5765> (dostęp: 27 XI 2022).

czyć) z 2008 r. w reżyserii Joany Hadjithomas i Khalil Joreigeo⁷. To małżeństwo wybitnych libańskich artystów wizualnych postawiło pytanie: „co może kino?” i zarejestrowało autentyczną podróż do Bejrutu z ikoną filmu Catherine Deneuve i libańskim charyzmatycznym artystą, aktorem i reżyserem teatralnym Rabiem Mroué, którzy razem odwiedzali miejsca dotknięte konfliktem. Warto tu podkreślić, że performatywne – powodujące kłopoty z libańską cenzurą – działania teatralne Rabiha Mroué w Bejrucie, awangardowo innowacyjne, konceptualnie złożone i politycznie doraźne, przyrównuje się do znaczenia, jakie miała Wooster Group w Nowym Jorku⁸.

PIĘĆSET TYSIĘCY FOTOGRAFII W ARABSKIEJ FUNDACJI OBRAZU

Urodzony w 1966 r. Akram Zaatari zajmuje się filmem, sztukami wizualnymi i fotografią. Mieszka i pracuje w Bejrucie. Jego rodzinna, położona w południowym Libanie muzułmańska Sajda – dawny starożytny Sydon, wspominane w Biblii portowe miasto fenickie – znajdowała się pod izraelską okupacją, kiedy w latach 1983–1989 studiował architekturę na prywatnym Uniwersytecie Amerykańskim w Bejrucie (z językiem wykładowym angielskim). Tego przedmiotu nauczał tam później przez dwa lata. Wcześniej natomiast Zaatari uczył się w Collège des Frères Maristes w Rmeileh. Była to prywatna katolicka szkoła podstawowa i średnia z przedszkolem, internatem i kaplicą, z dwujęzycznym nauczaniem w języku francuskim i arabskim, a jej uczniami byli zarówno chrześcijanie, jak i muzułmanie. Kompleks budynków z surowego betonu, powstały w połowie lat 60., zaprojektował w najdrobniejszych szczegółach, z umeblowaniem włącznie, wybitny francuski architekt, urbanista i archeolog Michel Écochard (1909–1985)⁹, łączący modernizm z elementami tradycyjnej architektury śródziemnomorskiej, autor modernizacyjnych planów urbanistycznych Damaszk, Bejrutu (dwukrotnie), Dakaru i wielu miast Maroka oraz prac restauracyjnych monumentalnych zabytków cywilizacji starożytności i islamu, a także powojennego planu zagospodarowania Sajdy i jej regionu. Zaatari wspomina, że Écochard, który był również wielkim pasjonatem fotografii lotniczej i awiacji, we wczesnych latach 60. „wiele razy latał nad miejscem budowy Collège des Frères Maristes w Rmeileh koło Sajdy. Fotografował progres z góry. Na ziemi jego współpracownik, architekt Amine El-Bizri, nadzorował prace konstrukcyjne. Frères Maristes zamknięto w 1985 r., jest dziś bazą libańskiej armii”¹⁰.

W latach 1992–1995 Zaatari studiował medioznawstwo w The New School w Nowym Jorku. Po powrocie do kraju, podczas krótkiego powojennego okresu intensywnych eksperymentów, pracował jako producent telewizyjnego porannego programu *Aalam al Sabah* we Future TV. Wśród swoich inspiracji wymienia egipską kulturę popularną, europejskich filmowców Rainera Wernera Fassbindera i Piera Paola Pasoliniego, wczesnego Wima Wendersa i francuską *Nouvelle Vague*. Przyznaje się też do fascynacji sposobem pracy mistrza kina irańskiego Abbasa Kiarostamiego (1940–2016) i późnymi krytycznymi pracami filmowego geniusza Jeana-Luca Godarda (1930–2022), który, mierząc się z problemem realizmu w filmie, na zawsze pozostał wierny egzystencjalizmowi oraz kinu autorskiemu (*auteurism*), zapoczątkowanemu w latach 50., wraz z jego głównym przesłaniem, że „każdy może być reżyserem”¹¹. Zaatari nigdy nie studiował fotografii.

W trosce o ocalenie nielicznych już, dramatycznie szybko znikających archiwów fotograficznych na Bliskim Wschodzie Zaatari – wraz z innymi wybitnymi fotografami i artystami wizualnymi, takimi jak Fouad Elkoury, Walid Raad i Samer Mohdad – założył w 1997 r. w Bejrucie wiodącą obecnie w regionie instytucję fotograficzną Arab Image Foundation¹². AIF jest stowarzyszeniem *non profit*, które zbiera i archiwizuje zdjęcia oraz prowadzi studia i upowszechnia wiedzę o fotografii uprawianej na Bliskim Wschodzie, w Afryce Północnej i w ramach diaspory arabskiej od końca XIX w. Obecnie kolekcja Fundacji liczy ponad 500 tys. fotografii

⁷ Więcej o filmie *Je veux voir* na stronie internetowej artystów: <http://hadjithomasjoreige.com/i-want-to-see/> (dostęp: 17 I 2023).

⁸ Por. K. Wilson-Goldie, *Lebanon Bans Tale of Fighters in Militias*, „The New York Times”, 18 VIII 2007, http://www.nytimes.com/2007/08/18/theater/18perf.html?pagewanted=all&_r=0 (dostęp: 27 XI 2022).

⁹ O projekcie architektonicznym szkoły w Rmeileh i innych pracach Michela Écocharda pod linkiem: <http://archnet.org/collections/29/sites/8365> (dostęp: 28 XI 2022).

¹⁰ Cyt. za: A. Zaatari, *Letter to a Refusing Pilot*, artystyczna publikacja prezentowana na wystawie *Unfolding* Akrama Zaatari w Moderna Museet w Sztokholmie w 2015 r. Por. Z. Chojnacka, *Fotograficzne dokumenty. Akram Zaatari i „Unfolding” w Moderna Museet*, „Obieg.pl”, 24 VII 2015, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/36059> (dostęp: 28 XI 2022).

¹¹ Por. A. Helman, *Teoria autorska*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. eadem, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010, s. 184; F. Truffaut, *O pewnej przygodzie kina francuskiego*, przeł. T. Szczepański, „Film na świecie”, 1989, 361/362, s. 25–37.

¹² www.arabimagefoundation.org; <https://stories.arabimagefoundation.org/>.

pochodzących z Libanu, Syrii, Palestyny, Jordanii, Egiptu, Maroka, Iraku, Iranu, a także z Meksyku, Argentyny i Senegalu. Zaatari określa te zbiory jako kolekcję, ponieważ składa się ona z rodzimych fotografii starannie wybranych przez artystów zainteresowanych pracą z istniejącymi dokumentami. Również w jego twórczości kolekcja ta z jednej strony przekazuje pewną tradycję fotograficzną, z drugiej służy jako materiał do pracy artystycznej, w której rekontekstualizuje wyselekcjonowane dokumenty.

Akram Zaatari dwukrotnie – w latach 2014 oraz 2015 – znalazł się na liście stu najbardziej wpływowych ludzi sztuki współczesnej *Power 100*, ogłaszanej corocznie przez londyński magazyn „ArtReview”, przygotowywanej przez 26-osobowy komitet złożony z krytyków sztuki, dyrektorów muzeów i artystów z całego świata¹³.

IMPULS ARCHIWALNY I GEST ARCHEOLOGICZNY

Akram Zaatari swoją praktykę artystyczną porównuje do pracy archeologa na wykopaliskach, a słowo *excavations* (prace wykopaliskowe) przewija się regularnie przez wszystkie jego wypowiedzi. Magnus af Petersens, kurator obszernej indywidualnej wystawy Zaatariego *Unfolding* w Moderna Museet w Sztokholmie, następująco wprowadzał w jego twórczość w 2015 r.: „Metodę pracy Akrama Zaatariego można porównać do pracy archeologa – wydobywa obrazy, wspomnienia, opowieści, a zainteresowanie subiektywną historiografią zanurza go głęboko w bliskiej przeszłości; pracuje z istniejącymi, często osobistymi dokumentami, takimi jak fotografie, dzienniki i zapisy dźwiękowe, jego poetyckie prace sprawiają, że abstrakcyjne polityczne wydarzenia stają się osobiste i pokazują indywidualne wybory dokonywane z poczucia odpowiedzialności. Poprzez swoją metodę pracy pokazuje historie bardzo osobiste i zarazem głęboko uniwersalne. Należy do pokolenia artystów będących spadkobiercami sztuki konceptualnej i krytycznej wobec mediów, która pojawiła się w obiegu międzynarodowym w latach 70. i 80., często mając korzenie w fotografii. Artyści ci z łatwością poruszają się między dokumentacją a subiektywnością, między archiwum i pamięcią. Jego praktykę artystyczną można rozpatrywać jako część międzynarodowej tendencji opisanej przez historyka sztuki Hala Fostera jako «impuls archiwalny»”¹⁴. Na wystawie Zaatariego w Sztokholmie wszystkie pokazywane prace – znalezione w trakcie jego wieloletnich artystycznych wykopalisk obiekty i fotograficzne dokumenty, jak również filmy – odnosiły się do Sajdy, jego rodzinnego miasta.

Pojawienie się figury artysty-archiwisty (*the artist-as-archivist*) w kontekście obecnego impulsu archiwalnego Hal Foster uznaje za wyrazistą, silnie szerzącą się współcześnie tendencję, choć przecież przewijającą się w sztuce już od czasów pierwszej awangardy, poczynając od politycznych fotomontaży Aleksandra Rodczenki czy Johna Heartfielda¹⁵. Artyści archiwalni starają się informację historyczną – często zagubioną lub przemieszczoną – uczynić fizycznie obecną, pracują więc z obrazem, przedmiotem i tekstem, preferując gatunkowo instalacje. Foster podkreśla jednak, że idealnym medium sztuki archiwalnej nie jest wcale mega-archiwum, którym jest internet, ponieważ archiwa, do których odnoszą się artyści, nie są bazami danych, stanowią materiał oporny, fragmentaryczny i domagający się ludzkiej interpretacji (*human interpretation*), a nie maszynowej obróbki (*machinic reprocessing*). Za paradygmatycznego przedstawiciela tego nurtu Foster uznał szwajcarskiego artystę Thomasa Hirschhorna (ur. 1957), który tworząc swoje ekscentryczne prowizoryczne „rzeźby”, „ołtarze”, „kioski” i „pomniki”, inspirował się dadaistycznym monumentalnym asamblażem *Merzbau* Kurta Schwittersa i agitacyjno-propagandowymi kioskami konstruktivisty Gustawa Klucisa, traktując jednocześnie archiwum jako „kapitalistyczny kosz na śmieci” (*the capitalist garbage bucket*)¹⁶.

¹³ „Power 100”. Akram Zaatari. *Artist Exploring Images Through Archival Research and History*, „ArtReview”, 2015, <https://artreview.com/artist/akram-Zaatari/> (dostęp: 9 II 2023).

