

Rafał Milach / Autoreferat

**„Odmowa”. Gest wizualny jako narzędzie dekonstrukcji mechanizmów politycznej kontroli i manipulacji.**

Opisywanie współczesności jest trudne. Przeszkadzają w tym: temperatura emocjonalna, brak dystansu i czasu na refleksję, bieżący charakter wydarzeń, częsta radykalizacja poglądów oraz niezdolność do analizy faktów historycznych wzmacnianej przez coraz większy udział manipulacji przekazu medialnego. Ostatnie lata pozbawiły nas jako społeczeństwo obszarów neutralnych, apolitycznych, bezkonfliktowych. Atmosfera podziału i sporu rozciąga się od politycznych salonów po przestrzeń wirtualną. Gesty, które jeszcze kilka lat temu mogłyby zostać uznane za niewinne obecnie zderzone z kontekstem współczesności zyskują nowe znaczenia często przyczyniając się do pogłębienia konfliktu. Potransformacyjna współczesność byłego Bloku Wschodniego z krótkim doświadczeniem samostanowienia i niezależności, chwiejną demokracją lub jej zupełnym brakiem, osłabioną choć często ambitną gospodarką jest obszarem wyjątkowo podatnym na polityczne i ekonomiczne manipulacje. Jest to region, który do dzisiaj często nie może pozbyć się historycznej traumy związanej z radziecką dominacją. W wielu miejscach targany konfliktami desperacko szuka swojej tożsamości brutalnie eksperymentując w tkance społecznej.

Uważne przyglądanie się tym procesom oraz przesunięcie uwagi z przestrzeni prywatnej w publiczną stało się podstawą mojej praktyki artystycznej od niemal dekady. Wizualna analiza ideologicznych modeli propagandowych w różnych krajach byłego bloku wschodniego wpisuje się w koncepcję slow-journalism, który bada długofalowe konsekwencje politycznych i społecznych przemian. Procesy te zachodzą często na peryferiach medialnej uwagi, są wyrzucone poza główny nurt wydarzeń i dyskursu społecznego. Badane przeze mnie mechanizmy to kolekcja pozornie niewinnych gestów, zderzonych z ideologicznym tłem, które składają się na metaforę struktur politycznej przemocy i opresji. Jest to komunikat często zakamuflowany pod nieprzedstawiającym i niefiguratywnym wizualnym przekazem, gdzie kluczowe jest napięcie pomiędzy kontekstem i obrazem. Projekt, który rozpocząłem w 2010 roku swoją premierową odsłonę miał w 2017 roku w Galerii Atlas Sztuki w Łodzi. Była to pierwsza z cyklu wystaw „Odmowa”, która obecnie funkcjonuje jako stale powiększające i przekształcające się krytyczne archiwum gestów komentujących współczesne modele ideologiczne.

W 1971 roku radziecka telewizja wyemitowała program popularnonaukowy prezentujący mechanizmy, za pomocą których można skutecznie manipulować ludzką świadomością. Zaproszona do studia młodzież została poddana eksperymentom, które miały uświadomić widzom, w jakim stopniu sugestia i konformizm wpływają na odbiór rzeczywistości eliminując z niej nawet najbardziej oczywiste fakty. Nie będzie specjalnym nadużyciem stwierdzenie, że obraz ten (choć nie wprost) obnażał techniki wykorzystywane na co dzień przez sowiecką władzę. Nikt wówczas nie dostrzegł wyrotowego potencjału tego dzieła – propagandowa tuba reżimu zaprezentowała go jako pozbawioną związku z realiami naukową ciekawostkę.

Współczesne autokracje, a w szczególności te z obszaru poradzieckiego, z dużym sukcesem zaadoptowały przedstawione w programie techniki do zbiorowego zarządzania świadomością obywateli. Stworzyły gigantyczne laboratorium, w którym bez względu na



konsekwencje powstaje model wzorcowej struktury społecznej.

"Odmowa" jest próbą wizualnego przedstawienia różnych systemów kontroli i wywierania nacisku. W proces formatowania i przesuwania znaczeń oraz tworzenia nowych ideologii wpisują się zarówno niewinne gesty, jak i sprawdzone zabiegi socjotechniczne. W zależności od regionu różnią się intensywnością, skalą i metodami, natomiast wszystkie służą konkretnej utopijnej wizji narzucanej przez aparat władzy. Jedynym odnotowanym tu przypadkiem zaburzenia tego schematu był incydent w białoruskim kołchozie Krejwańcy, gdzie oracz Walerij, miejscowy przodownik pracy, mimo wyraźnego polecenia przełożonych, odmówił współpracy z fotografem.

