

**JUSTYNA CHMIELEWSKA**

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0003-3849-3114>

## Sztuka naprawy. O paru projektach Kadera Attii

### The Art of Repair. About Several Kader Attia's Projects

#### Abstract

The text is an attempt to take a closer look at the art of Kader Attia – an Algerian-French visual artist dealing with histories of colonialism, decolonization and phenomena at the intersection of the Western and non-Western cultures. The author describes the recurring concepts and strategies in many of Attia's works – including the central notion of repair – and then looks at his program from a broader perspective, treating it as a proposal at the intersection of art and anthropological reflection.

**Keywords:** Kader Attia; repair; art; colonialism; anthropology

#### Abstrakt

Tekst stanowi próbę bliższego przyjrzenia się sztuce Kadera Attii – algiersko-francuskiego artysty wizualnego zajmującego się między innymi historiami kolonializmu, dekolonizacji oraz zjawiskami na styku świata Zachodu i kultur niezachodnich. Autorka opisuje powracające w wielu pracach Attii pojęcia i strategie – między innymi centralną dla jego twórczości kategorię naprawy – a następnie spogląda na jego program z szerszej perspektywy, traktując go jako propozycję z pogranicza sztuki i namysłu antropologicznego.

**Słowa kluczowe:** Kader Attia; naprawa; sztuka; kolonializm; antropologia

#### O autorce

**Justyna Chmielewska** – antropolożka, turkolożka, redaktorka, rowerzystka. Absolwentka etnologii i antropologii kulturowej (2008) oraz turkologii (2010) na Uniwersytecie Warszawskim, ukończyła także serię kursów redaktorskich Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. Od 2007 roku związana z redakcją „Kontekstów”. Autorka artykułów, recenzji i fotoesejów publikowanych między innymi w „Kontekstach”, „Nowych Książkach”, „Notesie na 6 tygodni”, „Widoku”, „Dzienniku Opinii”, „(op.cit.)” i „Kulturze Liberalnej”.

## *J'accuse*

Po wejściu do pierwszej z dwóch sal pokazywanej niedawno w Berlinische Galerie wystawy<sup>1</sup> Kadera Attii widzowie trafiali w niepokojące otoczenie: znajdowali się w tłumie złowieszczycy figur o ciemnych twarzach. Ustawione na prostych metalowych statywach, posępne i jakby kalekie popiersia zdawały się wpatrywać w wyświetlaną na ścianie projekcję. Były nieco wyższe i sporo potężniejsze od oglądających, miały grubo ciosane torsy i mniej więcej ludzkie, a jednak budzące grozę oblicza. Na pierwszy rzut oka trudno było ocenić: czy ich mocne, raz uproszczone, innym razem jakby zdeformowane rysy to rezultat świadomego stylistycznego wyboru, przywodzący na myśl gesty kubistów z jednej i *art brut* z drugiej strony, czy może nawiązanie do estetyki rytualnych afrykańskich masek? Czy dziwne narośle, wypukłości i ostre cięcia to skutek oporu materii starego drewna, uślizg ostrza na sęku czy może wierne odwzorowanie modeli?

Stojąc pośród tych postaci, widzowie wraz z nimi oglądali film *J'accuse*, który dał tytuł całej berlińskiej wystawie. Pochodząca z 2016 roku praca wideo Attii składa się z fragmentów filmu, którego pierwotną wersję Abel Gance zrealizował niedługo po zakończeniu pierwszej wojny światowej jako pacyfistyczny manifest; dwie dekady później, w przededniu kolejnego międzynarodowego konfliktu, przemontował go, dokumentalne zdjęcia z walk zastępując portretami ofiar wojny – obrazami okaleczonych

JUSTYNA CHMIELEWSKA

## Sztuka naprawy. O paru projektach Kadera Attii

twarzy ocalałych spod Verdun. Utrzymany w mrocznej, onirycznej (czy raczej przywodzącej na myśl senny koszmar) atmosferze film zawiera wezwanie kierowane do żołnierzy zabitych na wszystkich frontach, ze wszystkich armii i krajów. Przejmujący głos narratora nawołuje, by powstałi z martwych i dali świadectwo – a oni odpowiadają na ten rozkaz, formują posępną paradę i przemierzają zrujnowane europejskie miasteczka. Budzą grozę, a zarazem uzmysławiają wojenną przemoc, stając się ucieleśnioną przestrogą przed tym, co ona niesie.

Tyle na pierwszy rzut oka; z *J'accuse* można jednak wyczytać jeszcze kilka kolejnych warstw znaczeń – spró-



Kader Attia, *J'accuse* (2016), widok wystawy w Berlinische Galerie, 2024. Fot. Justyna Chmielewska.

buję je rozpisać, by na tym wstępnym przykładzie pokazać sposób działania wielu spośród prac Kadera Attii. Artysta składa je subtelnie, piętrzy odniesienia, pozwalając interpretować je w różnych kluczach – zarówno w relacji do rzeczywistości zewnętrznej wobec sztuki (w perspektywie historycznej, kulturowej, politycznej, postkolonialnej), jak i w sieci odniesień pomiędzy poszczególnymi pracami; często wchodzą one w dialog i wzajemnie się oświetlają, w różnych konstelacjach odsłaniając odmienne treści. To sztuka gęsta od sensów, a przy tym wyrazista, wizualnie i narracyjnie mocna. Sam Attia w wywiadach określa ją jako rodzaj aktywizmu – formę namysłu nad tym, jak naprawić krzywdy, jakich pełna jest historia zachodniej nowoczesności. Wychodząc od berlińskiej wystawy, przyjrę się powracającym w wielu pracach artysty pojęciom i strategiom, a następnie spróbuję spojrzeć na jego twórczość z nieco szerszej perspektywy, traktując ją jako propozycję z pogranicza sztuki i namysłu antropologicznego. Pominę przy tym wiele jego projektów, skupiając się na tych, w których pojawiają się i pracują interesujące mnie tu wątki<sup>2</sup>.