¹⁴ M. af Petersens, Akram Zaatari. *Unfolding*, 7 III – 16 VIII 2015, Moderna Museet, materiały prasowe dotyczące wystawy, por. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/akram-Zaatari/about-the-exhibition/> (dostęp: 28 XI 2022).

¹⁵ Mowa tu o eseju: H. Foster, *An Archival Impuls*, „October”, 2004, 110, s. 3–22. Rosnące zainteresowanie współczesnego świata sztuki dla idei „archiwum” i praktyk archiwalnych oddają zwłaszcza teksty: B. Buchloch, *Gerhard Richter's Atlas. The Anomic Archive*, „October”, 1999, 88, s. 117–45; H. Foster, *Archives of Modern Art*, „October”, 2002, 99, s. 81–95; B. Groys, *Art Workers. Between Utopia and the Archive*, „e-flux journal”, 2013, 45, <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/> (dostęp: 27 XI 2022); idem, *Entering the Flow. Museum between Archive & Gesamtkunstwerk*, „e-flux journal”, 2013, 50, <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/> (dostęp: 27 XI 2022).

¹⁶ Por. Foster, *An Archival Impuls*..., s. 3–7.

Teoretyczne interpretacje archiwum, pozostające pod szczególnym wpływem wizjonerskich pism Jacques'a Derridy, Michela Foucaulta i Waltera Benjamina, od niemal pół wieku wpływają na praktyki artystyczne, krytyczne i kuratorskie. Wyrazistym przejawem tego trendu była zwłaszcza wystawa *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* w nowojorskim International Center of Photography w 2008 r. Krytyk sztuki i wpływowy kurator Okwui Enwezor zapożyczył jej tytuł od słynnej pracy Derridy *Gorączka archiwum*, która wywarła formatywny wpływ między innymi na filozoficzny dekonstruktywizm¹⁷. Według Derridy archiwizacja daje władzę nazywania i nadawania tożsamości wszelkim rzeczom, rodzi problemy natury etycznej, intelektualnej i politycznej. Francuski filozof traktuje „archiwizację” i „pisanie” jako wzajemnie komunikujące się metafory skojarzone z koncepcjami pamięci i podświadomości. Wskazuje, że greckie słowo *arche* oznacza zarazem „początek” (miejsce, w którym rzeczy biorą swój początek), jak i „nakaz” (miejsce, gdzie realizuje się władza i porządek społeczny), natomiast *archeion* to siedziba antycznych urzędników i strażników dokumentów (archontów), mających prawo do ich interpretacji¹⁸. Archiwum to siedziba, w której gromadzi się i przechowuje dokumenty, jest miejscem ich „udomowienia” lub „uwięzienia”. Proces archiwizacji tworzy zdarzenie w takim zakresie, w jakim je rejestruje. Archiwum znajduje się na styku miejsca i prawa, tego co topologiczne i tego co nomologiczne. Jest nieskończone, gdyż archiwista ciągle je wytwarza, otwierając na przyszłość. Sytuuje się w miejscu załamania pamięci mówionej, stając się protezą ludzkiej pamięci. W kontekście spuścizny i paradygmatycznego archiwum Sigmunda Freuda Derrida określa pojęcie „gorączki archiwum” jako sprzeczność zachodzącą między popędem zniszczenia i popędem zachowania¹⁹. Niemożliwe jest zbadanie tego, co pozostawiono poza archiwum, tajemnic przeszłości, tego co zniszczono i co do archiwum nie trafi²⁰.

W 2011 r. w Warszawie na międzynarodowej konferencji *Archiwum jako projekt*, której punktem wyjścia była kwestia archiwów w postsocjalistycznej Europie Środkowej i Wschodniej, a głównym tematem rewaloryzacja idei archiwum i rosnąca rola archiwów fotograficznych w obliczu obserwowanego zwrotu archiwalnego, Zaatari wyjaśniał: „Moja twórczość polega na ożywianiu istniejących dokumentów, często przekształconych przez otaczające je okoliczności. Innymi słowy, zasadza się ona na odkryciach poczynionych podczas żmudnych i czasochłonnych badań – zazwyczaj długo trwa, nim odtworzę relację dokumentów i zdjęć, i zanim znajdę sposób na ożywienie ich w moich pracach”²¹.

W publikacji pokonferencyjnej Krzysztof Pijarski pisze, że zagadnienie archiwum, podejmowane w sztuce w latach 60. i 70. ubiegłego wieku jako jeden z kluczowych problemów późnej nowoczesności, powróciło z większą mocą pod koniec lat 90. Przyczyn tego zjawiska Pijarski upatruje w przełomowych wydarzeniach historycznych, takich jak upadek żelaznej kurtyny czy koniec apartheidu, które podniosły problem „obiektywności” i publicznej dostępności archiwum w kontekście powrotu takich wartości jak prawda i sprawiedliwość oraz rozwoju nowych, szybkich technologii archiwizacji. W rewaloryzacji archiwum ma też swój udział wzrost zainteresowania sferą wizualną we współczesnej humanistyce, zwłaszcza w antropologii i socjologii wizualnej – „miejsce tajemne stało się miejscem pożądania”²². Pijarski, odnosząc się do poetyki i polityki archiwum, wskazuje dwa kierunki rozwojowe: „W ramach «zwrotu archiwalnego» możemy zaobserwować dwie wzmacniające się tendencje: zacieranie się różnic między instytucjami takimi jak biblioteka, muzeum (także muzeum sztuki) i archiwum, a z drugiej strony swoiste «puchnięcie» pola semantycznego terminu «archiwum», tak że obejmuje ono coraz bardziej odległe od siebie zjawiska. Skutkiem tego coraz

¹⁷ W tekście kuratorskim Enwezor dowodził, że niezwykle złożone pojęcie archiwum – kojarzące się z tajemniczym, ciemnym, zatęchłym miejscem pełnym szuflad, szaf kartotekowych i półek obłożonych starymi dokumentami – nie polega wcale na pasywnym, nieselektywnym gromadzeniu dokumentów, lecz stanowi aktywny proces konstruowania historii, który często biegnie wbrew tradycji, O. Enwezor, *Archive Fever. Photography between History and the Monument*, [w:] *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, January 18 – May 4, 2008, red. idem, Göttingen 2008, s. 11–51. Por. także *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, <https://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art> (dostęp: 27 XI 2022); *Archive Fever. Okwui Enwezor, Christian Boltanski, Luc Sante, Lorna Simpson, George Lewis & Paul Holdengräber*, New York Public Library, 14 IV 2008, dyskusja panelowa na temat wystawy z udziałem kuratora i artystów, <https://www.nypl.org/events/programs/2008/04/14/archive-fever-okwui-enwezor-christian-boltanski-luc-sante-lorna-simpson-g> (dostęp: 27 XI 2022).

¹⁸ Por. J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016, s. 9–15.

¹⁹ *Ibidem*, s. 17–25 oraz 123–140.

²⁰ *Ibidem*, s. 141–146.

²¹ A. Zaatari, *Znoszenie granic narodowych. Dokument fotograficzny jako narzędzie*, przeł. K. Bojarska, [w:] *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011, s. 247. Wystąpienie Zaatariego *Archive of Disputed Histories* jest dostępne pod linkiem: <https://vimeo.com/25753766> (dostęp: 27 XI 2022).

²² K. Pijarski, *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, [w:] *The Archive as Project...*, s. 16, 21.

powszechniejsze jest «metaforyczne» tudzież «estetyczne» użycie tego pojęcia, mogące doprowadzić do neutralizacji jego politycznego wymiaru»²³.

Podobnego zdania jest angielski badacz kultury wizualnej i historii fotografii John Tagg, który twierdzi, że obecnie obserwuje się zjawisko swoistej instytucjonalizacji zwrotu archiwalnego w muzeum. Uważa, że pojęcie archiwum, „choć stare jak świat antycznych Greków, przeżywa obecnie swoje pięć minut. To jedno z pojęć – podobnie jak «ciało», «wizualność», «hybrydyczność», «estetyka» itd. – które nagle i czasem niespodziewanie przeżywają chwilowy renesans w roli obowiązującego narzędzia interpretacyjnego. Na pewien czas stają się one wówczas, niczym nazwy towarowe, przedmiotem całkowitego oddania oraz pełnych pasji debat zrozumiałych tylko dla wtajemniczonych»²⁴. Nawołuje, aby powrócić do pierwotnych debat sprzed lat, kiedy w humanistyce „tryb archiwalny jawił się jako tożsamy z aparatem politycznym”, a nawet politycznym²⁵. Wynalazcą pierwszego naukowego systemu katalogowania i klasyfikacji fotografii kryminalistów w zamkniętym układzie szuflad kartotekowych był przecież XIX-wieczny urzędnik paryskiej prefektury policji, Alphonse Bertillon, biegły w procesie Alfreda Dreyfusa. Mając na uwadze fakt, że archiwum jest przede wszystkim „aparatem racjonalizacji i zarządzania społecznego”²⁶, Tagg uznał za wciąż kluczowe jego rozumienie w ujęciu Michela Foucaulta: „Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej praw linearności [...] – lecz łączą się w figury”²⁷.

Praktyka artystyczna Zaatariego wydaje się również bliska postulowanej pod koniec lat 60. ubiegłego wieku przez Foucaulta metodzie naukowej, którą nazwał archeologią wiedzy – miała to być nowa historiografia, polegająca na opracowywaniu dokumentów. Jak wyjaśniał Stanisław Cichowicz: „Należy do nich [dokumentów] wszystko – książki, opowieści, rejestry, akta, budowle, instytucje, obyczaje, przepisy, techniki, przedmioty itd. Zmieniając swe podejście do dokumentów, historycy przestają zajmować się ustalaniem ich «prawdziwej wymowy», a więc interpretacją; raczej organizują je, ustalają ich rozkład statystyczny, wprowadzają w nich ład systematyczny, rozmieszczają na różnych poziomach, układają w serie, wyodrębniają w nich to, co istotne, wydzielają ich elementy, ustanawiają ich jednostki i opisują łączące je stosunki. [...] Cóż tedy daje archeologiczna historia utworzona przez Foucaulta? Zmyślenie czy prawdę? Co ostaje się z niej po sprawdzeniu tych próbek, których dostarcza nam Foucault? Niełatwo odpowiedzieć na te pytania. Uczynić to mógłby tylko ten, kto potrafi dorównać Foucaultowi erudycją i przenikliwością oraz zestawić jego teorię z podporządkowanymi jej faktami”²⁸.

Artystyczna praca Zaatariego koncentruje się wokół rodzinnego miasta, Sajdy, istniejącego jako swoista kapsuła kondensująca historię ludzkości i Lewantu. Starożytny Sydon (dzisiejsza Sajda), jedno z najstarszych miast fenickich, został założony 3 tys. lat przed naszą erą. Często wspominany jest przez Homera i autorów starotestamentowych, a rządili nim kolejno Asyryjczycy, Babilończycy, Persowie, Aleksander Wielki, syryjscy Seleucydzi, Ptolemeusze i Rzymianie, miasto pamięta czasy krzyżowców, rządy Imperium Osmańskiego i wreszcie – Francuzów.

