

KAMIL LIPIŃSKI*

Splot kultur, splot obrazów. Fotograficzna „tkanina” pamięci Dinh Q. Lê

A tangle of cultures, a tangle of images. Dinh Q. Lê
photographic memory fabric

Streszczenie

Niniejsze rozważania mają na celu przybliżyć problematykę postpamięci wyrastającą z prac fotograficznych i wideo-artowych Dinh Q Lê. Swoistą techniką, jaką posługuje się amerykańsko-wietnamski artysta, można określić jako „tkaninę” ze względu na postmedialną obróbkę w postaci poprzepłatanych pasm fotograficznych połączonych ze sobą, aby stworzyć innowacyjną kombinację poświęconą związkom Wschodu i Zachodu, sacrum i profanum, kontrastom barwnym. Dekonstrukcja wyjściowego materiału buduje niekonwencjonalne zestawienia ikonograficzne zacieraające jasne znaczenia zapisane w obrazie celem ich wtórnej rekonfiguracji, naznaczonej częstokroć traumatycznymi zdarzeniami wojennymi. Osobliwa forma wyrazu jawi się oddawać dynamikę skomplikowanej formy, niejednoznaczności, aluzyjności niebędącej już wyłącznie automatyczną reprodukcją rzeczywistości, lecz twórczym polem przekształceń, tkania, uwikłania wątków nakładających różne sfery odniesień, animacji znaczeń słów przeobrażonych w ruchome obrazy stające się ich odzwierciedleniem. Przedmiotem rozważań zarysowanym w niniejszym szkicu będzie ekspozycja pt. *Dinh Q.Lê. Le fil de la mémoire et autres photographies* zorganizowana w dniach między 8 lutego a 20 listopada 2022 roku w Musée de Quai Branly.

* Zakład Filozofii Współczesnej, Uniwersytet Łódzki, Polska, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5109-3698>, e-mail: lipinski_kamil@yahoo.com.

Słowa kluczowe:

trauma, Wietnam, fotografia, tkanina, postpamięć, Angkor Watt, Dinh Q Lê

Abstract

The paper aims to present the issues of post-memory arising from the photographic and video art works of Dinh Q Lê. The specific technique used by the American-Vietnamese artist can be described as “fabric” due to the post-media processing in the form of interwoven photographic strips connected to create an innovative combination dedicated to the connections between East and West, the sacred and the profane, and colour contrasts. Deconstruction of the initial material creates unconventional iconographic combinations that blur the clear meanings recorded in the image, with the aim of their secondary reconfiguration, often marked by traumatic war events. The peculiar form of expression seems to reflect the dynamics of a complex form, ambiguity, and allusion, which is no longer just an automatic reproduction of reality, but a creative field of transformations, weaving, entanglement of threads overlapping various spheres of reference, animation of the meanings of words transformed into moving images that reflect them. The subject of the considerations outlined in this article is an exhibition entitled Dinh Q.Lê. Le fil de la mémoire et autres photographs organised between February 8 and November 20, 2022 at the Musée de Quai Branly.

Keywords:

trauma, Vietnam, post-memory, fabric, photography, Angkor Watt, video-art, Dinh Q Lê

1. WPROWADZENIE

Zasadniczym celem rozważań, jakie podejmuję w niniejszym referacie, jest próba pokazania – na przykładzie strategii twórczych Dinh Q Lê, amerykańsko-wietnamskiego artysty – w jaki sposób konkretyzowały się w praktyce teoretycznej nad postpamięcią pewne idee dialogu międzykulturowego, orientacji przywoływania zapomnianych historii w zestawieniu z imperializmem westernizacji, badając przy tym szczególnie użycie fotografii i postfotograficznego surowca, z jakim mamy do czynienia w dzisiejszej epoce postmedialnej.

W obrębie badań nad kondycją postmedialną proponowaną przez Rosalind Krauss (2000) podobną sytuację opisuje się w terminach, takich jak ery postmedialnej przepowiedanej przez Felixa Guattariego (1990), estetyki postmedialnej

