doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/16
Varia

Roman NIECZYPOROWSKI
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

REWOLUCJA MYŚLI, CZYLI ARTYSTA WOBEC ZŁA. RZECZ O PIETERZE HUGO. DEDYKOWANE ANDRZEJOWI TUROWSKIEMU

Musimy przede wszystkim rozszerzyć definicję sztuki poza specjalistyczną działalność prowadzoną przez artystów aż po kształtowanie społeczeństwa przyszłości, opartego na całościowej energii owej jednostkowej kreatywności w ludziach, przez ludzi oraz dla ludzi (...) jako procesie twórczym.

Joseph Beuys

„O godzinie 3.30 nad ranem[1] krążownik Aurora zarzucił kotwicę koło mostu Mikołajowskiego i oddział marynarzy, przepędziwszy patrol Rządu Tymczasowego, zajął most. Pałac Zimowy, w którym zasiadał Rząd Tymczasowy, został odcięty od miasta. (...) Aurora ślepą salwą dała twierdzy Pietropawłowskiej sygnał do rozpoczęcia ostrzału artyleryjskiego: wystrzeliwszy w Pałac [Zimowy – RN] blisko 30 pocisków, artylerzyści zdołali weń trafić zaledwie dwa czy trzy razy. (...) Antonow-Owsiejenko wdarł się do pałacu, aresztował członków Rządu Tymczasowego i wysłał depeszę do Lenina: »O godzinie 14.04 Pałac Zimowy został zdobyty«."[2] Wystrzał z Aurory i zdobycie Pałacu Zimowego stały się symbolami Rewolucji Październikowej, rewolucji, która na swoich sztandarach niosła hasła emancypacji najniższych warstw społecznych, która przyniosła zagładę dotychczasowego porządku społeczno-politycznego, która pochłonęła miliony ofiar i rozpoczęła proces przemiany świata. W tym samym czasie[3] dokonywała się też inna rewolucja, którą Andrzej Turowski nazwał potem rewolucją konstruktywizmu.[4] Władimir Tatlin, Kazimierz Malewicz, El Lissitzky, Aleksander Rodczenko wraz z rzeszą innych artystów dokonali bowiem rewolucji w sztuce. Jak zauważa Sheila Fitzpatrick: „wszystkie rewolucje mają wypisane na sztandarach »Liberté, Égalité,

Fraternité« i inne szlachetne hasła. Wszyscy rewolucjoniści to entuzjaści, zeloci i utopiści śniący o stworzeniu nowego świata, w którym na zawsze zapomni się o niesprawiedliwości, zepsuciu i apatii."[5] Wielka Awangarda też chciała zmieniać świat na lepsze, tyle tylko, że zmiana ta dokonać się miała za pomocą działań artystycznych. Tym samym sztuka wprowadzona została na grząski grunt polityki. Rosyjscy konstruktywiści nie byli w tym pierwsi. Za otwierającego plejadę twórców kultury zaangażowanych politycznie uważa się Emila Zolę, który w roku 1898 ujął się za niesłusznie oskarżonym o zdradę Alfredem Dreyfusem. Dokonał tego, publikując na pierwszej stronie paryskiej, nomen omen, *L'Aurore* list otwarty do prezydenta Félixa Faure. W swoim tekście, opatrzonym znamiennym tytułem „J'Accuse…!" (*fr*. Oskarżam!*)* pisarz pokazał, że „problem demokracji i republiki, z punktu widzenia artystów, był zagadnieniem estetycznej i etycznej polityczności, czyli gotowości do interwencji publicznej w momentach nadużyć prawa i konfliktów społecznych."[6]

Refleksja intelektualna, która towarzyszyła przemianom społeczno-politycznym, dokonującym się w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku, była niezwykle ważnym etapem na drodze przemian myślenia o sztuce. Ale moim zdaniem to dymiące kominy Auschwitz radykalnie zmieniły postrzeganie świata, stały się „momentem granicznym" w dziejach cywilizacji Zachodu,[7] który wymusił zarówno zmiany estetyczne, jak i tematyczne. W obliczu tragedii Holocaustu sztuka musiała podjąć nowe wyzwania, musiała się zmienić, nie mogła trwać w swoim dawnym paradygmacie. Tuż po zakończeniu II wojny światowej swoim słynnym pytaniem zwrócił na to uwagę Theodor Adorno.[8] Po doświadczeniach Holocaustu, po zagładzie Hiroszimy i Nagasaki, świat wymagał oczyszczenia. Aby tak się stało, artysta nie mógł przejść obojętnie obok zła. Dlatego dziś, jak zauważa Andrzej Turowski, rolą sztuki „może być tylko czynne uczestnictwo w niepewności, prowadzące do wyostrzenia wątpliwości, pomnażania alternatyw, pokazywania zagrożeń, ujawniania wykluczeń, demaskowania pozorów."[9] Źródeł takiej postawy doszukiwać się można zarówno w emocjonalistycznych teoriach sztuki,[10] jak również w jej funkcji katartycznej.[11] I tu pojawia się kolejna ważna konstatacja Turowskiego, który wskazuje, że „dzieło jest zawsze w jakiejś sytuacji, w jakiejś historii, w których głos i milczenie napotykają na oddźwięk. Niepodobna się z tego wywikłać »choćbyśmy siedzieli cicho i bez słowa, jak kamienie, wówczas i tak działalibyśmy przez naszą bierność«. Toteż korelatem zaangażowania nie jest autonomia dzieła i brak zaangażowania artysty, lecz cała gama sprzecznych możliwości, zawarta między nieudanym oporem i niewyrażonym sprzeciwem, a konformizmem instytucjonalnym i oportunizmem ideologicznym. Zaangażowanie i autonomia (niezaangażowanie) wiążą się tutaj z siłą sztuki i postawą artysty, który zaangażowanie lub jego brak reprezentuje. Nie znaczy to, że artysta w tej dziedzinie nie ma nic do powiedzenia i jest niewinnym narzędziem w rękach obcej mocy."[12] Realizację tego postulatu Turowskiego widać doskonale w działaniach wielu współczesnych artystów.[13] Często odnieść można wrażenie, że przyświeca im myśl sformułowana przez Josepha Beusa, mówiąca o tym, że „(…) jedynie sztuka oraz idea twórczości i samookreślenia w trakcie procesu twórczego zdolna jest doprowadzić do społeczeństwa alternatywnego."[14] Można więc za Turowskim uznać, że w wieku dwudziestym dokonuje się rewolucja myślenia o sztuce, której skutki widoczne są zarówno w teorii, jak i praktyce artystycznej. Doskonałym przykładem ilustrującym główne założenia *Manifestu* Turowskiego, tę „rewolucję myśli," jest twórczość Pietera Hugo. Mimo, iż od kilkunastu lat jego fotografie pokazywane są w galeriach całego świata, to nadal, szczególnie w Polsce, jest on artystą mało znanym.