„Odmowa” jest zbiorem 8 projektów zrealizowanych między 2010-2018 rokiem, które korzystają różnych narzędzi i języków wizualnych: od fotografii, video, rysunku po obiekty przestrzenne. Wszystkie składają się na spójny obraz podejmowanego w projekcie problemu.

Chronologicznie pierwszym z całego archiwum gestów „Odmowy” jest projekt „The Winners” (2010-2013). Praca ta jest kolekcją wizerunków zwycięzców konkursów organizowanych przez administrację autokratycznego prezydenta Aleksandra Łukaszenki Białorusi, który od 1994 roku nieprzerwanie sprawuje władzę w kraju. Inspiracją do zajęcia się tematem propagandy sukcesu były „doski pacziota” czyli tablice chwały z wizerunkami bohaterów lokalnych społeczności. Ta drobna architektura wyeksponowana w centralnych punktach miast, miasteczek, wsi i zakładów pracy promuje wizję idealnej struktury społecznej w duchu braterskiej rywalizacji. Projekt „The Winners” jest kompilacją zdjęć ludzi, zwierząt miejsc i przedmiotów skrojonych na potrzeby białoruskiej władzy.

Żeby jak najbardziej oddać ducha tej fasadowej wizji zarówno metoda pracy jak i wizualna struktura projektu musiały wpasować się w schematy, którymi operuje prezydencka administracja. Oficjalna akredytacja dziennikarska przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych, szybka metoda pracy z bohaterami projektu eliminująca wszelkie wątki osobiste, poddanie się administracyjnemu nadzorowi i dyrektywom odnośnie lokacji i wyboru fotografowanych motywów oraz typologiczny, zdystansowany język wizualny pomogły zbudować obraz zgodny z propozycją władzy.

Kilkadziesiąt fotografii z projektu „The Winners” funkcjonuje jako kolekcja, która nie uwzględnia indywidualnych historii bohaterów białoruskich konkursów. Jest raczej komentarzem opresyjnych struktur państwowych niż pojedynczych postaw. Podmiotowość bohaterów cyklu została zredukowana do fasadowej, traktowanej instrumentalnie funkcji. Najlepszy spawacz, zakochana para, czy zwyciężczyni na najlepszego sobowtóra Jennifer Lopez, mają przekonać społeczeństwo, że polityka realizowana przez despotycznego prezydenta nie wymaga żadnej korekty.

Jednym z podstawowych założeń projektu, jest dwuznaczność w interpretacji dzieła w zależności od tła, na którym się znajduje. Projekt może mieć wydźwięk krytyczny, jeżeli zderzymy go z kontekstem obszaru „zachodnioeuropejskich” demokracji lub afirmacyjny w przypadku potencjalnego wykorzystania materiału przez białoruskie władze. Projekt więc nie tylko obnaża schematy struktur kontroli, ale może stać się pretekstem do dyskusji na temat tego jak obraz zderzony z odpowiednim kontekstem może zmieniać swoje znaczenie.

Wyjątkowość białoruskiego cyklu wiąże się również z jedynym przypadkiem pęknięcia matrycy systemu, który bada „Odmowa”. To właśnie jeden z bohaterów projektu, wspomniany wcześniej zwycięski oracz Walerij odmówił współpracy ze strukturami władzy.