nakreślanej przez Lva Manovitcha (2016), tudzież postkinowego afektu opisywanego przez Stevena Shapiro (2010), by wymienić tylko kilku. W kontekście powyższych uwag łatwiej, jak sądzę, przedstawić panoramę transformacji kulturowych, jakim ulegają współczesne media powracające do korzeni, by w nowej współcześnie rozwiniętej formie je zreanimować. Podejmując wątek krytycznych praktyk artystycznych, pragnę w poniższym szkicu za punkt wyjścia uczynić tezę Marianne Hirsch, zgodnie z którą „artyści tacy jak Novak, Brodsky i Dinh Q. Lê przekształcają archiwalne obrazy w taki sposób, aby zapewnić im wielokrotne życia pozagrobowe, w których będą się rozwijać, sprawiając, że przeszłe niesprawiedliwości i okrucieństwa będą na nowo widoczne w przyszłej teraźniejszości. Fotografowanie staje się procesem długotrwałym, relacją ewoluującą w czasie” (Hirsch, 2012, s. 342). Wyłania się w tym miejscu perspektywa badań nad recyklingiem kulturowym, wtórnym użyciem obrazów jako obiektów wtórnie cyrkulujących w obiegu praktyk artystycznych znajdujących szereg artykulacji i dezartykulacji. Wyrazistym rozwinięciem praktyk fotograficznych są rozwiązania konceptualne zaproponowane przez Dinh Q. Lê i wchodzące w dialog z tradycją. Otóż w jego przypadku osobliwa forma wyrazu oddaje dynamikę skomplikowanej formy, niejednoznaczności, aluzyjności niebędącej już wyłącznie automatyczną reprodukcją rzeczywistości, lecz twórczym polem przekształceń, tkania, uwikłania wątków nakładających różne sfery odniesień, animacji znaczeń słów przeobrażonych w ruchome obrazy będące ich odzwierciedleniem. Za znamioną cechę wietnamskiego artysty należy uznać jego twórczość krytycznie przetwarzającą szeroko pojęte doświadczenie styku kultur, uwikłania i powiązania Okcydentu i Orientu zakorzenione w tradycyjnej kulturze Wietnamu, szczególnie zaś osadzone w traumie związanej z wojną wietnamską. Przedmiotem rozważań zarysowanym w niniejszym szkicu będzie ekspozycja będąca szczególnym splotem kulturowych referencji i środków wyrazu pt. *Dinh Q.Lê. Le fil de la mémoire et autres photographies* zorganizowana pod kuratelą Christine Bartyhe w dniach między 8 lutego a 20 listopada 2022 roku w Musée de Quai Branly, poświęcona wybranym wątkom jego twórczości fotograficznej i wideoartowej.

Dodać warto w tym miejscu, iż unikatowy profil tej aranżacji wynika z faktu aranżacji jej w galerii Marc Ladreit de Lacharrière, w ramach której, począwszy od 2021 roku, podjęto się przybliżenia szerokiego spektrum wystaw jednotematycznych poświęconych historii sztuk nieokcydentalnych. O szczególnie istotnej wadze twórczości wietnamskiego artysty świadczy próba nieszablonowego spojrzenia na elementy kultury Wschodu od ich wnętrza. Amerykański antropolog i lingwista Kenneth Pike powiedziała – z perspektywy emicznej z wnętrza kultury tak, aby zrehabilitować doświadczenia artystów wietnamskich, wraz z którymi

wchodzi w dialog pokoleniowy. (Pike, 1988, s. 385). Do najważniejszych akcentów odsłaniających się w narracji prowadzonej przez rdzennych ludzi należy zaliczyć spojrzenie rzucone na kulisy wojny w Wietnamie widzianej, w odróżnieniu do klasycznie przedstawianych relacji prowadzonej przez Amerykanów, z punktu widzenia autochtonicznych mieszkańców.

Powracając do wyjściowej tezy tego szkicu Dinh Q. Lê ilustruje dialog w swoich pracach między Wschodem a Zachodem, komponując prace na zasadzie poprzeplatanej tkaniny w ten sposób, aby przywołać do życia głosy zamierzchłych artystów ze swojej ojczyzny i zmienić perspektywę widzenia na działania w Wietnamie przedstawiane przez samych obrońców. Przyczyn tego dialogu, zarysowanej korespondencji międzykulturowej należy szukać w fakcie, iż jako młody człowiek uciekał w trakcie trwania wojny w Wietnamie do Tajlandii, a następnie stamtąd jego rodzina przeniosła się do Stanów Zjednoczonych, gdzie uzyskał licencjat w Art Studio na UC Santa Barbara w 1989 roku i magisterium z fotografii w The School of Visual Arts w Nowym Yorku w 1992 roku. Powróciwszy do Wietnamu, założył studio *Sàn Art*, najważniejszy ośrodek poświęcony sztuce współczesnej w kraju.

Nawiązując do początkowo wspomnianego exodusu, wielokrotnie poruszanego w swoich pracach, powraca do doświadczeń z okresu dzieciństwa, o czym traktuje cykl poświęcony Hollywood. Można go scharakteryzować jako próbę wizualizacji swoich wspomnień kina amerykańskiego wyświetlanej w wietnamskiej telewizji. Opracował innowacyjną technikę opartą na dziedzictwie rzemiosła wietnamskiego, dosłownie i w przenośni splatając obrazy i fragmenty w złożone kombinacje różnych tradycji, historii i nowoczesności. Te „surrealistyczne krajobrazy pamięci” – jak nazywa je Moira Roith – w dramatyczny sposób ukazują schizofreniczną rzeczywistość wygnańców i migrantów”. (Roth, 2010, s. 83). W swoich krytycznie przepracowujących traumę wojny obrazach posługuje się on techniką polegającą na tworzeniu wielowarstwowej siatki wspomnień powstającej poprzez nałożenie się obrazów hollywoodzkich na skrawki fotografii ułożone prostopadle wobec siebie. W rezultacie kreują one kolaż wspomnień, obrazów powracających z młodości lat. Do szczególnie wyrazistych rysów takiej praktyki należy zaliczyć pracę fotograficzną *Untitled from Vietnam to Hollywood* (2004) zmontowaną z pasków lnianego płótna. Genetycznego podłoża narodzin techniki, w jakiej realizuje swoje prace, należy odszukać w historii lokalnych praktyk swojej rodziny. Gwoli ścisłości podkreślmy, iż zaczerpnął on swoją technikę od ciotki parającej się przeplataniem mat z trawy za pomocą rąk (Roth, 2010, s. 89). Kontynuując tradycję rodzinną, jednakże już nie za pomocą tradycyjnej trzciny, lecz przy użyciu wydrukowanych zdjęć na papierze, autor układa wzory, z których buduje miraż