Pieter Hugo urodził się w 1976 roku w Johannesburgu, w Republice Południowej Afryki,[15] dorastał w Cape Town końcowego okresu apartheidu.[16] Fotografią zainteresował się przez przypadek: jednym z prezentów, jakie dostał na swoje dwunaste urodziny był aparat fotograficzny.[17] Jego pierwsze samodzielnie zrobione zdjęcia nie różniły się niczym od tych, jakie robi każdy początkujący fotograf. I pewnie nigdy nie usłyszelibyśmy o Pieterze Hugo, gdyby nie wiatr historii, który wepchnął siedemnastoletniego wówczas młodzieńca w objęcia artystycznej i profesjo-

nalnej fotografii. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku był czasem wielkich zmian, zachodzących na politycznej mapie świata. Tego samego czerwcowego dnia roku 1989, w którym na placu Niebiańskiego Spokoju[18] doszło do masakry protestujących studentów, w Polsce odbyły się pierwsze od wielu lat, wolne (w miarę) wybory parlamentarne. Rozpędzająca się lawina przemian politycznych rozlewała się po Europie Środkowo-Wschodniej, obalano Mur Berliński, rozpadał się Związek Radziecki, powiew wolności zwiastujący koniec starego porządku powoli docierał do Republiki Południowej Afryki. Iskrą rozpalającą protesty, które doprowadziły do upadku apartheidu było wydarzenie z 10 kwietnia 1993 roku. Wtedy to na oczach Nomakhwezi, swojej piętnastoletniej wówczas córki, przed swoim domem w Dawn Park[19] został strzałem w głowę zamordowany Chris Hani.[20] Wieść o zabójstwie tego działacza politycznego wyzwoliła w Johannesburgu falę protestów, które zmiotły dawny porządek w RPA. Tak się złożyło, że siedemnastoletni wówczas Pieter Hugo dokumentował swoim aparatem przebieg południowoafrykańskiej rewolucji. Podjęcie takiego wyzwania – opowiedzenie się po stronie prześladowanej, dyskryminowanej i pogardzanej rdzennej ludności Afryki – wymagało wówczas cywilnej odwagi oraz politycznej dojrzałości, stąd fotografie wówczas wykonane uznać można za symboliczny początek jego artystycznej kariery. To właśnie m.in. dzięki tym zdjęciom młody artysta zdobył kilka lat później pracę fotoreportera w jednej z południowoafrykańskich gazet. Nie zaniedbywał przy tym sfery artystycznej, prezentując równocześnie swoje fotografie w galeriach w Republice Południowej Afryki, Japonii, Portugalii i Hiszpanii.[21]

Zainteresowania Hugo fotografią dokumentalną związane są z poszukiwaniem nowych dróg opisywania świata, w którym żyjemy, pokazywania całej jego złożoności. Cechą charakterystyczną twórczości Hugo jest przedstawianie z wielką troską wspólnot egzystujących na peryferiach nowoczesnego społeczeństwa, z mocno położonym akcentem na pokazywanie kulturowych niuansów naszych czasów. Przykładem tego są serie: *The Hyena & Other Men*, *Messina/Musina*, *Nollywood* czy *Permanent Error*, jednak moim zdaniem najbardziej dramatyczna i wstrząsająca zarazem jest jego seria poświęcona ludobójstwu w Rwandzie zatytułowana *Vestiges of a Genocide*.[22]

Jak już wspomniałem, początkowo artysta pracował jako fotoreporter dla prasy południowoafrykańskiej, jednak pragmatyczna natura otrzymywanych zleceń szybko pozbawiła go złudzeń, co do istoty tego zawodu. Przełomowym w jego karierze było zadanie, jakie dostał w roku 2004. Jeden z pracodawców zlecił mu, by wyruszył do Rwandy, odnalazł dziewczynę, która – zgwałcona w czasach trwającego tam dziesięć lat wcześniej ludobójstwa – została zarażona wirusem HIV, zaszła w ciążę, urodziła dziecko i (przyjmując leki retrowirusowe) wiedzie w miarę szczęśliwe życie.[23] Absurdalność tego zlecenia sprawiła, że kiedy Hugo – w dziesięć lat po rzezi dokonanej przez lud Hutu na ludzie Tutsi – pojechał do Rwandy, zrobił serię zdjęć całkowicie odbiegającą od oczekiwań jego zleceniodawcy.[24]

6 kwietnia 1994 r. na lotnisku w Kigali został zestrzelony samolot schodzący do lądowania. W przeprowadzonym przez nieznanych sprawców ataku zginęli wówczas prezydent Rwandy Juvénal Habyarimana oraz towarzyszący mu prezydent sąsiedniej Burundi, Cyprien Ntaryamira. Odpowiedzialnością za tę zbrodnię rządzący oboma krajami politycy Hutu obarczyli Tutsich.[25] Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, jakie siły stały za tym zamachem,[26] faktem jest jednak, że wydarzenie to dało impuls do rozpoczęcia przygotowywanej wcześniej masakry. Cykl *Vestiges of a Genocide Rwanda* Pietera Hugo jest oskarżeniem współczesnego świata, pokazuje bowiem, że doświadczenie Holocaustu niczego nas nie nauczyło.