Kulminacją omawianej idei gestu archeologicznego Zaatariego w sztuce jest rozpoczęty w 2014 r. projekt artystyczny *The Royal Necropolis of Sidon. Osman Hamdi Bey's excavation in Saida in 1887* o XIX-wiecznej osmańskiej misji archeologicznej w Libanie, prezentowany po raz pierwszy w centrum sztuki współczesnej Salt w Stambule w 2015 r.²⁹ Wykopaliska z obiektami z Sajdy artysta konfrontuje z ideą muzeum archeologicznego jako takiego³⁰. Elementem projektu są filmy relacjonujące archeologiczne odkrycie hellenistycznej

²³ *Ibidem*, s. 19–20.

²⁴ J. Tagg, *Maszyna archiwizacyjna – lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*, przeł. K. Pijarski, [w:] *The Archive as Project...*, s. 42.

²⁵ *Ibidem*, s. 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 44.

²⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164–165. Idei dynamicznego rozumienia archiwum jako generalnego systemu formowania i transformowania wypowiedzi poświęcił Foucault rozdział *Historyczne a priori i archiwum*.

²⁸ S. Cichowicz, [rec.] *Michel Foucault, „Archéologie du savoir”*, Paris 1969, Gallimard, NRF, ss. 276, 12 nlb., *Bibliothèque des Sciences Humaines*, „Pamiętnik Literacki”, 63, 1972, 2, s. 361, 367.

²⁹ Projekt *The Royal Necropolis of Sidon. Osman Hamdy Bey's excavation in Saida in 1887* był zaprezentowany w ramach wystawy indywidualnej *Akram Zaatari*, 2 XI 2014–15 II 2015, Salt, Istanbul, <https://saltonline.org/en/975/akram-Zaatari> (dostęp: 22 I 2023).

³⁰ Warto tu przypomnieć wcześniejszą pracę Zaatariego *Time Capsule*, prezentowaną na *documenta 13* w Kassel w 2012 r., którą zainspirował libański archeolog Hareth Boustany, dyrektor Muzeum Narodowego w Bejrucie w latach 70. Był on odpowiedzialny za zakopanie kolekcji muzealnej pod ogromnymi blokami betonu na terenie muzeum w przededniu wojny domowej w 1975 r.; kolekcja znajdowała się tam

królewskiej nekropolii w starożytnym Sydonie – między innymi wspaniałego Sarkofagu Aleksandra z IV w. p.n.e. Monumentalny sarkofag z białego marmuru pentelickiego, należący prawdopodobnie do fenickiego króla Sydonu Abdalonymosa (zm. ok 311 r. p.n.e.), jest ozdobiony płaskorzeźbami przedstawiającymi bitwy Greków z Persami oraz monarchę Aleksandra III Macedońskiego zwanego Wielkim (356–323 p.n.e.). Wykopaliska tego dokonał w 1887 r. Osman Hamdi Bey (1842–1910), osmański dyplomata, artysta malarz³¹, założyciel Muzeum Archeologicznego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Stambule³². W filmach składających się na projekt o odkryciu wypowiedają się zarówno wybitny turecki akademik, specjalizujący się w historii społecznej i ekonomicznej późnego imperium osmańskiego, profesor Edhem Eldem, wywodzący się z rodziny Hamdi Bey’a, jak i mieszkańcy Sajdy, potomkowie osób biorących udział w ówczesnych wykopaliskach³³. Jak komentuje artysta: „To opowieść o wyścigu między Francuzami i Osmanami w poszukiwaniu archeologicznych artefaktów, o powstawaniu imperialnego muzeum w Stambule, o wartości obiektów z przeszłości, o znaczeniu kulturalnych artefaktów, kiedy są usuwane z miejsca, w którym zostały znalezione, i o pojęciu, i koncepcji muzeum”³⁴. W pierwszym filmie Edhem Eldem wyjaśnia, że archeologia – niezwykle popularna wówczas w Europie – była uważana przez Osmanów za jeden z symboli nowoczesności i misji cywilizacyjnej³⁵. Stambulskie Muzeum Archeologiczne, którego powstanie zostało zainicjowane przez światowej sławy znaleziska z Sajdy, było pomyślane i zaprojektowane jako grecka świątynia zachodniej wiedzy. Projekt rekonstruuje także coś, co Zaatari poznał w Sajdzie jako wręcz mityczną opowieść, historię przekazywaną z pokolenia na pokolenie, wydarzenie nadal żywe w pamięci niektórych mieszkańców. „Coś z tej opowieści pozostało w wyobraźni ludzi w Sajdzie, jest też powszechne pragnienie, żeby kopać we własnym ogrodzie. Ja sam, pochodząc z Sajdy, też może jestem tego produktem! Mamy szczęście, że są rękopisy Hamdiego Bey’a, opublikowane w 1892 r. po francusku³⁶, w których opowiedziano historię wydobywania i przeanalizowano znaleziska, opatrując wszystko niezwykle pięknymi ilustracjami”³⁷.

W 2022 r. w międzynarodowym centrum rezydencyjnym Gate 27 w Stambule Akram Zaatari kontynuował pracę nad kolejną częścią omawianego wyżej długofalowego projektu *The Royal Necropolis of Sidon*. Najnowsza praca *Father and Son* (Ojciec i Syn) odnosi się do dwóch odkrytych w Sajdzie antropoidalnych sarkofagów z czarnego amfibolitu, należących do dwóch fenickich królów, którymi byli Tabnit (rządy: 549–539 p.n.e.) oraz jego syn Eshmunazar II (rządy: 539–525 p.n.e.)³⁸. Sarkofag Tabnita, wydobyty przez Hamdi Bey’a w 1887 r., jest przechowywany w Muzeum Archeologicznym w Stambule. Natomiast sarkofag Eshmunazara II, wydobyty w 1855 r. przez francuskiego konsula w Bejrucie, będącego archeologiem ama-

aż do 1991 r. Por. A. Zaatari, *Time Capsule – Kassel*, trailer projektu, <https://vimeo.com/45913128> (dostęp: 28 XI 2022). Por. informacja na stronie internetowej miasta Kassel: A. Zaatari, *Time Capsule. Preservation of cultural objects in times of extreme danger*, https://visit.kassel.de/en/kassel/streaming/detail/POI/p_100160932/time-capsule (dostęp: 22 I 2023).

³¹ W domu aukcyjnym Bonhams w 2019 r. w Londynie obraz olejny na płótnie *Girl Reading the Quran* (1880) Hamdi Bey’a, o wymiarach 41,1 x 52 cm, osiągnął cenę 6,3 mln funtów, stając się najdroższym tureckim dziełem malarskim. Por. *Osman Hamdi Bey Painting Surprises Exam Takers*, „Daily News”, 9 IX 2020, [informacja prasowa], <https://www.hurriyetdailynews.com/osman-hamdi-bey-painting-surprises-exam-takers-158082> (dostęp: 22 I 2023).

³² Obecnie politykę kulturalną Osmana Hamdi Bey’a odczytuje się w kontekście quasi-kolonialnego modelu modernizacji Imperium Osmańskiego, nazywanego „orientalizmem osmańskim”. Por. U. Makdisi, *Ottoman Orientalism*, „The American Historical Review”, 107, 2002, 3, s. 768–796; L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, „Art in America”, 71, 1983, 5, s. 118–131; E. Eldem, *The Ottoman Empire and Orientalism. An Awkward Relationship*, [w:] *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, red. F. Pouillon, J.-C. Vatin, Leiden–Boston 2015, s. 89–102; idem, *An Ottoman Traveler to the Orient. Osman Hamdi Bey*, [w:] *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*, red. Z. Inankur, R. Lewis, M. Roberts, Istanbul 2011, s. 169–181; idem, *How does One Become an Oriental Orientalist? The Life and Mind of Osman Hamdi Bey, 1842–1910*, [w:] *Orientalism. Cultural Orientalism and Mentality*, Milan 2015, s. 32–57.

³³ Por. A. Zaatari, *The Royal Necropolis of Sidon. Osman Hamdi Bey’s Excavation in Saida 1887* (cz. 1), 2014, fragment filmu: <https://vimeo.com/117749285> (dostęp: 28 XI 2022).

³⁴ Z. Chojnacka, *Najlepsza archeologia pozostaje pod ziemią. Rozmowa z Akramem Zaatariem*, „Obieg.pl”, 3 VII 2015, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/35933> (dostęp: 28 XI 2022).

³⁵ Por. E. Eldem, *The (Still)Birth of the Ottoman „Museum”*. *A Critical Reassessment*, [w:] *Collecting and Empires. An Historical and Global Perspective*, red. M. Wellington Gahtan, E.-M. Troelenberg, London 2018, s. 259–285. Eldem pisze o początkach istniejącego w latach 1869–1881, ulokowanego w pałacu Topkapı, niedostępnego dla szerszej publiczności, Muzeum Imperialnego: „Imperium bardziej zależało na posiadaniu muzeum niż na kolekcjonowaniu i wystawianiu [...] to historia kulturalnej zależności, artystycznej mierności i, ogólnie mówiąc, znacząco złego smaku”, *ibidem*, s. 283.

³⁶ Mowa o publikacji: O. Hamdi Bey, T. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdi Bey*, Paris 1892, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hamdybey1892bd1/0001/image.info> (dostęp: 23 I 2023).

³⁷ Chojnacka, *Najlepsza archeologia...*

³⁸ *Akram Zaatari*, Gate 27, December 2022, [nota prasowa], <https://www.gate-27.com/akram-zataari-en-copy> (dostęp: 5 II 2023).

torem i poszukiwaczem skarbów, obecnie znajduje się w Luwrze w Paryżu³⁹. „Szukam ostatecznej formy dla tego projektu – mówi Zaatari. – Jak stworzyć relację pomiędzy ojcem i urodzonym już po śmierci ojca synem, będącymi teraz w dwóch różnych miastach, ważna jest też rola matki, która była głosem nieletniego syna, w imieniu którego długo sprawowała rządy. Interesuje mnie rodowód, ciągłość pomiędzy przeszłością i terażniejszością”⁴⁰.