obrazów złożonych z wielu części przypominających układankę. Na poziomie ściśle formalnym wyżej wymieniona technika ukształtowała się poprzez wycięcie fragmentów z aluminiowych plastrów. Inaczej rzecz ujmując, owe „tkane dzieła”, jak pisze Moira Roth, to „gobeliny przedstawiające hollywoodzkie przedstawienia jego ojczyzny i niezwykle autentyczne lokalne obrazy, splecione technikami tkania koszyków” (Sherman 2011, s. 8). W tej niezwykle autorskiej, autentycznej formie stykamy się z szeregiem obrazów stanowiących efekt manualnych rekonstrukcji w postindustrialnej rzeczywistości.

Za wyraz tej orientacji do przenikania kultury amerykańskiej i jednoczesnego jej zawłaszczenia może nam posłużyć praca pt. *Untitled 8*. Obiektem wnikliwej analizy zarysowanym na pierwszym tle jawi się bowiem postać mężczyzny trzymającego w ramionach kobietę podnoszoną ku górze, podczas gdy w tle widnieje napis „Metro Goldwyn Mayer” wzbogacony grupą balonów. Przeciwważą im ulokowane u jego stóp zwłoki leżącej kobiety odmiennie osadzonej. Chciejmy zauważyć, iż stykamy się w tej kompozycji z kontrastem balansującym między pomarańczową czerwieńią wobec szarości szarzejących scen śmierci. Wyłania się ona widziana na tle inwazji amerykańskiej cywilizacji, otaczającej alegorycznie zwłoki pozbawione życia, nieco przytłumione pod wpływem ognistych kolorów imperium. Kontrapunkt kolorystyczny opiera się na skonstruowaniu pomarańczowego koloru Hollywood z szarością Wietnamu, ich jednoczesnych przetasowaniach, w których świat wyreżyserowany w „fabryce snów” miesza się z dojmującymi widokami wojny i poległymi ludźmi. Ta rotacja wokół osi znaczenia wydaje się silnie sugestywna, zarysowując rozkład pół, przeplatanie pół barwnych, destabilizację porządków widzenia. Dinh Q Lê poszukuje punktów niejednoznacznych, splotów i z nich wyprowadza osie znaczenia. To, co wpierv zdawało się wyraźne, usuwa się, znika za mgłą tego, co niedookreślone.

Obok – w nieco innym układzie – oglądamy następną pracę pt. *Untitled*. Na pierwszym planie uwidacznia on kobietę umiejscowioną po lewej stronie widzianą w pełnym kolorze kina hollywoodzkiego, podczas gdy obok niej wyłania się czarno-biała postać mężczyzny osadzona w szarych kolorach blaknącego tła. Tymczasem w górnej części fotografii pojawiają się wszechogarniające balony ze spadochroniarzami, wymiennie wypełniając górną część obrazu, czym sugeruje amerykańską inwazję na Wietnam. Można zaryzykować stwierdzenie, iż kształtują one „*Zwischenraum*, interwał, rodzaj ziemi niczyjej w centrum ludzkości” (Agamben, 2020, s. 132). Głównym elementem zwracającym szczególną uwagę w prawej części obrazu jest przestrzeń, w obrębie której widnieją leżące zwłoki i niewyraźnie zarysowana postać kierująca rękę w lewo ku wcześniej wspomnianym dublowanym wizerunkom kobiet, ustawionych po lewej stronie.

Niedopowiedzenie i wieloznaczność wynikają z bliżej niedookreślonych konturów, zamazujących ślady poprzeplatanych wątków w fotografii zdających się lekko sugerować pewne stany rzeczy, w szczególności zaś nieugięty imperializm schodzący z góry ku dołowi, skąd wyłania się ludzka śmierć, profanum, wojna. Obraz ten łączy trzy, cztery sfery rzeczywistości nałożone na siebie i bezpośrednio przez siebie prześwitujące w miejscach styku, liminalnego przejścia między jednym światem a drugim, dając tym samym wrażenie nieuchronnego związku światła i cienia, bliskości zwłok, widzianych z dystansu widm balonów. „Przeplatając różne obrazy, Lê ukazuje tożsamości międzykulturowe jako nakładające się pola przestrzenne i obrazowe, w których przeszłość miesza się z terażniejszością, tak jak pierwszy plan i tło w jego pracach zdają się łączyć w jedną perspektywę. W tej złożonej splocie mitologii i historii żaden pojedynczy obraz, żadna pojedyncza historia nie dominuje nad innym” – przekonywała Claudine Ise (Ise, 1998, s. URL).