Tymczasem wróćmy jeszcze na moment do *J'accuse*. Jeśli baczniej przyjrzymy się ciemnym popiersiom, zauważymy charakterystyczne rysy ciosanych w drewnie twarzy – rzeźby te przywodzą na myśl sztukę naiwną, a zarazem kojarzą się z konwencjami reprezentacji znanymi z muzeów etnograficznych i kolekcji kolonialnych artefaktów. Gdy wczytamy się w opisy prac, dowiemy się, że te dziwne figury przybyły z Afryki – do roboty nad nimi Attia zaangażował senegalskich rzeźbiarzy, prosząc ich

o przygotowanie popiersi na bazie czarno-białych zdjęć, jakie im pokazał. Powstały z pozaeuropejskiego materiału – ze starego drewna, którego wiek odpowiada wiekowi pierwowzorów rzeźb, czyli żołnierzy rannych na frontach pierwszej wojny światowej. Jak dopowiada Attia, w tych bitwach, rozgrywanych w szczytowym momencie zachodniej kolonialnej dominacji, tylko w szeregach francuskiej armii służyło 440 tysięcy żołnierzy pochodzących z krajów afrykańskich. Czy była to w jakimkolwiek sensie „ich” walka? Pytanie to zawisa ciężko pomiędzy rzeźbami zdeformowanych twarzy.

Ta pierwsza angażująca tak wielką liczbę ludzi wojna – pierwsza nazwana światową – pozostawiła po sobie ogromne rzesze kalek; ludzi, którzy przeżyli, lecz zostali fizycznie naznaczeni<sup>3</sup>. Ranni żołnierze byli „naprawiani” przez chirurgów na tyle, na ile było to w tamtych warunkach możliwe<sup>4</sup>, i nieraz do końca życia nosili na twarzach wyraźne, niekiedy przerażające blizny; zwano ich *gueules cassées*, a ich wizerunki będą powracać w wielu pracach Attii jako swego rodzaju zagęszczony znak europejskiej nowoczesności<sup>5</sup>. Ich „niesamowite”, przekształcone oblicza były rodzajem rzeźb, to materia formowana ludzką ręką. Attia nieraz zestawia je z innymi rzeźbami – na przykład afrykańskimi maskami, których obecność w zbiorach europejskich muzeów jest czytelnym śladem kolonialnego drenażu zasobów i dóbr. W miękkim ujęciu: ich zawłaszczenia i przeniesienia w inny kontekst, w twardszym zaś: grabieży.

Te wątki odsyłają nas do drugiej z pokazywanych na berlińskiej wystawie prac Attii: *The Object's Interlacing*



Kader Attia, *The Object's Interlacing* (2020), widok wystawy w Berlinische Galerie, 2024. Fot. Justyna Chmielewska.



Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012. Praca zrealizowana w ramach dOCUMENTA (13) w Kassel, przy wsparciu Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (Francja). Fot. Roman März.

z 2020 roku. Formalnie instalacja ta powiela kształt *J'accuse* i nawiązuje z nią dialog. Oto po wejściu do sali ponownie trafiamy pomiędzy tłum rzeźb – i one również miewają człekokształtne oblicza, choć tu podobieństwo bywa bardziej odległe. Mimo różnic dość jednoznacznie możemy je rozpoznać jako afrykańskie figurki i maski – jakbyśmy trafili na staroświecką wystawę w muzeum etnograficznym. To jednak „falsyfikaty” – cyfrowe wydruki 3D oraz drewniane repliki eksponatów z jednej z najsłynniejszych kolekcji „egzotycznych” obiektów zwożonych do Europy w czasach zamorskiej dominacji, czyli z kolekcji paryskiego Musée du quai Branly<sup>6</sup>. Wraz z tymi na poły ludzkimi postaciami ponownie stajemy przed ekranem i oglądamy inny film – współczesne kilkudziesięciminutowe wideo zawierające wywiady z ekspertami opowiadającymi o losach ludzi i rzeczy przemieszczonych w ramach kolonialnej ekspansji. Między innymi o losach tak zwanych brązów z Beninu, których częściowy zwrot z paryskiego muzeum to jeden z najgłośniejszych w ostatnich latach przykładów restytucji zagrabionego dziedzictwa przez dawne imperia.

W filmie Attii mowa jest o postaciach i przedmiotach wyrwanych z oryginalnego kontekstu i przeniesionych gdzie indziej, często obsadzanych w roli reprezentantów dalekich, „egzotycznych”, a zarazem politycznie podległych światów. O rzeczach i ludziach wchodzących w rolę mediatorów, o metysach, kreolach, mutantach, hybrydach. Słuchamy między innymi muzealnej kustoszki, filozofa i literaturoznawcy, potomka wodzowskiego rodu z Beninu, psychoanalityczki, storyteller, antropologa

i kuratorki. Z tego wielogłosu, w którym mieszają się różne historie i konteksty, wyłania się opowieść o fenomenie kolonialnego przemieszczenia – o wyjmowaniu obiektów i ludzi z pierwotnego kulturowego i symbolicznego otoczenia, o drodze, jaką następnie przebywają, i o złożoności ich statusu.