Dokonana przez Niemców w okresie II wojny światowej zagłada Żydów osiągnęła poziom przemysłowy. Pół wieku później, w Afryce, Tutsi byli mordowani przez Hutu z równie zatrważającą systematycznością. Codziennie w godzinach od dziewiątej do siedemnastej, nie wyłączając niedziel i świąt, za pomocą maczet ochotnicy bojówek *interahamwe* dokonywali rzezi swoich sąsiadów.[27] W najtragiczniejszym dla tego małego, afrykańskiego kraju momencie świat Zachodu

odwrócił od niego swoje oczy, nie chciał dostrzec rozpalającego się tam piekła. Karygodnie zachowała się również Rada Bezpieczeństwa Organizacji Narodów Zjednoczonych, która „21 kwietnia, kiedy masakry ogarnęły już cały kraj, zredukowała liczbę żołnierzy ONZ w Rwandzie z dwóch i pół tysiąca do dwustu siedemdziesięciu."[28] Jak pisze Olga Stanisławska „dwa dni po zestrzeleniu prezydenckiego samolotu, kiedy w Kigali zaczęli już ginąć Tutsi i umiarkowani Hutu, w Nyamacie pojawił się konwój trzech opancerzonych transporterów Organizacji Narodów Zjednoczonych. Zatrzymał się najpierw przy kościele i klasztorze, a potem przy klinice położniczej i szpitalu. Zabrał wszystkich Europejczyków – pięciu księży i trzy siostry zakonne. Szwajcarskie zakonnice chciały wziąć ze sobą zakonnice Tutsi. Żołnierze ONZ powiedzieli, że ich miejsce jest tutaj, w Rwandzie. Zakonnice Tutsi zginęły niebawem."[29]

Przez kilkaset lat Rwandą rządzili Tutsi. Nie przeszkadzało to Hutu – współegzystując we wspólnym państwie zajmowali oni część wysokich stanowisk. Sytuacja uległa zmianie w latach trzydziestych dwudziestego wieku, kiedy administracja belgijska (po I wojnie światowej[30] Belgia przejęła od Niemiec ich dawny protektorat) wprowadziła dowody osobiste, w których podawano przynależność etniczną. Początkowo Belgowie, podobnie jak wcześniej Niemcy, popierali Tutsich. Kiedy jednak ci ostatni zaczęli domagać się niepodległości, Belgowie przerzucili swoje preferencje na Hutu, wspierając ich potem w trakcie rewolty 1959 roku. Władzy, którą Hutu wtedy wywalczyli, nie oddali nawet po ogłoszeniu niepodległości Rwandy w roku 1961, marginalizując Tutsich zarówno politycznie, jak i społecznie, zaś „klasyfikacja etniczna stała się szybko poręcznym narzędziem politycznych rewindykacji."[31]

Elity rządzących Hutu zaczęły uprawiać politykę opartą na podsycaniu etnicznych antagonizmów, powoli zaczęło więc narastać poczucie etnicznej odrębności. Nasilające się prześladowania Tutsich (konfiskaty mienia, wprowadzenie *numerus clausus* w szkołach i urzędach, liczne pogromy) sprawiły, iż wielu z nich zdecydowało się na emigrację do sąsiedniej Ugandy. Z tej emigracji rekrutowali się członkowie zbrojnych oddziałów (Tutsich), które w początkach lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku zaczęły atakować wspieraną przez Francję rwandyjską armię rządową (Hutu). Do rozwiązania konfliktu wysłano siły pokojowe ONZ, które jednak nie były w stanie opanować dynamicznie rozwijającego się konfliktu.[32] Jak przyznaje Joseph-Désire Bitero,[33] „wszystkie partie Hutu już od 1992 roku zakładały masakry Tutsich. Programy były precyzyjne i przemyślane. Czytano je na wiecach, a zgromadzeni gorąco je oklaskiwali. Powtarzano je przez radio, zwłaszcza po podpisaniu ugody w Arushy. Wszyscy mogli się z nimi zapoznać i dokładnie je zrozumieć, w pierwszym rzędzie biali oraz sami Tutsi."[34] Przywodzi to na myśl sytuację w Niemczech z okresu poprzedzającego konferencję w Wannsee.[35] Wtedy także, pomimo zaostrzającej się od 1933 roku polityki antysemickiej i znanych poglądów Hitlera dotyczących ludności żydowskiej,[36] Żydzi niemieccy długo nie dostrzegali pełni wiszącego nad nimi zagrożenia.[37]

Od roku 1993 odnotowuje się w Rwandzie stopniową eskalację upokorzeń i szykan skierowanych wobec Tutsich. Plany eksterminacji musiały być znane ambasadom obcych państw najpóźniej pod koniec 1993 roku. Jak pisze Wojciech Jagielski, już w styczniu 1994 roku dowódca sił pokojowych ONZ w Rwandzie [UNAMIR – RN], kanadyjski generał Rome Dallaire, „raportował Kofiemu Annanowi, (…) który wówczas odpowiadał w ONZ za misje pokojowe, że bojówki Hutu przygotowują się do pogromów. W Rwandzie stacjonowało wtedy 2519 żołnierzy ONZ i Dallaire twierdził, że to wystarczy, by zapobiec rzeziom. (…) Kanadyjczykowi nie pozwolono interweniować, a kiedy wybuchły rzezie, zamiast przysłać mu posiłki, ONZ niemal wszystkich odwołała. W Rwandzie pozostało jedynie 270 żołnierzy ONZ."[38] Kiedy ruszyła machina ludobójstwa, świat nie chciał jej zauważyć.