Tymczasem w pracy *Untitled 9* obserwujemy nieostrą, mało wyraźną postać z bronią w ręku skierowaną w stronę kobiety z Wietnamu, niemalże ją dotykając. Począwszy od lewej strony wyziera zeń fluorescencyjna zieleń nienormalnie emanująca z jednej postaci. W tym przypadku Dinh Q. Lê sięgnął po efekt oparty na podwojeniu postaci kobiecej pochodzenia azjatyckiego, w której jedna częściowo zakryta kieruje się w dół, a druga, ułożona na pierwszym planie, patrzy w przód. Wraz z zastosowaniem tych efektów rozmycia, powielenia, ikonografia pochodząca rodem z Westernu przenika wietnamskie obrazy wojny, staje się wzorcem do naśladowania, kliszą, w której wschodnia kultura zaczyna zawłaszczać ją na swoją modłę.

2. SPRZECZNOŚCI LUB ZESTAWIONE ŚLADY PAMIĘCI

Poetykę sprzeczności kontynuuje z dwóch seriach przedstawionych przez siebie prac. Problematyka łączenia dwóch odrębnych wymiarów wyłania się z jednej strony w cyklu obrazów pt. *Splendor and Darkness*, z drugiej zaś w *Monuments and Memorials*. Pierwszy z wymienionych projektów, zrealizowany w latach 1994–1999, stanowi owoc swojej pierwszej wizyty powrotnej do Wietnamu w 1993 roku (Roth 2010, 89), skąd w 1994 roku udał się do Phnom Penh, stolicy Kambodży, gdzie odwiedził Muzeum Ludobójstwa Tuol Sleng i był pod wrażeniem wyświetlania obrazu za obrazem więźniów noszących identyfikatory, fotografii zrobionej przez fotografa Czerwonych Khmerów w latach 70. Po powrocie do Nowego Jorku Lê skopiował pocięte zdjęcia więźniów Tuol Sleng i kambodżańskich świętyń, pociął je na cienkie paski, a następnie splótł je razem, mimetycznie kopiując proces tkania mat z trawy.

W pracach z cyklu „Monuments and Memorials” skupia się w szczególnej mierze na zarysowaniu różnych konfiguracji tematycznie skomponowanych wizji monumentów archeologicznych odsłaniających wyraziste zabytki kultury khmerskiej XII wieku w Kambodży rozbudowanej przez króla Suryavarmana II. Wietnamski artysta w swoich pracach uprzywilejowuje prześwietlające fotografie słynnego „miasta pagód” jeśli w ten sposób przetłumaczymy literalnie z sanskrytu nazwę Angkor Watt, do której należy grupa około 40 pagód rozciągniętych na wielokilometrowym obszarze nieopodal miasta Siem Reap w Kambodży. Projekt ten, początkowo przeznaczony dla kultu hinduistycznego, stopniowo przekształcił w świątynię buddyjską wraz z końcem XII wieku. Podstaw zainteresowania autora sakralnymi artefaktami należy szukać w fakcie, iż Dinh Q. Lê mieszkał w pierwszych latach swojego życia w małej wiosce Hà Tiên w 1969 roku przy granicy z Kambodżą. Opowieści zaczerpnięte z pogranicza w sposób szczególny odcisnęły swoje piętno w jego pamięci, zwłaszcza zaś mit odnalezionej w dżungli królestwa pagód.

Kluczowym elementem twórczości Dinh Q. Lê jest wielowarstwowa kompozycja narracyjna, częstokroć polegając na wprowadzeniu elementów opowiadań mitycznych zarówno wnikaających do diegezy dzieła jako źródło i wtórny aspekt podlegający rekompozycji. W interesującej nas serii „Cambodia Reamker” zwróćmy uwagę na pracę pt. *Ramayana nr. 12*, ilustrującą sceny, w których wietnamski fotograf zespala postać dziecka pochodzącą z Muzeum Ludobójstwa w Kambodży Tuol Sleng z malowidłem wojujących postaci naściennych pagody z Pałacu Królewskiego w Phon Penh, czym odsłania khmerskie wersje *Ramajany*, epopei Reamker. Dodatkowo wprowadza trzeci plan opowiadania. W tle zaś widnieje obraz puszczy i skalistego wzniesienia oraz elementy nieba, której towarzyszą ledwie widziane, wplatanie płaskorzeźby z Angkor Vat, freski z poszczególnych pagód. W tej interesującej pod względem kolorystycznym pracy, utrzymanej w ciepłych barwach fotografii, dominuje efekt superpozycji, wyrażając możliwość przeplatania się źródłowego materiału historycznego z figuralnie przetworzoną fotografią poprzez jego powtórne wkomponowanie w opowiadaną narrację.