Kolejnym etapem pracy nad projektem „Odmowa” jest cykl, który powstał w 2013 roku w Gruzji. Kraj ten w dość nieoczywisty a jednak uzasadniony sposób wpisuje się w rozważania nad politycznym nadużyciem władzy. Gruzja jest uważana z jedną z nielicznych poradzieckich republik, gdzie transformacja ustrojowa została przeprowadzona wzorcowo. Prozachodni prawnik i polityk Mikheil Saakashvili, który objął prezydenturę w wyniku bezkrwawej Rewolucji Róż w 2003 roku przez dekadę swoich rządów zmienił oblicze kaukaskiej republiki. Kontrowersyjna choć skuteczna reforma policji, którą przeprowadził uczyniła Gruzję miejscem o wiele bezpieczniejszym. Jednocześnie podczas jego przywództwa Gruzja cieszyła się największą liczbą więźniów politycznych na całym poradzieckim obszarze, a rozbuchane inwestycje relatywnie biednego kraju, służyły jedynie zbudowaniu fasady cywilizacyjnego postępu i dobrobytu. Ciężko jest zaliczyć Saakashvilego w poczet ewidentnych politycznych tyranów chociaż metody, z których korzystał niewiele odbiegają od tych stosowanych we współczesnych satrapiach. Projekt „Chasing w White Horse” powstał w momencie, kiedy charyzmatyczny przywódca stracił pełnię władzy prezydenckiej oraz parlamentarnej i oskarżony o korupcję musiał uciekać z kraju. Jest to kolekcja śladów, które pozostawił po sobie Mikheil Saakashvili. Wielomilionowe, inwestycje w Batumi nigdy niedokończone tak jak czarnomorskie miasta koncepcyjnie: Anaklia i Łazika. Te peryferyjne miejscowości położone w strefie byłego konfliktu na samej granicy z wrogą Abchazją miały stać się największym portem morskim Gruzji. Wraz z utratą władzy wszystkie prezydenckie inicjatywy zostały wstrzymane tworząc rozległy atlas współczesnych architektonicznych i urbanistycznych ruin. Innym elementem w katalogu śladów po politycznej aktywności Saakashvilego są tymczasowe osiedla dla 128 tysięcy uchodźców z Południowej Osetii. Wspierana przez wojska rosyjskie republika odseparowała się od Gruzji w wyniku 5-dniowego konfliktu, który wybuchł w 2008 roku. Odcisk charyzmatycznego prezydenta można znaleźć też w ludziach, byłych pracownikach jego administracji czy gorących zwolennikach bezkrytycznie wierzących w wizję państwa, którą nakreślił. „Chasing a White Horse jest” porusza problem fasadowej modernizacji, która miała kamuflować polityczne i finansowe nadużycia swojego przywódcy.

O ile status Gruzji jako państwa autorytarnego można poddać w wątpliwość o tyle Azerbejdżan dość łatwo wpisuje się w tą kategorię. Hejdar Alijew, rozpoczął swoją drogę do władzy jako funkcjonariusz stalinowskiego NKWD. Był członkiem politbiura KPZR, przeciwnikiem Gorbaczowa i polityki głośności. W 1993 roku został prezydentem niepodległego Azerbejdżanu. Po jego śmierci w 2003 roku rządy przejął syn Hejdara Alijewa – Ilham, który do dzisiaj piastuje urząd prezydenta. Despotyczne rządy rodziny Alijewów praktycznie wyeliminowały opozycję polityczną, a jakakolwiek krytyka rządu jest surowo karana grzywnami, prześladowaniami, więzieniem lub utratą pracy. Cykl „Muzeum”, który zasiłił archiwum projektu „Odmowa” powstał w 2016 roku i bada problem kultu jednostki w autorytarnie rządzonym państwie. Podobnie jak w przypadku Gruzji cykl jest kolekcją fotografii koncentrujących się na architektonicznych realizacjach prezydenckiej dyktatury. Po śmierci ojca, Ilham Alijew nakazał wznieść w stolicy każdego z 70 dystryktów w kraju monumentalne tzw. Centra Imienia Hejdara Alijewa, mające podtrzymać kult zmarłego władcy. W niemal każdym z obiektów znajduje się muzeum poświęcone życiu i działalności Alijewa seniora, szkoła szachowa i siedziba miejscowego zespołu pieśni i tańca. Ambitny plan bogatego w ropę naftową Azerbejdżanu został wyhamowany w 2015 roku przez kryzys finansowy spowodowany spadkiem cen surowca - strategicznego dla kaukaskiej republiki. Centra, które zostały oddane do użytku wbrew swojej funkcji nie aktywizują lokalnych