SAJDA Z TYSIĄCĄ I JEDNEJ NOCY – ZWROT ETNOGRAFICZNY

Złożona z wielu elementów praca *Twenty-Eight Nights and a Poem (Dwadzieścia osiem nocy i wiersz)* powstała w latach 2010–2012 w wyniku trwających wcześniej kilkanaście lat poszukiwań artysty w archiwum fotograficznym Studia Shehrezada. To portretowe atelier założył w Sajdzie w 1953 r. fotograf Hashem el Madani, którego zdjęcia znajdują się obecnie w AIF. Począwszy od 1999 r. Zaatari studiował, inwentaryzował i eksponował twórczość tego komercyjnego fotografa jako zapis relacji społecznych i praktyk fotograficznych. Uznał, że najważniejsze jest zachowanie archiwum Studia Shehrezada w całości i uczynił z niego miejsce żmudnych artystycznych wykopalisk. Podczas wystawy indywidualnej w nowojorskim Museum of Modern Art w 2013 r. Zaatari wyjaśniał: „Interesowało mnie, jak [Hashem el Madani] wykorzystywał swoje studio, jak traktował swoich klientów, jaki rodzaj transakcji miał tam miejsce. Próbowałem też zrozumieć, dlaczego ta profesja wymiera [...]. Studio Shehrezada istnieje do dziś po części tylko dzięki temu artystycznemu projektowi badawczemu, który ma opisać jego kolekcję, zachowując ją zarazem jako kapitał i jako materiał studyjny”⁴¹. Powstałe nowe prace mają dwóch autorów: oryginalnego autora fotografii i autora dzieła sztuki, występuje również podwójne datowanie – data wykonania pierwotnej fotografii i data stworzenia dzieła, w którym fotografia ta została wykorzystana (il. 1)⁴².

Według artysty kompozycje Madaniego nie były skomplikowane – jego modele zwykle byli umieszczani w samym środku kadru i pokazani od stóp do głów. Madani początkowo raczej nie przejmował się oświetleniem – zdarzało się, że jego cień padał na fotografowane osoby, gdy robił im zdjęcia, mając słońce nisko za plecami. Madani był samoukiem, fotografował zarówno w studiu, jak i poza nim – w przestrzeni publicznej i miejscach pracy. Robił zdjęcia w dzień i wywoływał nocą, siedem dni w tygodniu. Fotografował śluby, pogrzeby, święta religijne, festyny, demonstracje polityczne, wiece wyborcze, a także podróżował z ludźmi, którzy wynajmowali go na jednodniowe wycieczki. W wywiadzie opublikowanym w katalogu towarzyszącym wystawie *Hashem El Madani. Studio Practices* w The Photographers' Gallery w Londynie w 2004 r. Madani stwierdził, że sfotografował 90 proc. mieszkańców Sajdy⁴³, a jego ambicją było sfotografowanie wszystkich mieszkających w tym mieście.

Cykl 117 czarno-białych fotografii Zaatariego, prezentujących zmieniający się kolektywny portret bliskowschodniego miasta z drugiej połowy XX w., stał się w 2008 r. nabytkiem galerii Tate Modern pod wspólnym tytułem *Objects of Study / The Archive of Studio Shehrazade / Hashem el Madani / Studio Practice*⁴⁴; część prac z tego cyklu znalazła się również w zbiorach Centre Georges Pompidou w 2009 r. Zaatari dokonał wyboru spośród wielu tysięcy zdjęć Madaniego wykonanych w latach 1948–1982 – pokazują ludzi od niemowląt do starców, przyjmujących rozmaite, świadomie dobrane, zwykle aranżowane przez fotografa pozy, często w specjalnych kostiumach, czasem z symbolicznymi rekwizytami, najczęściej patrzących prosto

³⁹ Por. *Sarcophage d'Eshmunazor*, Département des Antiquités orientales, Musée du Louvre, nr główny pracy: AO 4806 oraz szczegółowy opis, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010120357> (dostęp: 7 II 2023).

⁴⁰ Akram Zaatari, Gate 27, Istanbul, 27 I 2023, „Instagram”, filmowy zapis z wypowiedzią artysty, <https://www.instagram.com/reel/Cn61J2jgBOs/?igshid=MDJmNzVkMjY=> (dostęp: 7 II 2023).

⁴¹ E. Respini, A. Janevski, *Interview with the Artist*, Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/wp-content/uploads/2013/05/Interview-Akram-Zaatari1.pdf> (dostęp: 6 XII 2022). Por. *Akram Zaatari. Projects 100, 11 V – 29 IX 2013, Museum of Modern Art, New York*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1278> (dostęp: 6 XII 2022).

⁴² Por. A. Downey, *Photography as Apparatus. Akram Zaatari in Conversation with Anthony Downey*, „Ibraaz. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East”, 28 I 2014, <http://www.ibraaz.org/interviews/113/> (dostęp: 27 XI 2022); przedruk: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19301944.2018.1492815> (dostęp: 27 XI 2022).

⁴³ Por. L. Le Feuvre, A. Zaatari, *Hashem El Madani. Studio Practices*, The Photographers' Gallery, Mind the Gap, Arab Image Foundation, 2004, publikacja towarzysząca wystawie w The Photographers' Gallery w Londynie w dniach 14 X 2004 – 28 XI 2004, s. 16.

⁴⁴ Kolekcję w Tate Modern można obejrzeć pod linkiem: *Akram Zaatari. Objects of Study / The Archive of Studio Shehrazade / Hashem el Madani / Studio Practice, Tate 2007*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/Zaatari-objects-of-studythe-archive-of-studio-shehrazade-hashem-el-madanistudio-practices-101040> (dostęp: 6 XII 2022).



1. Akram Zaatari, *Unfolding*, Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm.

Praca *Objects of Study / Studio Shehrazade – Reception Space*, 2006 [panoramyczna fotografia z widokiem Studia Szeherazada].

© Akram Zaatari & Moderna Museet, Sztokholm

w obiektyw, przytulających się, całujących i odgrywających rozmaite scenki. Niektóre są pogrupowane – jak choćby kolekcja zdjęć nowożeńców czy mężczyzn przebranych za syryjskich powstańców. Zbiory katalogują życie codzienne ludzi i historię południowego Libanu przed wojną domową, z równym obiektywizmem oddając fascynację pierwszymi radioodbiornikami, lokalną tradycję rybołówstwa, jak i napływ uchodźców palestyńskich, pojawiających się od 1948 r.⁴⁵ Efekt tych działań przywodzi niejednokrotnie na myśl dokumentalne cykle portretowe Niemców Augusta Sander, aczkolwiek nie było to zamierzone.

Wystawa ta – jak pisał Chad Elias – stanowi świadectwo modernizującego się społeczeństwa, podkreślając performatywną rolę, którą pełniła fotografia w modelowaniu tożsamości, uświadamia też, jak głęboką więź z uwiecznianymi na fotografiach osobami czuje artysta⁴⁶. Wśród prezentowanych zdjęć znajdował się zaaranżowany portret palestyńskiego partyzanta z karabinem maszynowym. „Uwielbiałem palestyńskich fedainów – mityczne figury bojowników mojego dzieciństwa – dających mi wszelkie rodzaje kul, które kolekcjonowałem jako dziecko. Uwielbiałem, jak żyli na ulicach, jak spali na polach lub w opuszczonych budynkach. Uwielbiałem ich zapach. Zazdrościłem im, że walczą o sprawiedliwość, po prostu ich kochałem” – wspomina artysta⁴⁷.

Twenty-Eight Nights and a Poem składała się z fotografii, filmów i fragmentów oryginalnego wyposażenia Studia Szeherazada, w tym wielkoformatowych fotografii samego atelier z 2006 r. Kluczowym elementem pracy była końcowa scena z pełnometrażowego filmu Zaatariego *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2015), zatytułowana *Endnote* i prezentowana jako oddzielna praca. Widzimy, jak fotograf Hashem el Madani i artysta Akram Zaatari, iluminowani strumieniami światła, siedząc przed ekranem komputera, z przyjemnością słuchają libańskiego piosenkarza Melhema Barakata, który z pasją wykonuje pieśń *Amarein* (*Księżycy*), demonstrując niewiarygodne umiejętności wokalne i ciągłość arabskiej tradycji muzycznej. Zaatari komentuje: „Barakat wpada w totalny trans, *tarab*, i to jest to właśnie, co próbowałem zrobić z narracyjną strukturą tego filmu. Rozciągałem niektóre części poza narrację, poza format dokumentalny”⁴⁸. Film ten zamyka rozległy projekt o Studiu Szeherazada, rekonstruowanym na wystawie (il. 2).

Atmosferę całemu projektowi nadawało ogniskujące uwagę, podrapane zdjęcie młodej kobiety. Jest to wielkoformatowa odbitka z zarysowanego 35-milimetrowego negatywu, ukazująca portret Pani Baqari z 1957 r.⁴⁹ Madani musiał uszkodzić negatyw portretu swojej wieloletniej klientki na żądanie jej męża, twier-

⁴⁵ Por. Elias, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Chojnacka, *Najlepsza archeologia...*

⁴⁹ Więcej o tym zdjęciu, będącym obecnie w kolekcji Tate Modern: Akram Zaatari. *Baqari's Wife. Studio Shehrazade, Said, Lebanon, 1957*. Hashem el Madani, Tate 2007, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-baqaris-wife-studio-shehrazade-saida-lebanon-1957-hashem-el-madani-p79460> (dostęp: 16 VI 2023).



2. Akram Zaatari, *Unfolding*, Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm.
Praca *Twenty Eight Nights and a Poem* (2015), kadr z filmu, scena finałowa: Hashem El Madani i Akram Zaatari.
© Akram Zaatari & Moderna Museet, Sztokholm

dzącego, że zdjęcie zostało wykonane bez jego zgody⁵⁰. Zaatari komentował: „Tego, co najbardziej interesuje mnie w tym obrazie, nie ma na zdjęciu. Nie jest to coś, co fotograf zamierzył, ale coś, co mu się wymknęło i sprawiło, że jego fotografia – w oczach archeologa/etnografa – w ciekawszy sposób odnosiła się do społecznego kontekstu tego obrazu. Ta fotografia skierowała moje zainteresowania ku praktyce fotograficznej w szczególnym kontekście społecznym – w tym przypadku takim, w którym fotografii nie akceptuje się zbyt łatwo” (il. 3, 4)⁵¹.

W oparciu o archiwum fotograficzne Madaniego powstał także partycypacyjny projekt *Itinerary* (2007–2008; 2015), przygotowany z entuzjazmem przez mieszkańców rodzinnego miasta artysty. Praca była realizowana w starej dzielnicy Sajdy, gdzie Zaatari identyfikował i lokalizował sklepy sfotografowane w latach 50. przez Madaniego, ze stojącymi przed nimi w świetle słonecznym właścicielami. We współpracy z AIF Zaatari umieścił 42 oprawione reprinty tych zdjęć wewnątrz tych samych sklepów i stworzył mapę wskazującą ich lokalizację. Tam, gdzie sklepy już nie istniały, umieścił ich fotografie w najbliższych kawiarniach. Następnie ponownie sfotografował te sklepy, by uchwycić zmiany zachodzące w mieście, szczególnie w rejonie starego bazaru. Właściciele sklepów, którym Madani robił zdjęcia, byli jego klientami, lecz także przyjaciółmi i znajomymi. Uważał się za rzemieślnika, takiego jak sąsiadujący z nim szewc, stolarz czy rymarz. Zaatari dał tu wyraz swojej fascynacji rzemiosłem, jakim była fotografia. Tak jak piekarz piecze chleb, tak fotograf robi zdjęcia.