Wietnamski artysta obficie czerpie z historii swojego dzieciństwa, narodu, doświadczeń kształtujących jego światopogląd. W szczególnej mierze powracając do genezy swojego exodusu z reżimu czerwonych khmerów w 1978 roku pt. *Monuments and memorials 12*, odsłania brązowe i pomarańczowe płaskorzeźby. Wyzierają one z tworzywa, przeplatając obrazy celi tortur S21, pierwotnie wybudowanego jako liceum, które zostało przekształcone za czasów rządów Czerwonych Khmerów w więzienie pomiędzy 1975 a 1979 rokiem. Zauważmy, iż zespala on w ten sposób dwa najbardziej znane znaki firmowe Kambodży poprzez

połączenie profanum z sacrum w jedną heterogeniczną całość. Z jednej strony, patetyczny charakter pomników, by powiedzieć za Aby Warburgiem *pathosformel*, odsłaniający „zintensyfikowany ruch zewnętrzny, ujawnia również dionistyczną biegunowość sztuki klasycznej”, ponieważ ostro kontrastuje z tragiczną pustą przestrzenią sal lekcyjnych, które przeobrażając się z miejsc terroru w miejsca pamięci dwuznacznie wywołują sprzeczne emocje, które po dziś dzień pozostają raczej miejscem mordu aniżeli edukacji (Agamben 2020, s. 138).

Powyższe rozważania na temat zbrodni wojennych za pośrednictwem języka artystycznego kontynuuje Dinh Q. Lê w wyżej wspomnianym cyklu pod tytułem *Splendor i Ciemność (Splendor and Darkness)* poświęconym grupie obrazów powiązanej z ludobójstwem kambodżańskim zrealizowanym w latach 1975–1979 przez reżim czerwonych khmerów. Warto zauważyć, iż „Muan i Ly pytają, dlaczego po trzech dekadach w ogóle brakuje obrazów na temat Czerwonych Khmerów. Być może brak obrazów jest utrzymującym się symptomem traumatycznej i chwilowo zniszczonej utopijnej wizji” (Roth, 2001, s. 75). Ów proces odznacza proces wklejania surowych, czarno-białych zdjęć młodych ofiar Czerwonych Khmerów w ściany starożytnych świątyń Kambodży. Na jednym obrazie przedstawiającym nieruchome oczy kamiennej rzeźby spoglądają zapadające w pamięć twarze zamordowanych więźniów. Zauważmy, iż nietypowym kształtem odznacza się praca *Splendor and Darkness 13* wykonana z fotografii serigraficznej *stonehange*, wypalona i poprzecinana w dolnej partii. Znamienne, iż buduje ona niejako kwadrat, choć kątami skierowana jest w stronę góry i na boki, aby przedstawić portret jednostki, oczy prześwitujące, w środku zaś pagodę stojącą w miejscu nosa dziecka na pierwszym planie. W portretach dominuje ciemność i dokonuje się tu akt wyłaniania rysów twarzy. Tym samym *Splendor i ciemność* współtworzy wymierną mozaikę srebrnych i białych aluminiowych pasemek widzianych na obrazach z Angkor Watt, postaci małą, animizmu, wierzeń z tego okresu. Z wizualnego punktu widzenia godne uwagi studium stanowi fotografia *Splendor i Ciemność o numerze 26* wyłaniająca w głębokich odcieniach barwnych niebieską postać. Względność percepcyjnego widzenia wiąże się bowiem z tym, iż w zależności od tego, jak do tej pracy się zbliżymy, bardziej lub mniej widoczne stają się postacie kobiet. Przeistaczają one główną postać na pierwszym planie. Obraz niejako kolejno odkrywany poprzez zbliżenie doń widza, stopniowo zdajemy się zauważać szczegóły, kontury, elementy techniczne splotu fotograficznych plecionek, a wraz z oddaleniem wszystko zlewa się w jedno pole obrazowe.

Obraz pełen duchowości, wewnętrznej spójności odnajdujemy w postaci mniha pojawiającego się pracy o numerze 28. Osadzona na pierwszym tle w centrum obrazu prześwitująca postać osadzona na niebieskim, by powiedzieć gwiazdzi-

stym tle, kieruje się ku dołowi, stopniowo rozpraszając się w poprzecinanych segmentach. Jedynie lekko zarysowana postać zdaje się otwierać drugi wymiar obrazu, uwydatnia niejednorodne cechy płaskorzeźby wyłaniające się pośrodku. Przewrotne, iż w tym układzie kompozycyjnym obraz zdaje się przenikać w siebie, łączy elementy białawe z ciemnoniebieską stylizacją wyrażającą przekątne obrazu.