społeczności. Wykorzystywane są okazjonalnie, np. w kwietniu 2016 roku odbywały się w nich akademie z okazji „zwycięskich” 4 dniowych walk granicznych w Górskim Karabachu. Cykl „Muzeum” jest dokumentem pustej, monumentalnej architektury, która przez swoją skalę i rozmach przypomina Azerom o pozycji pierwszego przywódcy w najnowszej historii Azerbejdżanu. Poza architekturą, głównym elementem cyklu „Muzeum” jest kolekcja figur geometrycznych oraz modeli wywołujących złudzenia optyczne, częściowo wykonanych przez uczniów szkoły szachowej mieszczącej się w Centrum im. Hejdara Alijewa w Khirdalanie. Budowa i obserwacja tych przedmiotów pomaga azerskiej młodzieży w rozwijaniu wyobraźni przestrzennej i umiejętności abstrakcyjnego myślenia. Podobnie jak w przypadku wyemitowanego przez radziecką telewizję w 1971 roku programu popularnonaukowego badającego mechanizmy manipulacji również typologię kolorowych figur sfotografowanych w Khirdalanie można rozważyć pod kątem ich wywrotowego potencjału. Biała i czarna piramidka wykorzystana w telewizyjnym programie z powodzeniem mogła obnażyć strategie stosowane przez sowiecki reżim. Podobnie iluzyjny charakter niewinnych obiektów zderzony z politycznym kontekstem architektury centrów im. Hejdara Alijewa, może zostać przeczytany jako metafora propagandy, która posługując się fasadowością zakłóca percepcję społeczeństwa. Obydwa przypadki korzystają z neutralnych modeli w skali mikro, które ilustrują procesy zachodzące na dużo większą skalę.

Jednym z najbardziej wymagających wątków „Odmowy” są te związane z Polską. Komentowanie miejsc odległych kulturowo i geograficznie, chociaż spod wspólnego potransformacyjnego parasola sprzyja analitycznej i badawczej postawie. Krytyczny komentarz otoczenia, w którym funkcjonuje się na co dzień jest obciążony emocjonalnie i często zdeformowany przez brak dystansu i bezpośrednią bliskość wydarzeń. W takim przypadku dużo trudniej ustawić się w pozycji bezstronnego arbitra chociaż wymagałaby tego kliniczna i zdystansowana struktura projektu.

„Rekonstrukcja” która powstała w 2017 roku jest jedyną częścią „Odmowy”, w którym fotografia ustąpiła miejsca rysunkowi. Niefabularny komiks, który powstał w odpowiedzi na nieokreślony status katastrofy smoleńskiej oraz to w jaki sposób radzi sobie z nią nasza kolektywna pamięć wspomagana przez rządową interpretację tego tragicznego dnia. Rysunki, które powstały na bazie zdjęć mieszają kilka porządków formując enigmatyczną wypowiedź, która koresponduje z aurą spisku i tajemnicy wokół tragedii. Część rysunków powstała na podstawie zdjęć dokumentujących grupę mężczyzn rekonstruujących zeskalowaną makietę wraku prezydenckiego tupolewa podczas miesięcznic smoleńskich w Warszawie. Druga grupa rysunków odnosi się do filmu „Smoleńsk” w którym reżyser Antoni Krauze stara się potwierdzić teorię zamachu służb rosyjskich na prezydencki samolot. Trzecia warstwa komiksu wprowadza przerysowane fragmenty instrukcji obsługi składania plastikowego modelu rosyjskiego samolotu pasażerskiego TU-154 w skali 1:144. Chmura skojarzeń, która powstała w wyniku połączenia tych trzech różnych obszarów nie układa się w konkretną historię z rozwiązaniem, nie daje odpowiedzi. Jest raczej ilustracją ideologicznego szumu sprowokowanego przez obóz władzy wokół tragedii smoleńskiej.

Inną pracą, która nie tylko odnosi się do ideologii ale też do manipulacji kontekstem jest egzemplarz pravicowego dziennika i tuby populistycznej ideologii polskiego rządu - Gazety Polskiej („Finisaż”, 2018) wydanie z dnia 12.12.2017, #288 (1900) zapowiada finisaż wystawy Rafała Milacha „Odmowa” w katowickiej galerii Szara. Umieszczenie ogłoszenia o wydarzeniu, które w ewidentny sposób krytycznie odnosi się do ideologii promowanej przez



gazetę tworzy wyjątkowe napięcie. Może ono wynikać albo z niepełnej wiedzy redaktorów wydania o anonsowanym wydarzeniu artystycznym lub z pominięcia części kontekstu wystawy. Trzeci i chyba najmniej prawdopodobny scenariusz zakłada działania subwersywne wewnątrz wydawnictwa. Niezależnie od pobudek wydanie Gazety Polskiej podnosi pytania o przesunięcia ideologiczne w mediach, które przez redukcję kontekstu mogą dowolnie manipulować komunikatem.