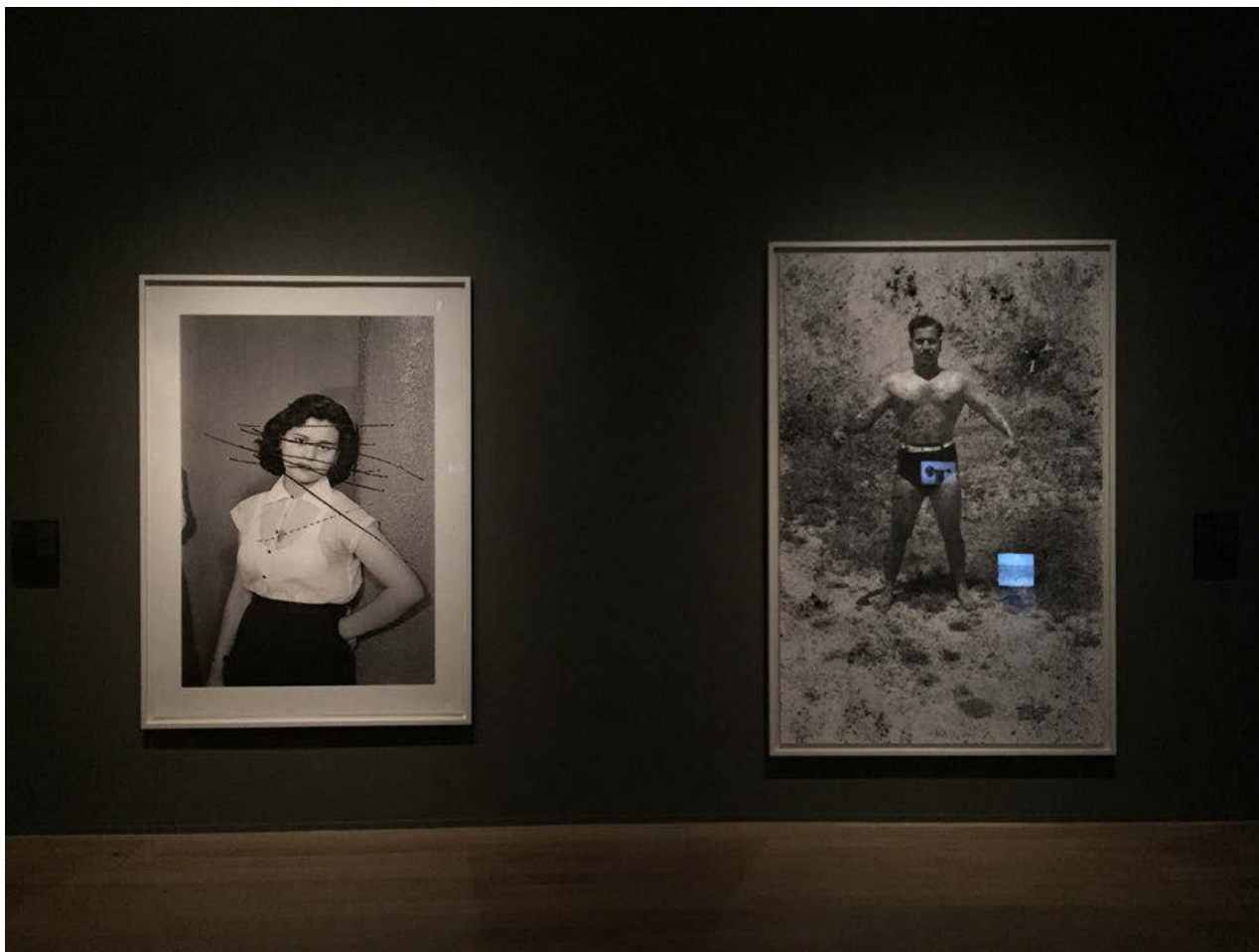
Praktyka artystyczna Zaatariego ma również wymiar paraetnograficzny, opisywany w latach 90. przez Hala Fostera jako zwrot etnograficzny⁵². W sztuce awangardowej Foster skonstatował pewną zmianę – anachroniczny już paradygmat artysty jako producenta zastąpił inny, bardziej aktualny model: artysty jako etnografa. Jak wyjaśnia Anna Markowska, owa zmiana w sztuce postmodernistycznej polegała na „przejściu od definiowania podmiotu w stosunkach ekonomicznych do definiowania go w kategoriach tożsamości kulturowej”⁵³. W koncepcji tej etnografię terminologicznie traktowano wymiennie z antropologią kulturową:

⁵⁰ Zaatari, *Znoszenie granic narodowych...*, s. 245–246.

⁵¹ *Ibidem*, s. 246.

⁵² Por. H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] idem, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 199–233.

⁵³ A. Markowska, *Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?*, „Opposite”, 2010, 1: *Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku*. „Dla ciebie chcę być biała”, <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/markowska.htm> (dostęp: 6 XII 2022).



3. Akram Zaatari, *Unfolding*, Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm.
Widok wystawy, fragment pracy *Twenty Eight Nights and a Poem* (2010–2012), fot. P. Chojnacki

zwrot etnograficzny nadal wydaje się „arcyważny i niesie ze sobą status awangardowości, gdyż po pierwsze antropologia – jako nauka o inności – wraz z psychoanalizą, jest dzisiaj *lingua franca* zarówno praktyki artystycznej, jak i dyskursu krytycznego”. Etnograficzne podejście artystyczne kryje jednak pewne niebezpieczeństwa: ideologiczny protekcjonalizm artysty wobec – u Foster’a ujmowanego psychoanalitycznie – Innego, brak dystansu do samego siebie i nadmierną identyfikację z (cierpiącym) Innym czy idealizację (wyalienowanego) Innego. „W rezultacie mamy do czynienia z maskaradą, gdzie empatyczny intelektualista wykorzystuje modę na traumatyczne zwierzenia albo pseudoetnograficzne raporty, będące w istocie reportażami z rynku sztuki. Zamiast eksploracji pojawia się tworzenie «Innego» w neoprymitywistycznej masce, stabilizującej stereotypy i kulturowy autorytet artysty”⁵⁴. Do antropologii kulturowej, jak wskazuje Markowska, odwoływał się już wcześniej Joseph Kosuth, który w oparciu o badania Mary Douglas i Claude’a Lévi-Straussa sformułował koncepcję wiarygodności (*believability*) sztuki, opartej na kontekście kulturowym. Wedle Kosutha sztuka pozostaje sztuką dzięki artystom, którzy określają warunki gry w sztukę, a nie dzięki medium malarstwa czy rzeźby; dzieło uwiarygadnia sam kontekst sztuki. Nie chodziło mu jednak o produkowanie dzieła w świecie pełnym przedmiotów i towarów, lecz o wytwarzanie dzieła, w którym akcent kładzie się na znaczenie. Antropologizująca sztuka według Kosutha i etnograficzna według Foster’a ma wspólny rodowód, którym jest *minimal art*⁵⁵.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Por. J. Kosuth, (*Notes*) on an „Anthropologized” Art, [w:] idem, G. Guercio, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1996–1990*, Cambridge, MA–London 1993; idem, *Artist as Anthropologist (extracts)* [1975], [w:] *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, red. S. Johnstone, London–Cambridge, MA 2006.



4. Akram Zaatari, *Unfolding*, Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm.

Praca *Twenty Eight Nights and a Poem: Porysowany portret Pani Baqari* (1959/2012).

Praca wykonana z porysowanego 35 mm negatywu z archiwum Hashema el Madaniego. Dzięki uprzejmości Arab Image Foundation, w oparciu o negatywy Hashema el Madaniego. © Akram Zaatari & Moderna Museet, Sztokholm

Etnolog i antropolog kulturowy Tomasz Rakowski wskazuje na obecne pokrewieństwo między praktykowaniem sztuki awangardowej i praktykowaniem antropologii. Sztuka – tak jak antropologia – może stać się ośrodkiem reinterpretowania rzeczywistości, przy czym działanie artystyczne jako forma eksperymentalnego współtworzenia jest wydarzeniem wykazującym pewną odpowiedniość z eksperymentem etnograficznym, zmieniającym poznanie humanistyczne – „sztuka i antropologia «pracują» na rzeczywistości”⁵⁶. Autor zarysowuje obecną sytuację, kiedy etnografia po zwrocie tekstowym wraca do bardziej źródłowego, bezpośredniego i przedtekstowego poznania, które powstaje na tle zwrotu ontologicznego, we współczesnej antropologii, i jednocześnie na tle zwrotu praktycznego i działaniowego dokonującego się w naukach społecznych⁵⁷. „Sztuka społeczna niewątpliwie nabrała rozpędu, sięgając do tego, co społeczne, peryferyjne, zawiązując artystyczne działania partycypacyjne, a kolejni teoretycy awangardy w sztuce i antropologii mówią już o wyraźnym «zwrocie społecznym» w sztuce współczesnej, przy czym być może jest to nawet pewien instytucjonalno-polityczny koniunkturalizm, próba nadążania za kolejnym, zdecydowanie centralnym, porównywalnym strumieniem uwierzytelniającym po prostu sztukę, która już teraz, ktoś mógłby powiedzieć, aby żyć – musi być społeczna”⁵⁸.

Finałowym elementem pracy Zaatariego nad liczącym ponad milion obrazów archiwum Madaniego jest ponad dwugodzinny film *Twenty-Eight Nights and a Poem. An Interpretation of Hashem el Madani's Photographic Archive* (Dwadzieścia osiem nocy i wiersz. Interpretacja fotograficznego archiwum Hashema el Madaniego), który miał premierę na 65. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Berlinale w 2015 r. – w sekcji FORUM, prezentującej filmy artystyczne i polityczne reportaże – i został tam nagrodzony specjalnym wyróżnieniem THINK Film Award. Później w tym samym roku był pokazany na 15. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Nowe Horyzonty we Wrocławiu, gdzie otrzymał nagrodę główną w Międzynarodowym Konkursie Filmy o Sztuce⁵⁹. Film zestawia sceny z osiemdziesięciosiedmioletnim fotografem objaśniającym pracę całego życia w swoim zachowanym we wciąż nietkniętym stanie atelier w Sajdzie z sekwencjami ze wziętymi z tego studia obiektami prezentowanymi w sterylnych biurach archiwum AIF – są to stosy negatywów pod szkłem powiększającym, fotografie trzymane w dłoniach w białych rękawiczkach⁶⁰.

Film powstał na zamówienie Musée Nicéphore Niépce, którego patron uważany jest za wynalazcę fotografii nazywanej przez niego *héliographie* (rysunek słońcem). Tytuł filmu odnosi się zarówno do klasycznej kolekcji arabskich opowieści *Księgi tysiąca i jednej nocy*, jak i do muzyki pochodzącego z Kairu Muhammada Abd al-Wahhaba, który skomponował ponad 1800 pieśni, włącznie z hymnami Libii i Zjednoczonych Emiratów Arabskich. W swojej długiej, improwizowanej, wokalne inwokacji w pieśni *Fil-Bahr* (Nad morzem), skomponowanej w 1935 r., al-Wahhab powtarza 28 razy w różnych muzycznych wariacjach frazę „O, nocy!” i zamyka utwór smutnym wierszem.