W pracy *Splendor and Darkness nr 29* artysta łączy portrety ofiar ludobójstwa z Muzeum Tuol Seng zorganizowanym w Phnom Penh z fotografiami płaskorzeźb archeologicznej Angkor Wat. Wnikliwie zarysowana perspektywa niejako konfrontuje starożytną historię z dramatycznymi zdarzeniami będącymi elementem poszukiwań problematycznego związku piękna z terrorem. Portrety ofiar są nałożone na figury bóstw, zwłaszcza zaś w sytuacji, w której jedna twarz zasłania widok płaskorzeźby z Angkor Watt. Panorama barwna przechodzi od koloru białego, przez jasnoniebieski do ciemnoniebieskiego. Nieszablonowe rozwiązanie kompozycyjne polega na tym, iż od góry prezentuje ramę opartą na prostopadłych ramach, podczas gdy od dołu widnieją zwisające paski, rozstrzępione na różnych długościach. Tym samym buduje on rozstrzępioną strukturę przeplatającą różne wzory. Znamienne, iż w tym przypadku brzegi pracy są przypalone. Ogółem rzecz biorąc, heterogeniczna struktura pracy demonstruje na pierwszym planie jednostkę, dziewczynę umiejscowioną na ledwie widocznym kołach, będącą częścią pomników, azjatyckich rzeźb.

Dopełnienie przestrzeni ekspozycyjnej stanowi praca *Splendor i Ciemność 31* zakrywająca całą ścianę. Dość jednolita forma odzwierciedla płaskorzeźby z Angkor Watt widziane w kolorze szarym, w tym zaś rzędy postaci, wojsk, z bronią w rękę, wraz ze słoniami, rośliny, z wnętrza których wyrastają niejako czarne postacie, głowy ofiar rządów Czerwonych Khmerów. Najważniejszą zmienną w tym systemie jest przechodzenie z jednego kontekstu historycznego sięgającego czasów budowy ośrodków kultu do strzępków pamięci z okresu terroru lat 70. XX wieku.

Odmienne, nieco bardziej spójne spojrzenie odkrywa Dinh Q. Lê w pracy *Splendor i Darkness no. 32*. W tym obrazie horyzontalnie ułożone postacie wryte na płaskorzeźbie, ustawione jedne przy drugich, tworzą szereg w górnej części. W środkowej części poniżej zaś ustawieni są jeźdźcy prowadzący słonie bojowe, a na dole mieszczą się kolejne postacie ludzkie chodzące obok siebie jedne za drugimi. Omawiana praca wiernie odzwierciedla za pomocą formy narracji monumentalne płaskorzeźby Angkor Watt poprzez jedynie wprowadzenie za pośrednictwem czarnych punktów twarzy wietnamskich postaci, przypuszczalnie ofiar rewolucji lat 70. Jawią się one niewidoczne jako ślady historii niemalże całkowicie przyćmione przez *grands récits* obrazów historii pisanej przez duże „H”.

W ostatniej części cyklu, minimalizm treściowy Dinh Q. Lê doprowadził do skrajnej postaci w pracy *Splendor and Darkness 44*. Szczególnie wyrazisty jest

w tym obrazie efekt przeplatania się form, obrazowania czarnej postaci wybijającej się z szarości, w srebrzystej formie, z której wyłaniają się ledwie widoczne kontury płaskorzeźb w Angkor Watt. Praca ta uderza prostotą powiązaną z minimalistycznym zarysem postaci niejako wpisującym się konwencję filmu *noir*. Dodajmy, iż w tym fotograficznym zestawieniu niewątpliwie więcej wyłania się pytań niż odpowiedzi, czym uwodzi poprzez swoją enigmatyczną, skrytą treść.

3. W STRONĘ INTERMEDIÓW

O intermedialnym charakterze twórczości wietnamskiego artysty świadczy fakt, iż nie pozostając wierny jedynie medium fotografii, sięga on niejednokrotnie do medium wideo, o czym może świadczyć praca wideo pt. *South China Sea Pishkun*, obejmująca również różnorodne formy animacji 3D przypominające wojenną specyfikę gier wideo należącą do kolekcji artysty z Ho Chi Minh. Owa praca stanowi kontynuację filmu dokumentalnego pt. *The farmers and the Helicopters* zrealizowanego w 2006 roku na temat lokalnych pasjonatów, chcących odtworzyć kultowy niszczyciel pochodzący z traumatycznej przeszłości Wietnamu. Trzy lata później w nieco innej scenerii sięga on po trójwymiarowy film przedstawiający masowe zderzenie helikopterów w Morzu Południowochińskim podczas panicznego wycofywania się wojsk amerykańskich z Sajgonu (Roth, 2010, s. 83). Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż tytułarny termin *pishkun* odwołuje się do klifów tradycyjnie używanych przez rdzennych mieszkańców do polowania na bizona. Sięgając genezy, przypomnijmy w źródłowym kontekście, iż bizona w momencie, kiedy znajdują się na brzegu krawędzi, skaczą masowo, spadając na dno tego, co nazywamy *pishkunem*. Zasadniczym motywem przewodnim wideo są niewątpliwie spadające helikoptery będące jednym z bardziej dwuznacznych elementów krajobrazu po wygranej w 1975 roku przez północno-wietnamską armię. Gwoli ścisłości historii zauważmy, iż o ile jedna część spadła w sposób naturalny pod wpływem braku paliwa, o tyle druga część została wepchnięta do wody, aby uniemożliwić przejęcie ich przez północno-wietnamską armię. Owo powiązanie amerykańskiego rodowodu z wietnamskim *case study* może nam się wydawać istotnie wywrotowe i jednostronne, bowiem odzwierciedla ofiary poniesione przez stronę amerykańską, dając do zrozumienia kres działań amerykańskich sił powietrznych. Powyżej omawiana jednokanałowa animacja wideo, trwająca jedynie sześć i pół minuty, ilustruje osobom pozbawionym wiedzy kontekstowej dość monotony widok falującego morza, do którego niekiedy wpadają zlatujące

helikoptery. Pomimo to praca ta zdaje się jednoznacznie oddawać kryzys jednej narracji, jednej potęgi militarnej uciekającej przed tym, co miało miejsce na lądzie.