Problemu dystrybucji obrazu i manipulacji kontekstem dotyczą prace z cyklu „Pressident” (2017). W tej realizacji propagandowe fotografie zaczerpnięte z katalogów reklamowych dystrybuowanych przez Centra Im. Hejdara Alijewa w Azerbejdżanie poprzez radykalne kadrowanie zmieniają swoje znaczenie. Gloryfikujące prezydenta republiki otwierającego kolejne linie produkcyjne zakładów przemysłowych obrazy zostały zredukowane do palca lub dłoni przyciskającej czerwony guzik. Typologia ułożona z tego wymownego gestu władzy, który w 2017 roku dodatkowo wpisał się w międzynarodowe napięcia nuklearne, została zderzona autorytarnymi rządami Alijewa. Nieprzemocowy gest otwierania linii produkcyjnej odpowiednio zmanipulowany stał się metaforą opresyjnej sytuacji. Przeskalowane dłonie z powiększonym rastrem, który świadczą o aropriacji obrazów, które przez zdecydowaną ingerencję zmieniają swoje znaczenie.

Czechy rzadko są dyskutowane w kontekście dysfunkcyjnej demokracji. Model formatowania społecznego, który został poddany analizie w ramach projektu „Odmowa” komentuje ideę państwa narodowego. Zderzone z kontekstem współczesnych napięć polityczno-społecznych wydarzenie traci swój pozornie neutralny charakter.

Założona w 1862 roku w Czechach gimnastyczno-paramilitarna organizacja „Sokół” stworzyła fundament współczesnej idei narodowych Czech. Wielotysięczne gimnastyczne pokazy synchroniczne w okresie międzywojnia stały się symbolem umasowienia ideologii nacjonalistycznej oraz mentalnej i fizycznej odnowy społeczeństwa. Sympatyzujący zarówno z obozem lewicowym jak i narodowymi socjalistami „Sokół” został zdelegalizowany dwukrotnie, najpierw przez władze Trzeciej Rzeszy a następnie po 1948 roku przez komunistyczne władze Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej. Status tej wpływowej i podzielonej ideologicznie organizacji spowodował, że postrzegana była jako realne zagrożenie dla obozów rządzących. Pomimo delegalizacji „Sokoła” władze komunistycznej Czechosłowacji przez wiele lat wykorzystywały format masowych pokazów organizując „Spartakiady” – propagandowe imprezy sportowe z udziałem wojska. Reaktywowana w latach 90-tych organizacja stara się przywrócić przedwojenne tradycje, chociaż kontekst militarny został zmarginalizowany, a w wielotysięcznych pokazach synchronicznych udział biorą głównie kobiety. Jediną formacją sokolską, której członkami są niemal wyłącznie mężczyźni jest kolektyw „Borcy”. Ważną częścią programu choreograficznego grupy są ludzkie piramidy czy odtworzenie tzw. kanonu figur organizacji sokolskich w rytm podniosłej muzyki. Ta ewidentna demonstracja męskiej siły i sprawności przywołuje skojarzenia z takimi obrazami jak „The Triumph of the Will” Reni Riefenstahl.

Cykl „Formowanie” (2017) skupia się na dokumentacji powstawania ludzkich piramid w wykonaniu członków kolektywu „Borcy”. Jest to kolekcja gestów niepewności pozbawionych patosu i monumentalizmu. Fotografie koncentrują się na momencie przygotowania, gdzie sokolscy gimnastycy przyglądają się sobie, niepewnie dotykają a ich ciała zaczynają się ze sobą splatać. Ambiwalencja i przewrotność sfotografowanych gestów polega na wprowadzeniu sytuacji intymnej, czulej, momentami homo-erotycznej do obszaru



ideologicznie konserwatywnego i monumentalnego. Bohaterowie zdjęć znajdują się w momencie podejmowania decyzji. Za kilka sekund powstaną ludzkie piramidy, a konstelacja męskich ciał wpisze się w pompatyczny kontekst wydarzenia. „Formowanie” obok innych elementów „Odmowy” można zaliczyć do archiwum gestów o charakterze ostrzegawczym, gdzie ideologia zderza się z tkanką społeczną.