To narracja nie tyle (czy też nie tylko) o stracie, lecz także o transformacji – o nabieraniu nowych znaczeń oraz o sprawczości przedmiotów i ludzi pośredniczących pomiędzy kulturami, niebędących w pełni ani „tu”, ani „tam”; owych istnień o podciętych korzeniach, wrastających następnie w inne konteksty. To także opowieść o nowych formach relacyjności, jakie powstają wskutek tych przemieszczeń, i o wykraczaniu poza kojarzone z takimi obiektami dualizmy, takie jak podział na centrum i kolonie, na nowoczesność i porządek tradycyjny. Wreszcie: o przeobrażeniu – z gęsto obrośniętymi społecznymi, symbolicznymi i duchowymi znaczeniami obiektów kultu, obdarzonych symboliczną mocą, zanurzonych w życiu wspólnoty i sprawczych w jej obrębie, w sterylne obiekty muzealne, wystawione na publiczny widok pośród wielu innych, podobnych i podobnie ograbionych z sensów.

Widziane razem, *J'accuse* i *The Object's Interlacing* wzajemnie się wzmacniają. W tym dialogu historia pierwszej wojny zyskuje wyraźne kolonialne tło – tytułowe oskarżenie wybrzmiewa tu w tonach innych, niż to było pierwotnie w filmie Abła Gance'a, zakreśla szersze geograficzne i kulturowe kręgi. Z drugiej zaś strony historii etnograficznych artefaktów i obiektów składających się na

kolonialne kolekcje nabierają czytelnie politycznego wymiaru – bardziej niż narracją o muzealnych eksponatach stają się opowieścią o rozmaitych poziomach eksploatacji peryferii przez centrum.

W tym dwugłosie wybrzmiewa wiele wątków bliskich antropologicznej perspektywie, a zarazem ciekawie poszerzających ją o treści z innych pól. Wydają się warte baczniejszej refleksji, traktuję więc berlińską wystawę jako punkt wyjścia i pretekst do tego, by nieco uważniej przyrzeć się również innym pracom Kadera Attii – zwłaszcza tym, w których rozwija pokrewne tematy.

## Tło

Najpierw zwróćmy się jednak na chwilę ku samemu artyście, którego gwiazda od kilkunastu lat błyszczy jasnym światłem. Prace Kadera Attii znajdują się w kolekcjach wielu czołowych galerii, pokazywał je między innymi podczas biennale w Szanghaju, Gwangju i Wenecji, podczas Manifesta w Palermo i dOCUMENTA (13) w Kassel; brał udział w wystawach w Met Breuer i MoMA w Nowym Jorku, Kunsthalle w Wiedniu, w londyńskim Tate Modern, paryskim Centre Pompidou i wielu innych. W 2016 roku w sąsiedztwie paryskiego Gare du Nord powołał do życia *La Colonie* – przestrzeń wymiany myśli i idei, podejmowanej wspólnie dekolonialnej refleksji. Jak sam to ujmował, celem działania tego forum, będącego rozszerzeniem jego galeryjnej praktyki, były dekolonizacja i desegmentacja wiedzy, postaw i praktyk. Dziś Attia pracuje głównie w Paryżu i Berlinie, w 2022 roku był kuratorem berlińskiego biennale.

Od czasu dOCUMENTA (13) w 2012 roku, gdy pokazał instalację *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, sygnalizującą wiele spośród tematów, którymi się tu zajmuję, Attia konsekwentnie eksploruje pole rozciągające się pomiędzy sztukami wizualnymi, filozoficzno-polityczno-antropologicznym namysłem nad nowoczesnością oraz aktywizmem. W kolejnych projektach rozwija postkolonialną refleksję, poprzez obiekty, obrazy lub w dialogu z ekspertami z różnych dziedzin odsłaniając sieci relacji i zależności przez długi czas skutecznie maskowane w ramach kolonialnych porządków. Pracuje z archiwami – sięga do muzealnych magazynów, by na nowo spojrzeć na przechowywane w nich eksponaty, przygląda się czasowo lub geograficznie odległym językom wizualnym, tworzy też własne archiwa i atlasy. Sam – może nieco przekornie – nazywa się rzeźbiarzem, choć jego praktyka artystyczna sięga szerzej i głębiej.

Attia konsekwentnie staje pomiędzy – i z tej pozycji przygląda się rzeczom, mediuje między nimi, szuka relacji, które je łączą lub mogłyby je związać. Tę perspektywę wyznacza poniekąd już sama jego biografia. Urodził się w 1970 roku we Francji, lecz w dzieciństwie wraz z rodziną krążył pomiędzy paryskimi przedmieściami i Algierią, między światem niedgdyjszej kolonialnej metropolii, współczesnego migranckiego *banlieue* i górską wioską, gdzie jedna z ciotek domowym sposobem wyleczyła jego kilkuletnią

siostrę z epilepsji. Nim podjął studia artystyczne i filozoficzne na akademiach w Paryżu i Barcelonie, spędził kilka lat w Kongu i Wenezueli. Jak sam to ujmuje<sup>7</sup>, doświadczenia wyniesione z życia w tak różnych przestrzeniach, w miejscach, których historia od stuleci związana była z handlem oraz wymianą przedmiotów i treści, wieloetnicznych i naznaczonych kolonializmem, ukształtowały jego podejście – zarazem interdyscyplinarne, interkulturowe i na wielu poziomach bliskie antropologii. A przy tym niestroniące ani od uprawianej artystycznymi metodami krytyki kulturowej, ani od politycznego i społecznego zaangażowania.