Afryka w oczach Zachodu zawsze znajdowała się na samym dole „drabiny człowieczeństwa," stając się równocześnie metaforą mrocznych obszarów ludzkiej duszy. Przeciętnemu Europejczykowi kontynent ten kojarzy się zazwyczaj z głodem i zacofaniem, zabobonem i przemocą, z powszechną korupcją i dyktaturą lokalnych kacyków. Tragedia rwandyjska zdawała się potwierdzać wszystkie stereotypy ciążące na obrazie

Czarnego Lądu. „Zobaczono w niej wynik niedoboru cywilizacji, cokolwiek by się miało kryć pod tym słowem – jakby cywilizacja uniemożliwiała ludobójstwo, jakby uniemożliwiała Auschwitz. Europejscy misjonarze zarzucali sobie powierzchowność ewangelizacji Rwandy, jakby tysiąc lat chrześcijaństwa w Niemczech czemukolwiek zapobiegło. Poszukiwanie korzeni pozaeuropejskich masakr w moralnej niedoskonałości lokalnych »kultur« czy »cywilizacji« może w istocie budzić jedynie zdziwienie. Dotąd żyją między nami ludzie, którzy na przedramieniu mają wytatuowany numer."[39] Analogie miedzy Holocaustem a ludobójstwem w Rwandzie narzucają się same. W jednym i drugim przypadku celem była „ostateczna eksterminacja," w jednym i drugim przypadku dokonywano jej w sposób systematyczny, wręcz przemysłowy. W ciągu pięciu lat II wojny światowej zostało zamordowanych około sześciu milionów europejskich Żydów, w większości w komorach gazowych. W ciągu trzech miesięcy rwandyjskiego ludobójstwa pod ciosami maczet zginęło milion Tutsi. Świat się tym za bardzo nie przejął. Porzucił mordowanych Tutsi, tak samo jak wcześniej nie reagował na eksterminację Żydów.[40] „»Jak można było uznać milion ludzkich istnień w Rwandzie za nieważne z punktu widzenia strategicznych czy narodowych interesów?« – zapyta po latach Paul Kagame. »Świat odwrócił się od Rwandy, bo nie miała ona dla niego żadnego znaczenia« – mówi dziś Dallaire."[41]

Cykl *Vestiges of a Genocide Rwanda* Pietera Hugo otwiera fotografia przedstawiająca wielką reklamę Rwanda Airlines ustawioną w pobliżu lotniska w Kigali (*Kigali International Airport*). Przez ten właśnie port lotniczy w początkach kwietnia 1994 r. prowadziła droga ucieczki z Rwandy większości białych obcokrajowców. To masowe opuszczanie ogarniętego bestialstwem kraju Hutu przyjęli jako milczącą aprobatę ich działań, dlatego zdjęcia lotniska stają się symbolem porzucenia.[42] Są też zdjęcia przedstawiające na pozór przyrodę okolic Wielkiego Rowu Zachodniego. Kiedy jednak uświadomimy sobie, że kadr pokazujący okolice jeziora Kivu (*The Viev over Lake Kivu from the Catholic Church and Home St. Jean Complex*) to widok, jaki oglądało kilka tysięcy bezbronnych mężczyzn, kobiet i dzieci, którzy szukając schronienia w kościele[43] św. Jana 17 kwietnia 1994 zostali tam zamordowani, przychodzi przerażenie. Potęguje się ono z każdym kolejnym kadrem: zniszczony murowany ołtarz w zdemolowanym kościelnym wnętrzu (*The Altar at Ntarama Catholic Church*),[44] zdjęcia pojedynczych i masowych grobów (*Grave in a Forest*; *Mass Grave in a Toilet, Nzega Cell, Gasaka Sector*; *Mass Grave, Centre De Sante, Kimironoko*; *Latrine hole, Nyamata*). Na szczególną uwagę zasługuje to pokazujące latrynę, do której wrzucano ciała zamordowanych ofiar. Staje się ona symbolem dehumanizacji człowieka, symbolem barbarzyństwa naszych czasów. Podobną wymowę ma kolejna grupa fotografii, opatrzona wspólnym tytułem *Ntarama Catholic Church*, które pokazują porzucone szczątki zamordowanych, walające się pomiędzy stertami śmieci. Należy do nich zdjęcie, na którym pomiędzy dwiema porzuconymi w błocie kośćmi udowymi i żuchwą leży zabłocony but. Na innym widać wymieszane ze śmieciami fragmenty kości wyzierających spod strzępów zbutwiałych kartek modlitewnika, zmięty szal z rzuconym na niego różańcem. W sferze wizualnej zdjęcia te oddają to samo wrażenie, o którym pisze Jean Hatzfeld: „W N'taramie bojówkarze nie zadali sobie trudu, żeby kopać rowy, gdyż ich kościół, zbudowany z dala od siedzib ludzkich, nie znajdował się na trasie ich codziennego marszu. Tysiące ciał zostawiono pod gołym niebem przez cały czas trwania ludobójstwa. Potem było za późno, by ocalali mogli szukać tam szczątków swoich krewnych czy przyjaciół, gdyż deszcz i zwierzęta dokonały spustoszenia. Toteż na początku ludzie wznieśli ogrodzenie. Później zdecydowali się zostawić to miejsce w niezmienionym stanie, dla pamięci. To znaczy zostawić wszystkie trupy w pozycjach w chwili śmierci – niczym w jakiejś pompejańskiej scenie – stłoczone między ławkami, pod ołtarzem, skulone pod ścianami, w *pagane*, szortach, sukienkach, pośród okularów, klapek, czółenek, fartuchów, walizek, miednic, dzbanków, prześcieradeł, naszyjników, materaców z pianki, książek przesiąkniętych silnym trupim odorem. Później, z powodu zbyt wysokiej ceny środków do konserwacji, dobudowano salę, by złożyć tam część rozrzuconych wokół kościoła czaszek i kości."[45] Dziś te – otoczone

ogrodzeniem z zaostrzonych prętów – kościoły w Nyamacie i w N'taramie są Miejscami Pamięci, w których na rzędach półek zgromadzono ludzkie szczątki.[46] Ujęcia Pietera Hugo dokumentujące ślady masakry dokonanej w kościelnych wnętrzach nabierają więc mocy oskarżenia tych przedstawicieli instytucji, którzy w chwili próby nie stanęli w obronie swoich „owieczek."