ZWROT PERFORMATYWNY A GEST ARTYSTYCZNY

Obserwowany w kulturze szeroko pojęty zwrot performatywny, który w europejskich i amerykańskich muzeach i galeriach publicznych przejawia się powrotem do performansu, bywa przedmiotem krytyki ze strony historyków sztuki. Wzrost jego znaczenia traktują oni w kategoriach nieuzasadnionego trendu i cynicznego gestu marketingowego⁶¹. Performans (w tym wystawy choreograficzne i rekonstrukcje performatywne), łączący się ze spektaklem i efemeryczną rozrywką, poddaje muzeum temporalizacji i eventyzacji, które staje się trójwymiarową wersją Facebooka⁶². Brytyjska badaczka Claire Bishop podsumowuje tę sytuację następująco:

⁵⁶ T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie”, 2017, 1: Nowa humanistyka, s. 101.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 91.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 101.

⁵⁹ Trailer filmu pod linkiem: <https://vimeo.com/117479285> (dostęp: 6 XII 2022).

⁶⁰ Zaatari odnosi się krytycznie do stosowanych w archiwach metod przechowywania i konserwacji fotografii, zgodnie z którymi fotografie traktuje się jak obiekty izolowane z więzi społecznych i emocjonalnych. Twierdzi, że kwestionuje „gloryfikację każdego zdjęcia jako sakralnego obiektu, który należy przechowywać niemal na wieczność w specjalny, uporządkowany sposób w środowisku klinicznym”, cyt. za: Downey, *op. cit.*

⁶¹ Por. J. Saltz, *This Renovation Plan Will Ruin MoMA, and the Only People Who Can Stop It Aren't Trying*, „New York”, 25 III 2014, <https://www.vulture.com/2014/03/saltz-renovation-plan-will-ruin-moma.html> (dostęp: 6 XII 2022); H. Foster, *In Praise of Dead Art*, [w:] *idem*, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, New York 2015.

⁶² S. Lütticken, *Dance Factory*, „Mousse”, 2015, 50, s. 91.

zjawiska obecności performansu jako żywej sztuki w muzeum nie można ujmować wyłącznie jako ofiary neo-liberalnych dyktatów, ponieważ pokazuje ono zmieniający się charakter odbioru sztuki, nacechowany estetyką cyfrowego rozproszenia uwagi⁶³. Obecny zwrot performatywny rozgrywa się w nowej „szarej strefie”, która wyewoluowała z połączenia „czarnego pudełka” (*black box*) teatru kontrkulturowego i klasycznego „białego sześcianu” (*white cube*) galerii sztuki⁶⁴. Migracja sztuk performatywnych do przestrzeni muzealnej polega na przejściu od czasu zdarzeniowego w dawnym czarnym pudełku teatru do czasu wystawienniczego w galeryjnym białym sześcianie. Rządzi nim zasada zwiedzania samosterowalnego i fizycznej mobilności: na wystawę można wejść i z niej wyjść w dowolnym momencie⁶⁵. Galeryjną wystawę performatywną można postrzegać, konkluduje Bishop, jako próbę odzyskania bliskości, wspólnotowości i eksperymentalności sztuki: „dzisiaj to do białego sześcianu idziemy, by oglądać pot na twarzy performerów”⁶⁶.

Na tle powyżej naszkicowanej panoramy dominujących w przestrzeniach wystawienniczych praktyk performatywnych strategia artystyczna proponowana przez Zaatarię, choć również poszukująca prawdy i autentyczności, jest jednak całkiem odmienna. Na konferencji w Fundacji Archeologia Fotografii artysta mówił: „Podobnie jak wówczas, gdy będąc w więzieniu, nie możesz przestać myśleć o wolności, kiedy żyjesz na wojnie, nie możesz przestać myśleć o pokoju. Chciałbym w swojej twórczości więcej miejsca poświęcić pokojowi niż wojnie. Ale biorąc pod uwagę to, gdzie żyję i co przeszedłem, nie mogę sobie pozwolić na taki przywilej. Bardzo często krytykowano libańskich artystów z mojego pokolenia za zbytne koncentrowanie się na wojnie jako temacie sztuki, jakbyśmy zbyt dużo nad tym pracowali. Chciałbym, żeby było inaczej”⁶⁷.

Gest artystyczny Zaatarię można zinterpretować, odwołując się do pojęcia gestu tworzenia, które jest centralną ideą filozofii kultury bliskiego egzystencjalizmowi Viléma Flussera. Gest tworzenia jest codziennym gestem każdego człowieka. Samo „słowo «gest» etymologicznie pochodzi od *gerere* oznaczającego coś na kształt «gry aktorskiej», a to, co nazywamy historią, starożytni nazywali rzeczami wyrażonymi gestem, *res gestae*”⁶⁸. Zainspirowany fenomenologią, marksizmem, neokantyzmem i filozofią dialogu Flusser istotę oryginalności czy kreatywności widział „jako zdolność łączenia na nowo tego, co znane”⁶⁹. Sądził, że narzucający formę chaosowi gest tworzenia to podstawowy sposób bycia w świecie człowieka, zawsze dążącego do doskonałości: *homo faber* (wytwórca, człowiek pracy) to w istocie twórca, artysta. Chociaż w codziennym życiu ludzie nie traktują większości swoich gestów tworzenia jako „artystycznych”, to wszystkie charakteryzują się wytwórstwem, są więc niejako sztuką. W kontekście rozpowszechnionej współcześnie działalności artystycznej praktykowanej jako antysztuka Flusser twierdzi, że można przywrócić utracone znaczenie terminu „sztuka” jako poszukiwania prawdy o ludzkiej egzystencji⁷⁰. „Ten gest ma w sobie coś archeologicznego jak poszukiwanie zakopanych skarbów lub zaginionych szkieletów czy skamieniałości. Jest to działalność antypostępowa: zmierza w kierunku przeszłości, w kierunku korzeni, jest działalnością «radykałną» w etymologicznym (a zatem ścisłym) znaczeniu tego terminu [od *radix* (łac.), korzeń]”⁷¹.

Archeologiczny charakter zwrotu zainteresowania, pojawiający się w sytuacji „kryzysu sztuki” i cywilizacyjnej zapaści w obliczu absurdu i grozy wojny, wskazuje na szczególną rolę artysty jako poszukiwacza i dostarczyciela sensu, modelu życia w świecie, w którym „wydarzenia takie jak Auschwitz i Hiroshima kpią sobie ze znaczenia”⁷². Dla Flussera świat kultury to jedyny świat dostępny człowiekowi, który, jak zakładano w neokantyzmie, „ustawicznie rozmawia z sobą”⁷³ i pozostaje w komunikacji z drugim człowiekiem, rozmawia za pomocą języka, będącego najbardziej podstawową strukturą ludzkiego świata, stanowiąc osnowę rze-

⁶³ Por. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. nauk. i posł. I. Kurz, Warszawa 2008.

⁶⁴ Por. C. Bishop, *Czarne pudełko, biały sześcian, szara strefa: wystawy tańca i uwaga widowni*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *Performans*, red. J. Zielińska, przeł. A. Dzierzgowska, M. Fryszkowska, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2020, s. 36–67.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 46–47.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 49.

⁶⁷ Zaatari, *Znoszenie granic narodowych...*, s. 243.

⁶⁸ V. Flusser, *Gest i uczuciowość*, [w:] idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posł. P. Wiatr, Warszawa 2018, s. 112–113.

⁶⁹ P. Wiatr, *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcendencji raz jeszcze*, [w:] Flusser, *Kultura pisma...*, s. 387.

⁷⁰ V. Flusser, *O ważności sztuki dla przetrwania*, [w:] idem, *Kultura pisma...*, s. 141.

⁷¹ *Ibidem*, s. 145–146.

⁷² *Ibidem*, s. 149.

⁷³ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 2017, s. 48.

czywistości⁷⁴. Tworząc kulturę, człowiek nigdy nie zaczyna jednak od zera, to zawsze dialog z przeszłością: „Żaden pisarz nie napotkał nigdy dziewiczego języka [...]. Proces pisania to liczący sobie tysiące lat dyskurs, który tworzył nieustannie nowe informacje i którego każdy pisarz jest dialogiem”⁷⁵.

HUMANIZM

Na tle praktyk artystycznych realizowanych w kontekście rozpowszechniającego się obecnie nurtu posthumanizmu Akram Zaatari zajmuje stanowisko całkiem odmienne. Jako pierwszy reprezentant nowo otwartego Pawilonu Libanu na 55. Biennale w Wenecji zrealizował film *Letter to a Refusing Pilot (List do pilota, który odmówił, 2013)*, który spotkał się z międzynarodowym uznaniem za mistrzowskie łączenie tematyki tragicznego heroizmu wojny z wrażliwością na formę i poezję dnia codziennego. Film, którego narratorem jest sam artysta, zainspirowany został antyhitlerowskim esejem francuskiego egzystencjalisty Alberta Camusa *Listy do przyjaciela Niemca* z 1945 r. Praca adresowana jest do izraelskiego pilota wojennego, nazywającego się Hagai Tamir, który latem 1982 r. odmówił zbombardowania wyznaczonego celu w Sajdzie. Tamir – podobnie jak Zaatari – był architektem, zrozumiał, że budynek, który miał rozkaz zniszczyć, jest albo szpitalem, albo szkołą, i zrzucił bomby do morza. Była to szkoła podstawowa dla chłopców w Sajdzie, którą założył i przez dwadzieścia lat kierował ojciec Zaatariego. Izraelski pilot utrzymywał swój czyn w tajemnicy przez dwadzieścia lat. Film odwołuje się do wyznania Camusa: „A ja chciałbym kochać mój kraj, kochając sprawiedliwość”⁷⁶ i pokazuje akt odmowy, którego znaczenie można odnieść do konfliktu arabsko-izraelskiego, do bieżącej dezintegracji Syrii i do każdej innej konfrontacji militarnej w dzisiejszych czasach. Jest to więcej niż akt obywatelskiego nieposłuszeństwa, to odmowa wykonania wojskowego rozkazu (il. 5).