## Działania naprawcze

Artysta uruchamia te narzędzia między innymi do badania tego, co roboczo nazwałabym bliźniami po nowoczesności – zajmuje się tematami, przestrzeniami i obrazami dotkniętymi, a niekiedy głęboko przekształconymi przez machinę modernizacji. Nieraz będą to wątki i przedmioty o „etnograficznym” charakterze, związane z kolonialną ekspansją oraz wkraczaniem zachodniej nowoczesności w pozaeuropejskie przestrzenie – po to, by je poznać i opisać, a często również okiełznać i wydrenować z zasobów, rzeczy i ludzi. Attia bada więc magazyny muzeów etnograficznych, wyjmuje z nich okaleczone artefakty i otacza je troską – lub, jak to było na przykład w instalacjach tworzących omawianą na wstępie berlińską wystawę, sam tworzy obiekty przywodzące na myśl kolonialne dziedzictwo. Parafrazuje konwencje zarówno rzeźbiarskiej reprezentacji, jak i późniejszej muzealnej prezentacji. Pyta o genealogie przedmiotów – nie tylko te napisane przez zachodnich autorów katalogów i klasyfikacji, lecz także te wcześniejsze. Tropi ścieżki, jakimi te obiekty się przemieszczały, oraz sposoby ich użycia po wywiezieniu. Zadaje przy tym pytania o politycznym charakterze: o przynależność, o stratę oraz o status przemieszczonych rzeczy, ludzi i idei. Przygląda się ich sprawczości – temu, jak kształtowały nowoczesną wyobraźnię u jej zarania, oraz temu, jak oddziałują i z czym się kojarzą dziś. I zastanawia się, gdzie – zważywszy na bagaż, jaki niosą – jest obecnie ich miejsce.

Równie wiele uwagi poświęca tym, których nowoczesność dotknęła niejako na własnym podwórku – idąc focaultiańskimi tropami, przyglądał się na przykład historii szaleństwa, sposobom jego definiowania oraz losom ludzi uznanych za chorych (na przykład w serii *Reason's Oxymorons*, 2015). Od lat na różne sposoby eksploruje też opowieść o wspomnianych już *gueules cassées* – żołnierzach okaleczonych na frontach pierwszej wojny światowej, podczas jednej z inicjalnych masowych rzezi epoki nowoczesnej. W ich historii, już wstępnie tu zarysowanej przy okazji opowieści o instalacji *J'accuse*, splata się wiele ważnych dla Attii wątków: ran, utraty, kalectwa, a także naprawy, prób zadośćuczynienia owym stratom. Dochodzą w niej do głosu także sprawy sięgające głębiej ku jądro nowoczesnej formacji: niezgoda na ułomność, na widome znaki upływu czasu, niechęć wobec bliźn będących śladem przebytych

doświadczeń oraz próby ich zamaskowania. Historie okaleczonych żołnierzy prowadzą artystę ku dziejom protetyki i chirurgii plastycznej – naprawczym praktykom formowania ciał, co z kolei eliptyczną drogą raz po raz wiedzie go ku rzeźbie. Drogą wizualnych skojarzeń, paraleli i analogii prowadzi go także ku maskom – i stąd kolejną krętą ścieżką z powrotem ku magazynom muzeów etnograficznych, historii kolonialnych zawłaszczeń oraz ku Afryce.

Na bardziej abstrakcyjnym poziomie badanie owych strat i ran prowadzi go natomiast do ustanowienia pojęcia centralnego dla jego artystyczno-filozoficznej (ale i antropologicznej) refleksji; to kategoria *repair*, czyli naprawy. Staje się ona zarówno sposobem, w jaki Attia działa z przedmiotami, pojęciami i ideami, jak i celem jego sztuki jako takiej. Jak sam tłumaczy<sup>8</sup>, postrzega ją jako dynamiczny proces stale obecny w przyrodzie oraz w dziejach; dowodzi też, że każdy system, instytucja społeczna czy tradycja mogą być postrzegane w kategoriach nieustannych strat i napraw, naprzemiennych zranień i regeneracji. W tym kontekście sytuuje także zjawisko dekolonizacji, obejmującej zarówno konkretne społeczeństwa, jak i szerzej: wiedzę, postawy i działania. Rozumiane w ten sposób staje się ono rodzajem samoleczenia, a naprawa daje się odczytać jako społeczna praktyka pozwalająca ludziom żyjącym na peryferiach zachodniego świata zawłaszczać symbole kolonialnej dominacji i włączać je do własnego porządku kulturowego. Pojęcie naprawy Attia wiąże na-

stępnie z kilkoma kolejnymi węzłowymi kategoriami: reparacji – w sensie odszkodowania, ale też łączenia tego, co zostało rozbite, rozczłonkowane i rozproszone, restytucji – a więc przywrócenia uprzedniego stanu, oraz reappropriacji – ponownego zawłaszczenia tego, co zostało zabrane<sup>9</sup>.

Jednym z ulubionych, wielokrotnie przywoływanych przez artystę przykładów złożoności pojęcia naprawy jest opowieść o otrzymanej od kongijskiego przyjaciela starej tkaninie. W miejscach, gdzie się przetarła, troskliwe ręce naszyły łatki z materiału w biało-niebieską kratkę Vichy; w zgrzebną, zużytą i utrzymaną w kolorach ziemi rafię wszyte zostały kolorowe wstawki z materiału będącego jednym z symboli Francji. Zamiast dążyć do zatarcia śladów ingerencji i szukać utraconej integralności obiektu, szwaczka uwydatniła akt naprawy; nie próbowała przywrócić stanu sprzed zepsucia, lecz dodała kolejną wyraźną warstwę; taka transformacja materii staje się więc poniekąd także aktem kreacji – oraz mediacji pomiędzy odległymi, lecz na wiele sposobów powiązаныmi kulturowymi światami. Jak wspomina Attia, początkowe zdziwienie tym nietypowym połączeniem tkanin miało go doprowadzić do głębszego namysłu nad logiką działań naprawczych – i w efekcie naznaczyć całą jego artystyczną praktykę.