Jednym z najtragiczniej naznaczonych miejsc w Rwandzie jest dawny kampus technikum w Murambi, w którego budynkach podczas masakry zostało zamordowanych około 50 tys. ludzi. Zdjęcia tam zrobione układają się w opowieść o niewyobrażalnym bestialstwie. Na jednym z nich widzimy wielkie pomieszczenie dawnej sali gimnastycznej, której surową pustkę rozdzierają rozpięte w jej poprzek sznury, obwieszone zniszczonymi, noszącymi ślady krwi ubraniami (*Clothing removed from genocide victims at Murambi Technical School*). Na innym, smutno patrzący w obiektyw aparatu mężczyzna stoi w dawnej sali lekcyjnej pośród stosów kości i równo ułożonych na półkach ludzkich czaszek (*Emmanuel Mugangira, Murambi Technical School*). Ale największe wrażenie wywołują zdjęcia zmumifikowanych ciał, ułożonych na drewnianych półkach. W trakcie rwandyjskiej zagłady część ciał ofiar pomordowanych w technikum w Murambi wrzucono do wykopanych naprędce dołów, które następnie zasypano wapnem, dzięki czemu ciała zamordowanych nie uległy procesowi rozkładu. Po ekshumacji zmumifikowane szczątki poukładano na wielkich, drewnianych stelażach w nadziei, że kiedyś uda się je zidentyfikować. Na zdjęciach Pietera Hugo jawią się niczym marmurowe rzeźby niedające zapomnieć o rozmiarach afrykańskiej tragedii (*Bodies of the mass killing at Murambi Technical School*; *Bodies Covered in Lime*). Widać tu postaci z głowami rozłupanymi ciosami maczet, czasami z odrąbanymi kończynami, bardzo często z obciętymi genitaliami. Znieruchomiałe ciała kobiet oplecione wokół szczątków dzieci… Tysiące zastygłych w bieli wapna ciał, a każde z nich ma rozwarte w bólu i rozpaczy usta, i ciągle słychać ich niemy krzyk. Krzyk oskarżenia. Fotograficzny cykl Pietera Hugo staje się więc oskarżeniem, ale zarazem przestrogą przed konsekwencjami zaniechania, wprowadzając nas w stan emocjonalnego rozedrgania. Tym samym zdaje się potwierdzać teorię Turowskiego, który pisze, że: „Sztuka w (…) demokracji wprowadza nas w stan niepokoju, jak marzenie senne potrafi dotykać Realnego. Sztuka nie wygeneruje o nim wiedzy, lecz postawi nas twarzą w twarz wobec niepokojącego kryzysu. Innymi słowy, sztuka w pluralistycznej demokracji »może doprowadzić do kryzysu odpowiedzi udzielanych oficjalnie na najważniejsze pytania (o równość, wolność, wykluczenie, tożsamość, seksualność, godność itd.). Wywołując niepokój poprzez inwazję Realnego, może wytrącić nas z »dogmatycznej drzemki«… Jest to bardzo dużo, bo żadna inna działalność człowieka nie ma tej, co sztuka, mocy powodowania kryzysów i konfliktów poprzez odsłanianie Realnego«."[47] Śmiało możemy stwierdzić, że sztuka Pietera Hugo, w szczególności zaś opisany cykl, spełnia postulaty kierowane wobec artysty i jego sztuki zawarte w *Manifeście* Andrzeja Turowskiego.

Przemiany społeczno-polityczne, jakie przyniosła fala Rewolucji Październikowej wpłynęły również na sztukę. Artyści odkryli nowe tematy, zaczęli eksplorować inne rejony wrażliwości, dostrzegli polityczny wymiar sztuki. W efekcie zmianie uległa nie tylko sfera estetyczna, ale i etyczny wymiar dzieła sztuki, na co w swym *Manifeście* zwraca uwagę Andrzej Turowski.[48] Trafność założeń tego historyka i krytyka sztuki widać doskonale na przykładzie twórczości Pietera Hugo, w szczególności zaś na przykładzie jego cyklu *Vestiges of a Genocide Rwanda*, podejmującego problemy odpowiedzialności, zdrady i ludobójstwa. W opowieści spisanej przez Jean'a Hatzfelda, kronikarza rwandyjskiej Zagłady, Innocent Reililiza żali się: „Na granicy istnienia odbiorą ci nawet wspomnienia dobrych chwil, które przecież życie ci dało."[49] Twórczość Pietera Hugo tego nie przywraca, nie jest w stanie, ale ostrzega przed popełnieniem tego samego błędu po raz kolejny. Bo przecież już wiele lat temu, w roku 1942, w obozie koncentracyjnym w Dachau, niemiecki pastor Martin Niemöller napisał:

Als die Nazis die Kommunisten holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Kommunist.

Als sie die Sozialdemokraten einsperrten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Sozialdemokrat.

Als sie die Gewerkschafter holten,
habe ich nicht protestiert;
ich war ja kein Gewerkschafter.

Als sie die Juden holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Jude.