Charakteryzując przejście w strategii wystawienniczej z reprodukcji do materialnie skryształizowanej materii, Dinh Q. Lê obok fotografii w samym środku wystawy powiesił artefakty przypominające kamienie, oprawione przez cyfrowe zdjęcia na papierze Awagami, naklejone w czterowymiarowym kształcie w pracy pt. *A drift to Darkness* (2017). Tytuł sugeruje łódź zagubioną na morzu, metaforę ukazującą imigrantów ciasno poupychanych w prowizorycznej łodzi unoszącej się pośrodku ciemnego oceanu. Wisząca rzeźba wyłania nam trzy artefakty mające odzwierciedlać pływające skały. Są one synonimem ludzi przeżywających taką sytuację w momencie ucieczki od surowego wietnamskiego reżimu w 1978 roku. Otóż Dinh Q. Lê zainspirowany losami podróżujących tzw. *boat-people* postanowił uchwycić w ten sposób figuralny charakter masowych ekspedycji, w szczególnej zaś mierze uwzględniając twarze pochodzące ze zdjęć protestów uchwyconych w mrocznym skalistych formach z różnych miejsc świata.

W przestrzeni różnorodnie zorganizowanej wystawy grupie prac fotograficznych towarzyszy również zespół obrazów, pastelów, akwareli artystów wietnamskich z okresu wojny wietnamskiej. Pozostając wierny swojemu ludowi w akcie sprzeciwu na okrucieństwo, tworzy sztukę budzącą patriotyzm, ducha walki przeciwko amerykańskim agresorom. W aranżacji prac wykonanych zarówno tradycyjnymi technikami, jak i w wideo opatrzonym zbiorczym tytułem *Light and Belief. Sketches of Life from the Vietnam War*, mamy do czynienia z grupą 70 obrazów, szkiców, akwareli wykonanych przez 13 autorów wietnamskich ukazujących Wietnamczyków, wietnamskie konie, z bronią w ręku, w mundurach, na łodziach, w lesie, na statkach, egzotycznych obrazów z palmą będących przedstawieniami lekko zarysowanych wiejskich przestrzeni. Prace wykonane w tradycyjnych technikach mogą zainteresować potencjalnych widzów egzotyczną tematyką osadzenia zdarzeń w dżungli oraz wizjami wojny wpisanymi w kontekst życia codziennego ludności wietnamskiej. Ponieważ owe akwarele są bezimienne, sugerowana perspektywa holistyczna przyjęta przez Dinh Q. Lê zabija autorstwo kosztem komunalnego doświadczanego wrażenia tematycznie powiązanych ze sobą wrażeń. Owym pracom towarzyszy animacja pod tym samym tytułem zrealizowana w 2012 roku, opowiadająca o przeżyciach artystów podczas ich zaangażowania reanimowanego poprzez wprawianie w ruch oryginalnych rysunków lub akwareli, następnie ożywianych i komentowanych przez głos zza kadru. Za najważniejsze spoiwo tematyczne filmu należy uznać opór wobec Stanów Zjednoczonych zarysowany na tle przeobrażeń ludności wiejskiej i w oczach wybranych artystów. Do najważniejszych zadań tej panoramy należy zaliczyć

wprowadzenie w kontekst opowiadanej fragmentarycznie narracji i kontynuację jej w filmie dokumentalnym poświęconego twórczości wietnamskich artystów. Otóż w tym dokumencie nakręconym przez Dinh Q. Lê przekształca on rozmowy z jeszcze żyjącymi artystami w animowane sekwencje ożywiające wspomnienia, aby tym samym słowom nadać wizualną formę. Poetycko przywołując z okresu wojny słowa artystów, czynił je zarazem dziełem, jak i świadectwem historycznym. Spotkania z artystami służyły do formułowania zaangażowania na temat tamtejszych artystów. Nie bez związku jeden z artystów podczas wywiadu opowiadał, iż próbowali oni używać swoich pędzli jak narzędzi mogąc przy ich pomocy oddawać realizm tamtejszych zdarzeń, komentować zbrodnie wojenne i polityczne bądź ideologiczne taktyki propagandowe jednej lub drugiej strony. Korzystając z techniki animacji cyfrowej, oglądamy wywiady z artystami wizualizowane w postaci animacji cyfrowej i odwrotnie – dokumentalne postacie wtórnie wprowadzane z animacji. Poruszana problematyka skupia się na nacjonalizmie rozwijanym przez partię komunistyczną. Dodatkowym elementem wprowadzonym obok głównej linii narracyjnej są opowieści kobiet artystek, których mężowie zaginęli na wojnie. Ci malarze powiadają polemicznie wobec głównego medium ekspozycji, iż wszystkie te rysunki są o wiele bardziej wartościowe niż fotografie. W tej narracji niewątpliwie zaletą jest próba rehabilitowania wielu głosów artystycznych pragnących wyrazić swoją dezaprobatę wobec panującej wojny poprzez odzwierciedlenie panujących w tych czasach zwyczajów życia na wsi, stylów życia i pogłębionej militaryzacji życia codziennego. Owa panorama jest o tyle ważna i istotna, ponieważ wyeksponowane „ponowne składanie i udostępnianie fragmentarycznych obrazów z umysłów ocalałych przyczynia się do budowania zbiorowej pamięci o przemocy i masakrach, które miały miejsce w okresie Czerwonych Khmerów” (Roth, 2001, s. 89).