Przywołany przez artystę humanitarny czyn pilota to powrót do klasycznego europejskiego humanizmu, w wersji najbardziej heroicznej, stawiającej w centrum tragizm losu człowieka, którą po II wojnie światowej popularyzował francuski egzystencjalizm. Pochodzący z francuskiej Algierii Albert Camus (1913–1960) to filozof, eseista, dramaturg, uczestnik Ruchu Oporu i wielki moralista. Stawiał on pytanie o znaczenie życia w obliczu śmierci: czy i jak żyć w egzystencjalnej sytuacji powszechnej kary śmierci, czy mamy moralne prawo do przemocy wobec okupanta w czasie wojny, walcząc o sprawiedliwość i trwanie narodu. Jak informuje *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Camus protestował przeciwko „zbrodni logicznej” (*crime logique*) – masowej zagładzie zaplanowanej doktrynalnie, zwłaszcza przez komunizm i nazizm⁷⁷. „W XX w., twierdzi Camus, mord stał się «uzasadniony», «dopuszczalny teoretycznie» i doktrynalnie usprawiedliwiony. Ludzie przywykli do «zbrodni logicznych» – to znaczy masowych zabójstw planowanych lub zakładanych i racjonalnie uzasadnianych. Camus uważa «zbrodnię logiczną» za centralny temat współczesności, stara się «starannie przeanalizować argumenty, jakimi jest usprawiedliwiana» (*Człowiek zbuntowany*, cz. 3: *Bunt historyczny*) i zbadać, jak doszło do tego, że wiek XX stał się wiekiem rzezi”⁷⁸.

W eseju *Artysta i współczesność* z 1957 r. Camus stwierdzał konieczność zaangażowania w sprawy ludzkie i podjęcia przez artystę odpowiedzialności za epokę, w której żyje⁷⁹. Pisał wówczas: „Dziś wszystko się zmieniło i nawet milczenie staje się niebezpieczne. [...] artysta, czy chce, czy nie, zostaje zwerbowany. Słowo «werbunek» wydaje się tutaj słuszniejsze niż «zaangażowanie». Nie chodzi tu w istocie o dobrowolne zaangażowanie się, lecz raczej o obowiązkową służbę wojskową. Dziś każdy artysta zostaje zwerbowany i przykuty do galery epoki; musi się z tym pogodzić nawet wtedy, gdy uważa, że galera cuchnie śledziem

⁷⁴ Por. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 64.

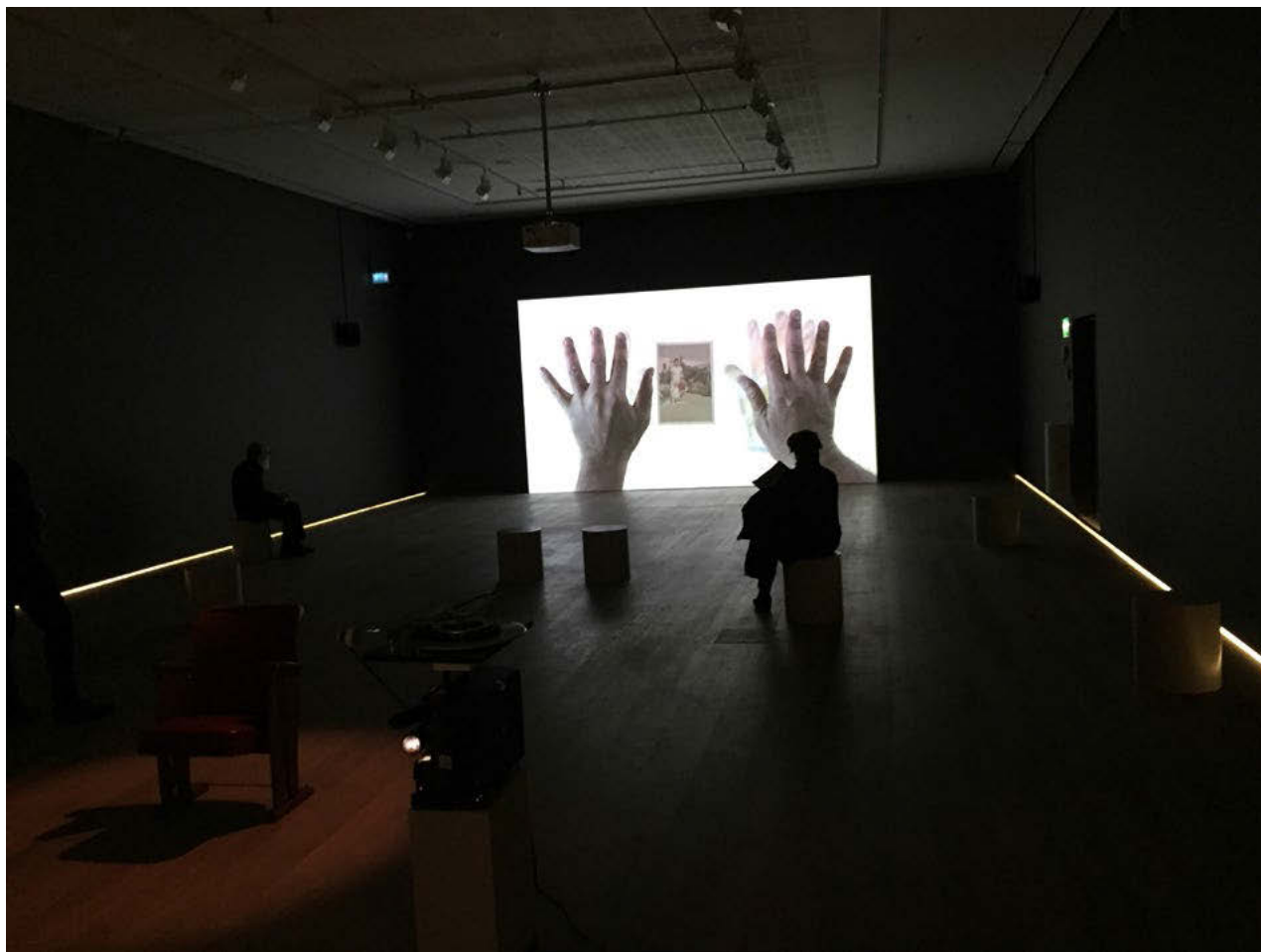
⁷⁵ Wiatr, *op. cit.*, s. 394.

⁷⁶ A. Camus, *Listy do przyjaciela Niemca*, [w:] idem, *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, wstęp J. Kossak, Warszawa 1971: *List pierwszy*, s. 211.

⁷⁷ R. Aronson, *Albert Camus*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/camus/> (dostęp: 27 XI 2022).

⁷⁸ „In the twentieth century, Camus claims, murder has become «reasonable», «theoretically defensible», and justified by doctrine. People have grown accustomed to «logical crimes» – that is, mass death either planned or foreseen, and rationally justified. Camus calls «logical crime» the central issue of the time, seeks to «examine meticulously the arguments by which it is justified», and sets out to explore how the twentieth century became a century of slaughter”, *ibidem*.

⁷⁹ A. Camus, *Artysta i współczesność*, przeł. W. Natanson, „Twórczość”, 1957, 4, s. 96–108.



5. Akram Zaatari, *Unfolding*, Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm.

Widok wystawy: praca *Letter to a Refusing Pilot* (2013), Moderna Museet, 7 III – 16 VIII 2015, Sztokholm, fot. P. Chojnacki

i w dodatku kurs jest fałszywy. Jesteśmy na pełnym morzu i artysta – jak wszyscy – musi wiosłować, jeśli zdoła nie ulec zagładzie, ale istnieć i tworzyć”⁸⁰.

Wiosną 2020 r. koalicja muzeów sztuki współczesnej L’Internationale, zainspirowana spontanicznym śpiewaniem na balkonach Włochów odbywających w domach kwarantannę z powodu pandemii koronawirusa, wystąpiła z inicjatywą *Artists in Quarantine*. U szesnastorga artystów z różnych stron świata zamówiono prezentowane kolejno na Instagramie prace odnoszące się do zjawiska *balcon art* w kontekście globalnej izolacji, wirtualnej czasoprzestrzeni i kolektywnej ekspresji jednocześnie. Zaatari w ramach tego projektu przygotował wideo *Second Reading*, będące hołdem dla kina egipskiego i figury fotografa. Tytuł pracy odnosi się do powtórnego odczytania znanego już tekstu – tylko dla przyjemności płynącej z lektury. W jednym z rzadkich wywiadów reżyser Mohamed Khan, autor cytowanego w wideo filmu, zapytany o plany na emeryturę, powiedział: „Chcę przestać pracować, żyć spokojnie i oglądać ponownie wszystkie filmy, które naznaczyły moje życie”⁸¹.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 105.

⁸¹ „I want to stop working, live quietly and enjoy watch again all the films that marked me in my life”, Akram Zaatari. *Second Reading*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, <https://www.museoreinasofia.es/en/linternationale/artists-quarantine/akram-Zaatari> (dostęp: 8 XII 2022).

GEST ARCHEOLOGICZNY:
AKRAM ZAATARI W ARCHIWUM FOTOGRAFICZNYM STUDIA SHEHEREZADA

Streszczenie

Tekst przedstawia wielowymiarową praktykę artystyczną libańskiego artysty wizualnego Akrama Zaatari w kontekście obserwowanych w sztuce współczesnej kulturowych zwrotów: archiwalnego, etnograficznego oraz performatywnego. Wieleelementowa praca *Dwa-dzieścia osiem nocy i wiersz* (2010–2012; 2015) podsumowuje kilkunastoletnią pracę artysty w obszernym archiwum fotograficznym Studia Sheherezada w Sajdzie, które założył w 1953 r. komercyjny fotograf Hashem el Madani. Przy próbie interpretacji idei gestu archeologicznego Zaatari tekst odwołuje się do koncepcji gestu tworzenia wypracowanej przez filozofa kultury i teoretyka mediów Viléma Flussera, który dał artystyczną wykładnię pojęciu *homo faber*. Praktyka artystyczna Zaatari rozwija się – w odniesieniu do zjawiska współczesnej wojny – poza głównym nurtem sztuki: wyraża zarówno autonomię sztuki, jak i podejmuje artystyczne działania partycypacyjne.

THE ARCHEOLOGICAL GESTURE: AKRAM ZAATARI
IN THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVE OF THE STUDIO SHEHRAZADE

Summary

The text presents the multidimensional artistic practice of Lebanese visual artist Akram Zaatari, in the context of the cultural turnarounds observed today in contemporary art: the archival, the ethnographical, and the performative. The multi-elemental work *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2010–2012; 2015) summarizes sixteen years of the artist's work in the extensive photographic archive of the 'Studio Shehrazade' in Saida, which was founded in 1953 by commercial photographer Hashem el Madani. In attempting to interpret Zaatari's idea of the archaeological gesture, the text discusses the concept of the creative gesture developed by Vilém Flusser, philosopher of culture and media theoretician, who formulated an artistic interpretation of the notion of *homo faber*. Akram Zaatari's artistic practice – referring to the phenomenon of contemporary war – develops outside the mainstream of art; it expresses both the autonomy of art as well as undertakes artistic participatory activities.