## Konteksty

Spójrzmy, jak artysta uruchamia pojęcie naprawy w konkretnych pracach; rozczytywanie ich w poszukiwaniu tych węzłowych wątków i figur pozwala uzmysłowić



Kader Attia, bez tytułu, 2014. Fot. Axel Schneider.

sobie spójność jego „programu”. Na najbardziej dosłownym poziomie: Attia wielokrotnie powraca do naprawiania zepsutych lub zniszczonych przedmiotów. Zszywa je, lepi, ceruje, przywraca im dawną formę lub nadaje nową, nieco zmienioną – zawsze tak, by bliżny pozostały widoczne. Raz zakłada klamry na popękane drewniane słupy (jak w rzeźbach *Les racines poussent aussi dans le beton* czy *Eternal Now* z 2018 roku), innym razem oklamrowuje przecięty szczeliną beton posadzki galerii (*Traditional Repair, Immaterial Injury*, 2014/2018). Podobnych zszywek używa, by naprawić popękane rytualne maski, sfluczony talerz, lustro. Trochę jak w japońskiej praktyce *kintsugi*, gdzie linie łączenia rozbitych porcelanowych skorup podkreśla się dodanym do spoiwa złotem – choć tu te chirurgiczne szwy nie mają być ozdoba, zabiegiem estetycznym; jak w tytule innej z jego prac: *Scars Have the Strange Power to Remind Us that Our Past is Real* (2015).

Nieraz wykorzystuje także *ready mades*<sup>10</sup> i wpręga je w tryby swojej maszyny interpretacyjnej. W rzeźbach i instalacjach wielokrotnie używał protez, w okaleczonym ciele zastępujących brakujące kończyny; w pracach Attii (np. *Artificial Nature* z 2014 czy *On Silence* z 2021 roku) zyskują one autonomię, same w sobie stają się rodzajem rzeźb i wchodzą w relacje z innymi obrazami i przedmiotami. Jako anatomicznie wierne modele ludzkich członków używane są na przykład do reinscenizacji sytuacji uwiecznionych na fotografiach robionych przez pierwszych etnografów wśród „dzikich plemion”; kiedy indziej służą jako części ciała figurc będących owocem swobodnego asamblażu elementów z różnych czasów i kontekstów.

Podejmowane przez Attię próby zadośćuczynienia i naprawy okaleczonych ciał dotyczą także konkretnych ludzi. W wideo *Reflecting Memory* (2016) precyzyjnie gra lustrzanym odbiciem i kątem spojrzenia przez obiektyw tak, by na chwilę przywrócić bohaterom tych filmowych portretów utracone ręce i nogi. Tworząc optyczną iluzję, rejestruje na matrycy kamery obecność fantomowych kończyn – tak, jakby były realne i nigdy ich nie brakowało. Choć to zaledwie obraz, na mgnienie oka przywraca ciałom dawną integralność, symbolicznie cofa krzywdę, jakiej doznały.

Zgoła innym, choć wyraźnym echem pojęcie naprawy wybrzmiewa w pracach z parysko-algierską społecznością transkobiet. W cyklu fotografii *The Landing Strip* (2000–2002/2019) Attia towarzyszy bohaterkom w ich codzienności i przygląda się temu, jak „reperują” swoje ciała, sprawczo je kształtując i transformując tak, by odpowiadały upragnionemu obrazowi. One również krążą pomiędzy – heteronormatywnym społeczeństwem i społecznością queerową, francuską większością i kręgami migrantów z Maghrebu, wreszcie pomiędzy płciami i wyobrazeniami o nich. Jak zauważa Noémie Etienne<sup>11</sup>, w grze jest tu nie tylko kategoria naprawy, lecz także, w nieco innym niż wcześniej kontekście, koncepcja reappropriacji – tym razem ciała, odebranego przez dominującą normę i ponownie zawłaszczanego przez bohaterki, już na własnych zasa-

dach. Podobnie jak w wielu innych pracach Attii, to znów historia wyznaczania i przesuwania granic, konstruowania wizerunków, rekonfiguracji i negocjacji tożsamości.

Postacie paryskich transkobiet o maghrebskich korzeniach powracają również w innych kontekstach – na przykład w *Modern Architecture Genealogy* (2014), czyli cyklu kolaży, w których Attia tropi tytułowe pokrewieństwa i lineażę, zestawiając modernistyczne ikony z obrazami, które rzadziej z nimi kojarzymy, choć są organicznie związane. Figury czołowych modernistów – między innymi Le Corbusiera – pojawiają się tu w zestawieniach z obrazami architektury; nie tylko betonowych „maszyn do mieszkania” znanych z zachodnioeuropejskich metropolii, lecz także będących inspiracją dla papieży moderny miast północnej Afryki. Panoramy podparyskich *banlieues*, dziś zamieszkałych w dużej mierze przez wnuków i prawnuczki przybysz z maghrebskich kolonii, zostają zestawione z wizerunkami przywożonych w tym samym okresie afrykańskich rzeźb i masek. Attia mnoży te zestawienia, nasycy je kolejnymi wątkami, sukcesywnie tworzy mapę powiązań i przyczynowo-skutkowych ciągów łączących emblematy zachodniej nowoczesności z niezachodnimi źródłami – tymi, których istnienie łatwo przegapić. Snuta powoli refleksja o kolonialnych korzeniach modernizmu opiera się na ponawianych w kolejnych kontekstach pytaniach o związki kultury wizualnej i polityki, o relacje obrazu i historii, w której część wątków być może nie została jeszcze należycie opowiedziana.