Als sie mich holten,
gab es keinen mehr, der protestierte.[50]

Kiedy przyszli po komunistów,
milczałem,
cóż, przecież, nie byłem komunistą.

Kiedy przyszli po socjaldemokratów,
milczałem,
cóż, *nie byłem socjaldemokratą.*

Kiedy przyszli po związkowców,
nie protestowałem,
cóż, nie byłem związkowcem.

Kiedy przyszli po Żydów,
Milczałem,
Cóż, nie byłem Żydem.

Kiedy przyszli po mnie,
nikogo już więcej nie było, by zaprotestować.

(tłum. Roman Nieczyporowski)

Twórczość Pietera Hugo staje się dzisiaj przestrogą podobną tej zawartej w wierszu Martina Niemöllera. Pytanie, czy jako odbiorcy wystarczająco dorośliśmy, by odczytać ją właściwie.

Przypisy

[1] 25 października 1917 roku według starego porządku, 7 listopada 1917 roku według kalendarza gregoriańskiego.

[2] Michał Heller i Aleksander Niekracz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1, tłum. Andrzej Mietkowski (London: Polonia Book Fund, 1985), 30-31. Sheila Fitzpatrick zauważa jednak, że w rzeczywistości Pałac Zimowy został zdobyty dopiero około północy, zob.: Sheila Fitzpatrick, *Rewolucja rosyjska*, tłum. Jakub Brożek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017), 82-83, w szczególności przypis 27.

[3] Symptomy nowych tendencji artystycznych dostrzegalne są już w połowie pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Zob.: Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910- 1930* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1990), 13.

[4] Pierwotnie wydana w 1979 roku książka Andrzeja Turowskiego, *W kręgu konstruktywizmu* miała nosić tytuł: *Rewolucja konstruktywistyczna*. Zob.: Andrzej Turowski, „Konstruktywistyczna przemiana," *Teksty: teoria, krytyka, interpretacja* nr 31 (1/1977): 89.

[5] Fitzpatrick, *Rewolucja rosyjska*, 17.

[6] Andrzej Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* (Warszawa: IW Książka i Wiedza, 2012), 14; por. Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, tłum. Daniel Grinberg i Mariola Szawiel (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2008), 134.

[7] Roman Nieczyporowski, „Josepha Beusa niechciane dziedzictwo," w *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magda Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski i Jan Wiktor Sienkiewicz (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016), 136; por.: Alan Milchman i Alan Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. Leszek Krowicki i Jakub Szacki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003), 11 passim; por.: Dan Diner, „Vorwort des Herausgebers," w *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. Dan Diner (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988), 7; por.: Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 45.

[8] Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965); Theodor W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969).

[9] Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój,* 19.

[10] Jej reprezentantów znaleźć można zarówno w drugiej połowie wieku XIX, jak w wieku XX. Zob.: Eugène Véron, *Estetyka*, tłum. Antoni Lange (Warszawa: Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, 1892), 109 passim; Lew Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. Maria Leśniewska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 83 passim; Curt John Ducasse, *The Philosophy of Art* (New York: Dover Publications, 1966), 112 passim; Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Alina Hanna Bogucka (Warszawa: PIW, 1976), 358; por.: rozwinięcie: Susanne K. Langer, *Feeling And Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1955), 40; Susanne K. Langer, *Problems of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1957); Morris Weitz, *Philosophy of the Arts* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1950); Morris Weitz, „Rola teorii w estetyce," tłum. Mieczysław Godyń, w *Estetyka w świecie*, t. 1, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagielońskiego, 1985), 348 passim; Jerôme Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), 158 passim; Jerôme Stolnitz, "»The aesthetic attitude« in the rise of modern aesthetics: Again," Journal of Aesthetics and Art Criticism 43 (2/1984): 205 passim; Arnold Berleant, *The Aesthetics Field: A Phenomenology of Aestetic Experience* (Springfield, Ill: Charles C. Thomas, 1970), 24 passim; por.: Iwona M. Malec, „Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu," *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, nr 5 [XLVII] (2012): 141 passim.

[11] Yrjö Hirn, *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry* (London-New York: Macmillan and Co., 1900), 105; Harvey D. Goldstein, "Mimesis and Catharsis Reëxamined," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (4/1966): 567 passim; Anthony F. C. Wallace, *Culture and Personality* (New York: Random House, 1961), 190; Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. Danuta Danek i Janina Kamionkowa (Warszawa: PIW, 1970); por.: Axel Gelfert, *Art History, the Problem of Style, and Arnold Hauser's Contribution to the History and Sociology of Knowledge*, dostępny 2018.10.23, http://www.gelfert.net/People/Axel/Publications/AxelGelfert_HauserPaper-penultimateDraft.pdf,; Freudowska kategoria katharsis: zob.: Zygmunt Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975), 31 passim; por.: Stephen Coburn Pepper, *Concept and Quality: A World Hypothesis* (New York: Open Court Publishing, 1967), 589; Edgar Morin, *Duch czasu*, tłum. Aleksandra Frybesowa (Kraków: Biblioteka „Więzi," 1960).

[12] Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, 22-23.

[13] Między innymi takich artystów jak: Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Leon Golub, Jenny Holzer, Andres Serano, Eric Fischl, Jacqueline Livingstone, Marina Abramović, Lany Mesić, Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski czy Banksy.

[14] Joseph Beuys, *Rzeźba społeczna, rzeźba niewidzialna, społeczeństwo alternatywne, Wolny Uniwersytet Międzynarodowy*, rozmowa z Eddy Devolder'em, w Joseph Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wstęp i oprac. Jaromir Jedliński, tłum. Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu/Centrum Sztuki Współczesnej, 1990), 72.

[15] http://www.pieterhugo.com, dostępny 2014.09.19.

[16] Hugh Montgomery, "Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent," *Independent*, 10 April 2011, dostępny 2014.09.19, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html.