BIBLIOGRAFIA

- Akram Zaatari, 2 XI 2014–15 II 2015, Salt, Istanbul, <https://saltonline.org/en/975/akram-Zaatari> (dostęp: 22 I 2023).
- Akram Zaatari. *Baqari's Wife. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1957. Hashem el Madani*, Tate, London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-baqaris-wife-studio-shehrazade-saida-lebanon-1957-hashem-el-madani-p79460> (dostęp: 16 VI 2023)
- Akram Zaatari. *Unfolding*, 7 III – 16 VIII 2015, Moderna Museet, Stockholm, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/akram-Zaatari/about-the-exhibition/> (dostęp: 28 XI 2022).
- Akram Zaatari. *Projects 100, 11 V – 29 IX 2013*, Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1278> (dostęp: 6 XII 2022).
- Akram Zaatari. *Objects of Study / The Archive of Studio Shehrazade / Hashem el Madani / Studio Practice*, Tate 2007, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-objects-of-studythe-archive-of-studio-shehrazadehashem-el-madani-studio-practices-101040> (dostęp: 6 XII 2022).
- Akram Zaatari. *Second Reading*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://www.museoreinasofia.es/en/internationale/artists-quarantine/akram-Zaatari> (dostęp: 27 XI 2022).
- Archive Fever. *Okwui Enwezor, Christian Boltanski, Luc Sante, Lorna Simpson, George Lewis & Paul Holdengräber*, New York Public Library, 14 IV 2008, <https://www.nypl.org/events/programs/2008/04/14/archive-fever-okwui-enwezor-christian-boltanski-luc-sante-lorna-simpson-g> (dostęp: 27 XI 2022).
- Archive Fever. *Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, <https://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art> (dostęp: 27 XI 2022).
- Aronson Ronald, *Albert Camus*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/camus/> (dostęp: 27 XI 2022).
- Bishop Claire, *Czarne pudelko, biały sześcian, szara strefa: wystawy tańca i uwaga widzowi*, przeł. Marcin Wawrzyńczak, [w:] *Performans*, red. Joanna Zielińska, przeł. Anna Dzierzgowska, Monika Fryszkowska, Marcin Wawrzyńczak, Warszawa 2020, s. 36–67.
- Buchloch Benjamin H.D., *Gerhard Richter's Atlas. The Anomic Archive*, „October”, 1999, 88, s. 117–145.
- Camus Albert, *Artysta i współczesność*, przeł. Wojciech Natanson, „Twórczość”, 1957, 4, s. 96–108.

- Camus Albert, *Listy do przyjaciela Niemca*, [w:] idem, *Eseje*, wybór i przekład Joanna Guze, wstęp Jerzy Kossak, Warszawa 1971.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. Anna Staniewska, przedm. Bogdan Suchodolski, Warszawa 2017.
- Chojnacka Zofia, *Fotograficzne dokumenty. Akram Zaatari i „Unfolding” w Moderna Museet*, „Obieg.pl”, 24 VII 2015, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/36059> (dostęp: 28 XI 2022).
- Chojnacka Zofia, *Najlepsza archeologia pozostaje pod ziemią. Rozmowa z Akramem Zaatari*, „Obieg.pl”, 3 VII 2015, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/35933> (dostęp: 28 XI 2022).
- Cichowicz Stanisław, [rec.] Michel Foucault, „Archéologie du savoir”, Paris 1969, Gallimard, NRF, ss. 276, 12 nlb., Bibliothèque des Sciences Humaines, „Pamiętnik Literacki”, 63, 1972, 2, s. 360–368.
- Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, red. nauk. i posł. Iwona Kurz, Warszawa 2008.
- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016.
- Downey Anthony, *Photography as Apparatus. Akraam Zaatari in Conversation with Anthony Downey*, „Ibraaz. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East”, 28 I 2014, <http://www.ibraaz.org/interviews/113/> (dostęp: 27 XI 2022); przedruk: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19301944.2018.1492815> (dostęp: 27 XI 2022).
- Eldem Edhem, *How does One Become an Oriental Orientalist? The Life and Mind of Osman Hamdi Bey, 1842–1910*, [w:] *Orientality. Cultural Orientalism and Mentality*, Milan 2015, s. 32–57.
- Eldem Edhem, *An Ottoman Traveler to the Orient. Osman Hamdi Bey*, [w:] *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*, red. Zeynep Inankur, Reina Lewis, Mary Roberts, Istanbul 2011, s. 169–181.
- Eldem Edhem, *The Ottoman Empire and Orientalism. An Awkward Relationship*, [w:] *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations*, red. François Pouillon, Jean-Claude Vatin, Leiden–Boston 2015, s. 89–102.
- Eldem Edhem, *The (Still)Birth of the Ottoman „Museum”. A Critical Reassessment*, [w:] *Collecting and Empires. An Historical and Global Perspective*, red. Maia Wellington Gahtan, Eva-Maria Troelenberg, London 2018, s. 259–285.
- Elias Chad, *The Libidinal Archive. A Conversation with Akram Zaatari*, „Tate Papers”, 12 III 2013, 19, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/19/the-libidinal-archive-a-conversation-with-akram-Zaatari> (dostęp: 27 XI 2022).
- Enwezor Okwui, *Archive Fever. Photography between History and the Monument*, [w:] *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art. January 18 – May 4, 2008*, red. idem, Göttingen 2008, s. 11–51.
- Fisk Robert, *Pity the Nation. Lebanon at War*, Oxford 2001.
- Flusser Vilém, *Gest i uczuciowość*, [w:] idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posł. Przemysław Wiatr, Warszawa 2018, s. 99–113.
- Flusser Vilém, *O ważności sztuki dla przetrwania*, [w:] idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posł. Przemysław Wiatr, Warszawa 2018, s. 132–150.
- Foster Hal, *Archives of Modern Art*, „October”, 2002, 99, s. 81–95.
- Foster Hal, *An Archival Impuls*, „October”, 2004, 110, s. 3–22.
- Foster Hal, *Artysta jako etnograf*, [w:] idem, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2010, s. 199–233.
- Foster Hal, *In Praise of Dead Art*, [w:] idem, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, New York 2015.
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Warszawa 1977.
- Groys Boris, *Art Workers. Between Utopia and the Archive*, „e-flux journal”, 2013, 45, <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/> (dostęp: 27 XI 2022).
- Groys Boris, *Entering the Flow. Museum between Archive & Gesamtkunstwerk*, „e-flux journal”, 2013, 50, <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/> (dostęp: 27 XI 2022).
- Hamdi Bey Osman, Reinach Théodore, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdi Bey*, Paris 1892, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hamdybey1892bd1/0001/image.info> (dostęp: 23 I 2023).
- Helman Alicja, *Teoria autorska* [rozdz. 18], [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, Gdańsk 2010.
- Kosuth Joseph, *Artist as Anthropologist (extracts)* [1975], [w:] *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, red. Steven Johnstone, London–Cambridge, MA 2006.
- Kosuth Joseph, *(Notes) on an „Anthropologized” Art*, [w:] idem, Gabriele Guercio, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1996–1990*, Cambridge, MA–London 1993.

- Le Feuvre Lisa, Zataari Akram, *Hashem El Madani. Studio Practices*, The Photographers' Gallery, Mind the Gap, Arab Image Foundation, 2004.
- Lütticken Sven, *Dance Factory*, „Mousse”, 2015, 50, s. 90–97.
- Madeyska Danuta, *Historia współczesna świata arabskiego*, Warszawa 2008.
- Madeyska Danuta, *Liban*, Warszawa 2003.
- Makdisi Ussama, *Ottoman Orientalism*, „The American Historical Review”, 107, 2002, 3, s. 768–796.
- Markowska Anna, *Etnograficzny zwrot w sztuce polskiej?*, „Opposite”, 2010, 1: *Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. „Dla ciebie chcę być biała”*, <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/markowska.htm> (dostęp: 6 XII 2022).
- Michel Écochard Archive, *Collège des Frères Maristes*, Archnet, <http://archnet.org/collections/29/sites/8365> (dostęp: 28 XI 2022).
- Nochlin Linda, *The Imaginary Orient*, „Art in America”, 71, 1983, 5, s. 118–131.
- Osman Hamdi Bey *Painting Surprises Exam Takers*, „Daily News”, 9 IX 2020, [informacja prasowa], <https://www.hurriyetdailynews.com/osman-hamdi-bey-painting-surprises-exam-takers-158082> (dostęp: 22 I 2023).
- Petersens Magnus af, *Akram Zaatari. Unfolding*, 7 III – 16 VIII 2015, Moderna Museet, materiały prasowe dotyczące wystawy, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/akram-Zaatari/about-the-exhibition/> (dostęp: 28 XI 2022).
- Pijarski Krzysztof, *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, [w:] *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2011, s. 16–21.
- „Power 100”. *Akram Zaatari. Artist Exploring Images Through Archival Research and History*, „ArtReview”, 2015, <https://artreview.com/artist/akram-Zaatari/> (dostęp: 9 II 2023).
- Rakowski Tomasz, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie”, 2017, 1: *Nowa humanistyka*, s. 91–110.
- Respini Eva, Janevski Ana, *Interview with the Artist*, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/wp-content/uploads/2013/05/Interview-Akram-Zaatari1.pdf> (dostęp: 6 XII 2022).
- Saltz Jerry, *This Renovation Plan Will Ruin MoMA, and the Only People Who Can Stop It Aren't Trying*, „New York”, 24 III 2014, <https://www.vulture.com/2014/03/saltz-renovation-plan-will-ruin-moma.html> (dostęp: 6 XII 2022).
- Stanisławska Olga, *Rzeczywistość i fikcja. Liban*, „Obieg.pl”, 2 X 2006, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5765> (dostęp: 27 XI 2022).
- Tagg John, *Maszyna archiwizacyjna – lub aparat fotograficzny i szafa kartotekowa*, przeł. Krzysztof Pijarski, [w:] *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2011, s. 42–55.
- Truffaut François, *O pewnej przygodzie kina francuskiego*, przeł. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie”, 1989, 361/362, s. 25–37.
- Watts Jonathan P., *Akram Zaatari*, „Frieze”, 2015, 170, s. 134–135, <https://www.frieze.com/article/akram-Zaatari-0> (dostęp: 27 XI 2022).
- Wiatr Przemysław, *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcendencji raz jeszcze*, [w:] Vilém Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posł. Przemysław Wiatr, Warszawa 2018, s. 387–405.
- Wilson-Goldie Kaelen, *Lebanon Bans Tale of Fighters in Militias*, „The New York Times”, 18 VIII 2007, http://www.nytimes.com/2007/08/18/theater/18perf.html?pagewanted=all&_r=0 (dostęp: 27 XI 2022).
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2000.
- Zaatari Akram, *Archive of Disputed Histories*, <https://vimeo.com/25753766> (dostęp: 27 XI 2022).
- Zaatari Akram *The Royal Necropolis of Sidon. Osman Hamdi Bey's excavation in Saidia 1887* (cz. 1), 2014, fragment filmu: <https://vimeo.com/117749285> (dostęp: 28 XI 2022).
- Zaatari Akram, *Time Capsule. Preservation of cultural objects in times of extreme danger*, https://visit.kassel.de/en/kassel/streaming/detail/POI/p_100160932/time-capsule (dostęp: 22 I 2023).
- Zaatari Akram, *Znoszenie granic narodowych. Dokument fotograficzny jako narzędzie*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] *The Archive as Project – the Poetics and Politics of the (Photo)Archive. Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2011, s. 243–253.