Te paragenealogiczne *tableaux* mogą skierować nas ku innej często wykorzystywanej przez Kadera Attię formule, przywodzącej na myśl Warburgowski atlas. W wielu projektach artysta tworzył zestawienia heterogenicznych obrazów budujących opowieści o wizualnych pokrewieństwach, politycznych napięciach i nieoczywistych genealogiach. Raz przybierają one formę kolaży, gdzie obrazy są na siebie nakładane, a raz postać luźnych konstelacji. Obie formuły wykorzystują tę samą logikę montażu, będącego – jak zauważa kuratorka jednej z jego wystaw Nicole Schweizer – podstawowym gestem twórczym Attii. Łącząc elementy z różnych porządków i konfrontując odległe rzeczywistości, artysta z jednej strony katalizuje niespodziewane znaczenia, z drugiej zaś uwypukla polityczną podszewkę zdarzeń i procesów, którymi się zajmuje<sup>12</sup>. I dalej: dokonując tych rekombinacji motywów, opowiada historię nie tyle taką, jaką była, ile taką, jaką mogłaby być. Właśnie tak – jako historię potencjalną – zramowały to kuratorki niedawnej warszawskiej wystawy, na której prezentowane były również prace Attii.

Owo łączenie i rekonfigurowanie elementów być może najpełniejszy wymiar zyskało w instalacjach *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* (2012), będącej jednym z centralnych punktów dOCUMENTA (13) w Kassel, oraz późniejszej *The Repair's Cosmogony* (2013) pokazywanej w berlińskim KW. Obydwie parafrazowały formułę muzealnego archiwum artefaktów z odległych miejsc i czasów: w obydwu na surowych ma-

gazynowych półkach znalazły się rzeźby, obrazy i druki na różne sposoby opowiadające o spotkaniach zachodniego świata ze społecznościami spoza tego kręgu. To katalogi przedstawięń zachodnich i niezachodnich ciał, a także dokumentacja ich wyobrażeń i przekształceń – raz medycznych, innym razem rzeźbiarskich czy rytualnych. Obrzędowe maski leżą na regałach obok dziewiętnastowiecznych anatomicznych szkiców służących pierwszym chirurgom, popiersia pedantycznie rzeźbione w marmurze z Carrary stoją obok wykrawanych grubymi cięciami rzeźb w starym senegalskim drewnie, zdjęcia z pierwszych wypraw etnograficznych sąsiadują z portretami wojennych kalek. Attia gra z formułą muzealnego archiwum – zarówno jego specyficzną estetyką, jak i praktyką zawłaszczania, katalogowania i opisu. Uwydatnia gest porządkowania i klasyfikowania jako formy nie tylko poznania, lecz także sprawowania władzy nad obiektami i ich historią. Raz jeszcze każe nam zajrzeć do ciemnego jądra nowoczesności.

### Ku antropologii

Obejrzawszy pokaz slajdów *Open your Eyes* (2010), w którym Attia na podobnej zasadzie zderzał zdjęcia okaleczonych żołnierzy z fotografiami na różne sposoby uszkodzonych „etnograficznych” afrykańskich rzeźb, historyk i krytyk sztuki Kobena Mercer nazwał tę strategię poszukiwaniem morfogenetycznych podobieństw. Rozbudowując metaforę pokrewieństwa (tu: pomiędzy modernizmem i kolonializmem), badacz porównuje zestawiane przez Attię obiekty i obrazy do ocalałych z nowoczesnej nawałnicy bliźniąt, które zostały rozdzielone przy narodzinach, a możliwość rozpoznania ich wspólnego DNA została uniemożliwiona przez ideologie tuszujące ślady tych powiązań<sup>13</sup>. Coś w tym jest – a oglądanie i wczytywanie się w kolejne prace Attii potęguje to wrażenie.

Konsekwentnie realizowana przez artystę praktyka naświetlania i rekonstruowania owych zatartych więzi zdradza – jak wskazuje Mercer – ontologiczne pokrewieństwa pomiędzy obrazami. Ich śledzenie i rozszyfrowywanie – do czego zdaje się zachęcać Attia – pozwala następnie dostrzec współzależności i napięcia pomiędzy pozornie odległymi domenami: wspomnianymi już modernizmem jako estetyką i kolonializmem jako porządkiem politycznym; tradycyjną architekturą Maghrebu i stylem międzynarodowym; ludźmi rannymi podczas angażujących dużą część świata wojen i rzeźbami „rannymi” wskutek rozszerzania pola wpływów imperiów; itp., itd. Uwidaczniając powiązania tych obrazów i rzeczy, Attia tworzy grunt do dalszej krytycznej oraz intelektualnej obróbki ewokowanych przez nie tematów. Te zaś można następnie złożyć w rodzaj antropologii – uprawianej poprzez sztukę, mającej krytyczne zacięcie i mocno osadzonej w historycznym, geograficznym i politycznym konkrety, a zarazem oferującej wyrazistą wizję kultury.