[17] Ibidem.

[18] Plac usytuowany w centrum Pekinu, tuż przed Zakazanym Miastem. Przy północnym jego krańcu znajduje się Brama Niebiańskiego Spokoju (Tian'anmen), której plac zawdzięcza nazwę. Miejsce to ma dla Chińczyków znaczenie symboliczne. W przeszłości odczytywano tu dekrety cesarskie, zaś 1 października 1949 r. Mao Zedong proklamował powstanie Chińskiej Republiki Ludowej. 17 kwietnia 1989 r. rozpoczął się tu wiec popieranych przez robotników studentów, którzy domagali się walki z korupcją. Zob *Wielka Encyklopedia PWN*, red. Jan Wojnowski et al., vol. 27, hasło „Tia'anmen." Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

[19] Na przedmieściach Boksburga (Johannesburg).

[20] Chris Hani (Martin Thembisile Hani), był sekretarzem generalnym Południowoafrykańskiej Partii Komunistycznej (SACP) oraz liderem Umkhonto we Sizwe, zbrojnego skrzydła Afrykańskiego Kongresu Narodowego (ANC). Zamordował go polski imigrant, Janusz Waluś; zob.: http://www.sahistory.org.za/people/thembisile-chris-hani, dostępny 2014.09.19.

[21] The Cold Room Photographic Gallery, Cape Town (2002); Michael Stevenson, Cape Town (2003; 2004); DDD Gallery, Osaka (2003); Ginza Graphic Gallery, Tokyo (2003); Fabrica Features, Lizbona (2004); Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rzym (2004).

[22] Cykl ten zauważony został natychmiast przez Rosanę Checchi, zob.: Rosana Checchi, „Pieter Hugo," *Zoom* (May 2004): 24.

[23] Montgomery, "Africa united."

[24] Linda Melvern, *Pieter Hugo*, *Rwanda 2004: Vestiges of Genocide* (London: Oodee, 2011).

[25] Wojciech Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie," *Gazeta Wyborcza*, dostępny 2018.04.12, http://www.calculemus.org/lect/Logika04-05/kazlog/postmod/jagielski.html; por.: Olga Stanisławska, „Wstęp," w Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2009), 5.

[26] Wojciech Jagielski zauważa, że „paryski sędzia Jean-Louis Bruguiare, który na prośbę rodzin zestrzelonych francuskich pilotów podjął się śledztwa, uznał w marcu, że zrobili to partyzanci Tutsi." Dodaje równocześnie, że Tutsi odrzucają te oskarżenia podając, że „rakiety, które trafiły samolot, zostały wystrzelone ze wzgórza tuż przy lotnisku, a ten rejon był zamknięty i kontrolowany przez komandosów z gwardii prezydenckiej. Ich dowódca płk Theoneste Bagosora był zawziętym wrogiem wszelkich kompromisów z Tutsi." Zob.: Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie."

[27] Stanisławska, „Wstęp," 5.

[28] Ibidem, 7.

[29] Ibidem, 6.

W roku 1921.

[31] Stanisławska, „Wstęp," 12.

[32] Ibidem, 14.

[33] Skazany na karę śmierci szef Interahamwe, bojówek Hutu.

[34] Jean Hatzfeld, *Sezon maczet*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012), 181.

[35] 20 stycznia 1942 roku doszło do spotkania niemieckich prominentów pod przewodnictwem Reinharda Heydricha, którego tematem było „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej," choć na marginesie zauważyć należy, że masowe mordy na ludności żydowskiej Niemcy rozpoczęli już latem roku 1941, zaś z komorami gazowymi „eksperymentowali" od jesieni roku 1941.

[36] Od czasów opublikowania *Mein Kampf* w 1927 r. (całość, część pierwsza ukazała się w 1925 r.).

[37] Zob.: Tom Segev, *Siódmy milion*, tłum. Barbara Gadomska (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2012), 19 passim.

[38] Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie."; por.: Stanisławska, „Wstęp," 14.

[39] Stanisławska, „Wstęp," 17-18.

[40] 28 lipca 1943 r. w trakcie spotkania z Franklinem Delano Rooseveltem Jan Karski przekazał apel przywódców żydowskich (chodzi o przedstawiciela Bunduu Leona Feinera oraz delegata syjonistów Menachema Kirszenbauma), wcześniej zaś informacje te przekazał najważniejszym instytucjom państwowym w Stanach Zjednoczonych: Departamentowi Stanu za pośrednictwem podsekretarza stanu Barlego, Departamentowi Sprawiedliwości poprzez prokuratora generalnego Biddle'a, Sądowi Najwyższemu poprzez sędziego Frankfurtera. Zob.: Jan Karski, *Tajne państwo. Opowieść o polskim Podziemiu*, tłum. Grzegorz Siwek (Kraków: Wydawnictwo Znak/Horyzont, 2014), 414-415; por.: Jan Karski i Maciej Wierzyński, *Emisariusz. Własnymi słowami* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012); por.: Aleksandra Klich, „Jak katolik został Żydem," *Gazeta Wyborcza*, 13.07.2010, dostępny 2018.09.07, http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html.

[41] Jagielski, „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie."

[42] Zob. Wojciech Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010), 39.

[43] Ibidem, 89 passim.

[44] Wydaje się on ilustracją do jednej z relacji opisanych przez Wojciecha Tochmana. Zob.: Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, 97 passim.

[45] Jean Hatzfeld, *Nagość życia. Opowieści z bagien Rwandy*, tłum. Jacek Giszczak (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011), 125-127.

[46] Ibidem, 125 passim.

[47] Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, 21-22.

[48] Ibidem.

[49] Hatzfeld, *Nagość życi*a, 80.

[50] „Martin Niemöller," dostępny 2018.10.22, https://www.goodreads.com/quotes/654579-als-die-nazis-die-kommunisten-holten-habe-ich-geschwiegen-ich.