„Odmowa” oprócz tego, że analizuje różne modele politycznej propagandy dotyka też problemu percepcji obrazu. Iluzyjny, abstrakcyjny i często ambiwalentny wymiar prac zestawiony z konkretnym tłem historycznym lub politycznym tworzy przestrzeń, w której odbiorca zmuszony jest do podjęcia szeregu decyzji. Przede wszystkim musi zdefiniować na co patrzy i czy dokumentalne fotografie, które są korzeniem „Odmowy” oferują odbicie tak zwanej rzeczywistości. Następnie w jaki sposób postrzeganie obrazów zmienia się w zderzeniu z tekstem. Kolejnym etapem w czytaniu wystawy jest identyfikacja napięć pomiędzy poszczególnymi pracami i pełnymi cyklami oraz to jak wzajemnie na siebie oddziałują, wzmacniając lub przesuwając znaczenia. Odbiorca przez wszystkie etapy poruszania się po „Odmowie” jest oszukiwany. Zaburzenia percepcji obecne są na przynajmniej kilku poziomach. Od najbardziej podstawowych iluzji optycznych pojedynczych prac po manipulacyjne zabiegi socjotechniczne, którym poddawane są jednostki oraz szersze grupy społeczne.

Realizacjami, które dobrze ilustrują te zagadnienia są: wideo „Obie białe” (2017) oraz cykl obiektów „Pole widzenia” (2018 r.). Opisywany wcześniej radziecki program popularno-naukowy „Ja i inni” (1971r.) w reżyserii Feliksa Soboliewa, w którym jeden z bohaterów pod presją grupy musi zdecydować czy różnokolorowe piramidki są tego samego koloru, w ilustracyjny sposób obnaża mechanizmy manipulacji, które osłabiają proces samostanowienia. Praca wideo „Obie białe” (2018 r.), która jest przemontowaną wersją telewizyjnego eksperymentu, akcentuje siłową eliminację percepcji z procesu podejmowania decyzji.

Obiekty z cyklu „Pole widzenia” (2018 r.) również dotyczą problemu obserwacji oraz napięcia pomiędzy wizualnością a przemocowym kontekstem. Rekonstrukcje wojskowych gablot instruktażowych sfotografowanych w opuszczonej Szkole Wojskowej Logistyki i Zaopatrzenia w Odessie w 2015 roku są śladem po wojnie, która od ponad pięciu lat toczy się na terytorium Ukrainy. Uczelnię częściowo zamknięto tuż przed aneksją Krymu przez Rosję w 2013 roku, co jak twierdzą Ukraińcy było celowym działaniem osłabiającym potencjał militarny kraju. Dwa lata później obszar dawnej jednostki został przekształcony w poligon szkoleniowy dla ochotniczych oddziałów nowopowstałej, prywatnej ukraińskiej armii oraz w czasowe schronienie dla uchodźców z terenów objętych konfliktem. Gabloty są analogową wizualizacją pomieszczeń kontroli lotów wojskowych. Choć przedstawiają trójwymiarowe przestrzenie korzystają z płaskiego obrazu i niewielkiego reliefu, który przy pomocy odpowiednich wektorów perspektywicznych budują iluzję przestrzennej bryły. Gabloty zostały zreprodukowane w momencie częściowego rozkładu, gdzie abstrakcyjny, często pozbawiony szczegółu układ płaszczyzn, kamufluje dawną funkcję obiektów. „Pole widzenia” jest metaforą hybrydowej wojny, która została zepchnięta przez międzynarodową społeczność na peryferia uwagi, stała się niewidzialna.

Opisane w referacie prace, które składają się na archiwum projektu „Odmowa”, są wizualną próbą opisanego mechanizmów kontroli stosowanej przez struktury polityczne w obszarze byłego Bloku Wschodniego. Zagadnienia związane z percepcją i jej zaburzeniami mają zwrócić uwagę na fasadowy i manipulacyjny wymiar propagandy, która narzuca społeczeństwu sformatowany na potrzeby sprawujących władzę obraz świata.