Z czujnej lektury prac Attii Kobena Mercer wywodzi syntezę owego antropologicznego ujęcia<sup>14</sup>, które artysta

konsekwentnie opracowuje w swej praktyce. Postaram się je streścić, pozwala bowiem uchwycić wspólną płaszczyznę wielu formalnie i tematycznie odmiennych projektów artysty. Krytyk wskazuje, że badając topologie, a także genealogie i analogie pomiędzy obrazami, zjawiskami i pojęciami, Attia w istocie nieustannie przygląda się procesom rekombinacji elementów i znaczeń. W często przezeń badanym kontekście postkolonialnym oznacza to nieraz pracę z pojęciem reapropriacji – chodzi tu jednak nie tyle o uregulowanie prawa własności, ile o proces hybrydyzacji, w trakcie którego rzeczy, materiały i pojęcia zyskują nowe i nieustannie zmienne sensy w miarę tego, jak są przemieszczane. Mowa tu więc o ciągłym recyklingu, wykluczającym statyczną koncepcję kultur jako osobnych całości o stabilnym kształcie, zawartości i cechach. Jak wskazuje Mercer, przynajmniej od momentu, gdy Krzysztof Kolumb opuścił granice średniowiecznej Europy, tak zwana ludzkość nieustannie doświadcza różnych form globalizacji, oznaczającej procesy ciągłej rekombinacji elementów. W tym pociętym liniami wzajemnych połączeń, napięć i oddziaływań świecie nowe rzeczy i idee powstają zatem nie tyle „z niczego”, ile wskutek substytucji, przesunięć i wymian elementów znaczących. Wchodzą one w skład wspólnego repertuaru – co jednak bynajmniej nie oznacza równego rozłożenia sił.

Rysując w ten sposób zawartą w pracach Attii cyrkularną i dynamiczną wizję kultury, Mercer podkreśla, że tworzą ją raczej hybrydy niż trwałe byty – i akcentuje krytyczny potencjał owych hybryd. Ustawienie ostrości widzenia właśnie na nie uruchamia możliwość krytycznej lektury topografii i historii: Attia śledzi ich drogi, a potem poprzez analogie i paralele odnajduje ślady również innych ich „zagubionych krewnych”. Pokazuje przy tym, że to, jak wygląda dziś świat, jest w dużej mierze skutkiem owych przemieszczeń i migracji – ludzi, idei, obrazów i przedmiotów; jak ujmuje to Mercer, parafrazując nośny w okresie dekolonizacji slogan: „Jesteśmy tu, bo wy byliście tam”.

Te przemieszczenia nieraz skutkowały krzywdą i traumą – wracamy tu zatem do stanowiącego trzon sztuki Kadera Attii pojęcia naprawy. Artysta podkreśla cechujące ją dynamizm i cyrkularność; jej nieodzowność, a zarazem twórczy charakter – traktuje ją bowiem jako proces wychylony ku przyszłości, akt przekładu z jednych języków i kształtów na inne<sup>15</sup>. Taka przemiana, choć nieraz pozostawia blizny, umożliwia przyjęcie być może lepszej, może ciekawszej, nieraz bardziej adekwatnej formy; bywa, że przywraca podmiotowość i sprawczość. Konstruując swoje atlasy na różne sposoby zepsutego i okaleczonego, a następnie przynajmniej w paru punktach troskliwie naprawianego świata, Attia każe nam nauczyć się krytycznej lektury obrazów i opowieści – i nie kryje, że jego sztuka ma zarazem etyczny i polityczny wymiar. Ma zmieniać perspektywę, z jakiej patrzymy zarówno na jego sztukę, jak i na rzeczywistość poza murami galerii. Połączony od metody swobodnych skojarzeń, analogii i gier