Bibliografia

Źródła drukowane

Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965.

Adorno, Theodor W. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Arendt, Hannah. *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1. Tłum. Daniel Grinberg i Mariola Szawiel. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2008.

Berleant, Arnold. *The Aesthetics Field: A Phenomenology of Aestetic Experience*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1970.

Beuys, Joseph. *Teksty, komentarze, wywiady*. Wstęp i oprac. Jaromir Jedliński. Tłum. Jaromir Jedliński. Warszawa: Akademia Ruchu/Centrum Sztuki Współczesnej, 1990.

Checchi, Rosana. „Pieter Hugo." *Zoom* (May 2004): 94-106.

Diner, Dan. „Vorwort des Herausgebers." W *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. Dan Diner, 7-10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988.

Ducasse, Curt John. *The Philosophy of Art*. New York: Dover Publications, 1966.

Heller, Michał i Aleksander Niekracz. *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1. Tłum. Andrzej Mietkowski. London: Polonia Book Fund, 1985.

Hirn, Yrjö. *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. London-New York: Macmillan and Co., 1900.

Fitzpatrick, Sheila. *Rewolucja rosyjska*. Tłum. Jakub Brożek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Freud, Zygmund. *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975.

Goldstein, Harvey D. "Mimesis and Catharsis Reëxamined." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (4/1966): 567-578.

Hauser, Arnold. *Filozofia historii sztuki*. Tłum. Danuta Danek i Janina Kamionkowa. Warszawa: PIW, 1970.

Hatzfeld, Jean. *Nagość życia. Opowieści z bagien Rwandy*. Tłum. Jacek Giszczak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011.

Hatzfeld, Jean. *Sezon maczet*. Tłum. Jacek Giszczak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.

Hirn, Yrjö. *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. London-New York: Macmillan and Co., 1900.

Karski, Jan. *Tajne państwo. Opowieść o polskim Podziemiu*. Tłum. Grzegorz Siwek. Kraków: Wydawnictwo Znak/Horyzont, 2014.

Karski, Jan i Maciej Wierzyński. *Emisariusz. Własnymi słowami*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Langer, Susanne K. *Feeling And Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1955.

Langer, Susanne K. *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Tłum. Alina Hanna Bogucka. Warszawa: PIW, 1976.

Langer, Susanne K. *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

Malec, Iwona M. „Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu." *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* nr 5 [XLVII] (2012): 141-151.

Melvern, Linda. *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide*. London: Oodee, 2011.

Milchman, Alan i Alan Rosenberg. *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*. Tłum. Leszek Krowicki i Jakub Szacki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2003.

Morin, Edgar. *Duch czasu*. Tłum. Aleksandra Frybesowa. Kraków: Biblioteka „Więzi," 1960.

Nieczyporowski, Roman. „Josepha Beusa niechciane dziedzictwo." W *(Nie)chciana tożsamość*, red. Katarzyna Lewandowska, Magda Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski i Jan Wiktor Sienkiewicz, 129-142. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.

Pepper, Stephen Coburn. *Concept and Quality: A World Hypothesis*. New York: Open Court Publishing, 1967.

Segev, Tom. *Siódmy milion*. Tłum. Barbara Gadomska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Stanisławska, Olga. „Wstęp." W Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, tłum. Jacek Giszczak, 5-20. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2009.

Stolnitz, Jerôme. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

Stolnitz, Jerôme. "»The aesthetic attitude« in the rise of modern aesthetics: Again." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (2/1984): 409-422.

Tochman, Wojciech. *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.

Tołstoj, Lew. *Co to jest sztuka?* Tłum. Maria Leśniewska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

Turowski, Andrzej. *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*. Warszawa: IW Książka i Wiedza, 2012.

Turowski, Andrzej. „Konstruktywistyczna przemiana." *Teksty: teoria, krytyka, interpretacja* nr 31 (1/1977): 89-110.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910- 1930*. Warszawa: PWN, 1990.

Véron, Eugène. *Estetyka*. Tłum. Antoni Lange. Warszawa: Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, 1892.

Wallace, Anthony F. C. *Culture and Personality*. New York: Random House, 1961.

Weitz, Morris. *Philosophy of the Arts*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1950.

Weitz, Morris. „Rola teorii w estetyce." Tłum. Mieczysław Godyń. W *Estetyka w świecie*, t. 1, red. Maria Gołaszewska, 347-360. Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1985.

Wielka Encyklopedia PWN, red. Jan Wojnowski et al., vol. 27, hasło „Tia'anmen." Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

Publikacje elektroniczne

Gelfert, Axel. *Art History, the Problem of Style, and Arnold Hauser's Contribution to the History and Sociology of Knowledge*. Dostępny 2018.10.23. http://www.gelfert.net/People/Axel/Publications/AxelGelfert_HauserPaper-penultimateDraft.pdf.

Jagielski, Wojciech. „10 lat temu zaczęła się rzeź w Ruandzie." *Gazeta Wyborcza*, dostępny 2018.04.12, http://www.calculemus.org/lect/Logika04-05/kazlog/postmod/jagielski.html.

Klich, Aleksandra. „Jak katolik został Żydem." *Gazeta Wyborcza*, 13.07.2010. Dostępny 2018.09.07. http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html.

„Martin Niemöller." Dostępny 2018.10.22. https://www.goodreads.com/quotes/654579-als-die-nazis-die-kommunisten-holten-habe-ich-geschwiegen-ich.

Montgomery, Hugh. "Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent." *Independent*, 10 April 2011. Dostępny 2014.09.19. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html.

„Pieter Hugo." Dostępny 2014.09.19. http://www.pieterhugo.com/.

„Thembisile 'Chris' Hani." W *South African History Online*. Dostępny 2014.09.19. http://www.sahistory.org.za/people/thembisile-chris-hani.