prowadzonych za pomocą przedmiotów i obrazów, Attia stopniowo dogęszcza tło i kieruje nas ku historycznemu i politycznemu konkretowi. Raz dojrzany, ów konkret na długo pozostaje w świadomości – i być może odrobinę ją naprawia.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Wystawa *J'accuse* pokazywana była od 24 kwietnia do 18 listopada 2024 roku w Berlinische Galerie; zaprezentowano na niej dwie instalacje Kadera Attii – tę tytułową, pochodzącą z 2016 roku, oraz *The Object's Interlacing* z 2020 roku – a także wchodzącą w dialog z nimi serię wybranych przez Attię archiwalnych kolaży Hannah Höch. Obydwie prace, od których rozpoczynam ten tekst, pokazywane były później także w Warszawie na zbiorowej wystawie *Historie potencjalne*, kuratorki: Maria Brewińska, Joanna Kordjak i Katarzyna Kołodziej-Podsiadło, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 19.10.2024–2.02.2025. Instalacje Kadera Attii prezentowane były tam razem z pracami innych artystów, wśród których znaleźli się: Basma al-Sharif, Noor Abed, Ariella Aïsha Azoulay, Anna Boghiguan, Karolina Grzywnowicz, Nikita Kadan, Rabih Mroué, Mykola Ridnyi, Ala Savashevich oraz Wael Shawky. Por. także katalog tej wystawy z tekstem Tomasa Szerszenia pt. *Kartografie oporu: odzyskiwanie historii*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2024, s. 12–20.
- <sup>2</sup> Pomijam między innymi obecne w wielu pracach Kadera Attii wątki dotyczące migracji i uchodźstwa, a także te nawiązujące do islamu oraz skupione na architekturze; koncentrują się natomiast na polu związanym z archiwum, dekolonizacją i ciałem.
- <sup>3</sup> O tym fenomenie, także w kontekście kształtowania się nowoczesnej wyobraźni i wrażliwości, ciekawie pisała Marta Leśniakowska w tekście *Cialo „żywe” – cialo sprotetyzowane. Perspektywa współczesnej humanistyki (antropologia rekonstrukcji)*, „Konteksty” 2022, t. 3, s. 35–43.
- <sup>4</sup> O błyskawicznym rozwoju chirurgii plastycznej w latach pierwszej wojny światowej interesująco opowiadał Attii paryski chirurg Bernard Mole; wywiad opublikowany został w katalogu *Repair*, red. Léa Gauthier, Blackjack, Paris 2014; dostępny jest także na stronie artysty: <http://kaderattia.de/2397/>, dostęp: 20.11.2024.
- <sup>5</sup> Maria Porges zauważa, że modernistyczny styl i estetyka rodziły się i kształtowały w czasach, gdy w Europie żyły miliony okaleczonych ofiar pierwszej wojny światowej – na modernistów równie mocno jak afrykańskie maski (którymi fascynacji nie kryli) oddziaływały widywane na co dzień „maski” *gueules cassées*. Por. <https://sculpturemagazine.art/kader-attia/>, 11.11.2019, dostęp: 25.10.2024.
- <sup>6</sup> Kolekcja ta wcześniej należała do zbiorów Musée de l'Homme, które z kolei przejęło zbiory paryskiego Muzeum Etnograficznego.
- <sup>7</sup> Attia pisze o tym na własnej stronie, zawierającej też obszerną literaturę i dokumentację jego projektów: <http://kaderattia.de/biography>, dostęp: 7.10.2024.
- <sup>8</sup> Por. np. rozmowę Kadera Attii z Marią Hlavajovą w ramach Bratislava BAK Summer School: [www.youtube.com/watch?v=aWoYR9-vEck](http://www.youtube.com/watch?v=aWoYR9-vEck), 5.07.2021, dostęp: 30.10.2024.
- <sup>9</sup> Wokół tych pojęć w kontekście krytycznych studiów nad instytucją muzeum toczy się w ostatnich latach ożywiona dyskusja zarówno teoretyczek, jak i praktyczek zajmujących

- się kolekcjami, sposobami ich prezentacji oraz dziedzictwem. Por. głosy badaczek w numerze „Kontekstów” poświęconym nowym ujęciom muzealnictwa, zwłaszcza w kontekście muzeów etnograficznych: Magdalena Wróblewska, *Kolonialny kompleks muzeum. Wyzwania dekolonizacji w Europie Środkowo-Wschodniej na przykładzie Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, „Konteksty” 2024, nr 3, s. 3–9; Magdalena Zych, *Wokół muzeum etnograficznego*, „Konteksty” 2024, nr 3, s. 10–21; Monika Stobiecka, *Awangardowe teorie czy prawdopodobne scenariusze? Muzea w świetle krytycznych studiów nad dziedzictwem*, „Konteksty” 2024, nr 3, s. 31–37; Katarzyna Maniak, *Kryzys reżimu muzealnej własności i jego potencjały*, „Konteksty” 2024, nr 3, s. 38–41. Wątki te ciekawie rozwija też chwilami poetycki i oniryczny, a chwilami wyraźnie krytyczny film *Dahomej* w reżyserii Mati Diop. Autorka towarzyszy „brązom z Beninu”, czyli 26 spośród 7 tysięcy rzeźb wywiezionych z Królestwa Dahomeju w czasach kolonialnych. W 2021 roku, po wieloletnich negocjacjach, po ponad stu latach zostały one zwrócone przez paryskie Musée du quai Branly i przewiezione do Beninu – i Diop czujnie rejestruje ich spotkania z widzami oraz przygląda się negocjacom statusu tego restytuowanego dziedzictwa.
- <sup>10</sup> Jak zauważa Ana Teixeira Pinto, sztuka Attii nieraz zbliża się do praktyk dadaistów. Dotyczy to między innymi właśnie *ready mades*, gdzie rekontekstualizacja przedmiotów codziennego użytku pomaga obnażyć utrwalone sposoby ich wykorzystania i definiowania; podobnie jak dadaści Attia dostrzega subwersywny i polityczny potencjał pęknięć pomiędzy nawykowym zastosowaniem a świadomym awangardowym gestem. Na podobnej zasadzie, jak dowodzi badaczka, funkcjonują jego fotograficzne kolaże; por. Ana Teixeira Pinto, *In No Man's Land*, [w:] *Repair*, dz. cyt., s. niłb.
  - <sup>11</sup> Noémie Étienne, *Bodies, Spaces and Artifacts. Montage and Reparation as Forms of History*, [w:] *Kader Attia. Les blessures sont là*, kat. wyst. w Musée cantonal de Beaux-Arts de Lausanne, red. Nicole Schweizer, JRP Ringier, Zurich 2015, s. 74; dziękuję Tomkowi Szerszeniowi za udostępnienie mi tego katalogu.
  - <sup>12</sup> Por. Nicole Schweizer, *Foreword*, [w:] *Kader Attia. Les blessures sont là*, dz. cyt., s. 5.
  - <sup>13</sup> Por. Kobena Mercer, *After-Flow: Kader Attia's Postcolonial Topologies*, [w:] *Kader Attia. Les blessures sont là*, dz. cyt., s. 57–58.
  - <sup>14</sup> Por. tamże, s. 61.
  - <sup>15</sup> Por. Kader Attia, *Seeing the World from a Different Perspective*, [w:] *Kader Attia. Les blessures sont là*, dz. cyt., s. 129–130.