Za kompozycyjne dopełnienie parkuru można przyjąć ustawione na samym końcu ekspozycji i zwizualizowane na jednej ścianie linii czasu najważniejsze zdarzenia w historii Wietnamu przechodzące paralelnie i stopniowo do istotnych współcześnie kluczowych momentów w rozwoju życia artysty. Umownie za wieńczący akcent przestrzeni wystawienniczej należy uznać krótki dokument poświęcony twórczości wietnamskiego artysty pt. *W atelier Dinh Q. Lê* w reżyserii Ta Minh Duc, trwający pięć minut. Uchylające kulisy twórczości artysty niewątpliwą zaletą tego dokumentu zrealizowanego w grudniu 2021 roku są opowieści o jego dzieciństwie, inspiracjach powiązane jednocześnie z możliwością przybliżenia w nowym świetle samego procesu tworzenia, tego, w jaki sposób tworzy obraz, tkając go z pasm prymarnego materiału poddanego wtórnej rekreacji.

4. ZAKOŃCZENIE

Powyżej zarysowany przekrój, wybiórczy, acz reprezentatywny, pełny, stara się przybliżyć najważniejsze akcenty wyrastające z twórczości Dinh Q. Lê, celem uchwycenia, w jaki sposób, korzystając z unikatowej techniki, przeobraża reprodukcję w manualnie przygotowany układ kompozycyjny, aby przedstawić w nowym świetle wybrane ślady historyczne. Sugerowane prace nieustannie dialogują, niejednokrotnie w subwersyjnie przygotowanej konfrontacji, ścierają się lub próbują wytłumaczyć pewne niuanse historyczne. Jakkolwiek należy podkreślić, iż prace Dinh Q. Lê nie zmierzają do tego, aby uchwycić prawdę historyczną w formie obiektywnej, lecz próbuje oddać subiektywne przeżycia wynikające z nieprzewidywalnych kolei historycznych, głównie zaś wojny Stanów Zjednoczonych w Wietnamie. Można by powiedzieć, iż przepracowuje on traumę wojenną jako jeden z tych osób zmuszonych do opuszczenia ojczystego kraju z powodu toczącej się wojny. Wyraźne dalsze inspiracje techniką tkania, przygotowania mat, sięgające raczej do nurtu postpamięci – można określić jako wpływy dość skonkretyzowanej analizy znajdujące swoją artykulację w uzyskanych przez Dinh Q. Lê wynikach badań nad ogólną strukturą dzieła artystycznego. W przypadku Dinh Q. Lê dający się najwcześniej odnotować w jego pracach wpływ filozofii amerykańskiej znajduje swoje bezpośrednie źródło w rejestracji fotograficznej, następnie ulega przetworzeniu w duchu postindustrialnej pracy manualnej. Zaryzykować można stwierdzenie, iż jego praktyka artystyczna buduje swoistą „tkaninę” określaną jako metafora w kulturze współczesnej, łączenia tego, co stare i zamierzchłe, z tym, co nowe, poprzez różnorodne formy i techniki integracji elementów pochodzących z odmiennych kontekstów, pozornie do siebie nieprzystawalnych. Ścisłe rzecz biorąc, Roland Barthes pisał, iż można ją definiować w kategoriach „splotu rozmaitych głosów, wielorakich kodów – jednocześnie splecionych i nieukończonych. Opowiadanie nie jest przestrzenią tabularną, płaską strukturą, lecz pewną wielowymiarowością [*volume*], pewną stereofanią (Eisenstein kładł nacisk na kontrapunktowość własnych inscenizacji, zapoczątkowując w ten sposób tożsamość filmu i tekstu): istnieje pole nasłuchu opowiadania pisanego; sens z wyjątkiem sekwencji działań), nie jest rozwojem, lecz rozpryskiem: wołanie o kontakt i porozumienie, ustanowienie umowy i wymiany” (Barthes, 2011, s. 159). Wietnamski artysta, poszukując śladów tych zdarzeń we wnętrzu swojej ojczystej kultury, kieruje się ku temu, aby oddać głos całej grupie artystów zeszłego pokolenia, celem odzwierciedlenia terroru za pośrednictwem innowacyjnych środków artystycznych. W innych zaś swoich dziełach podkreśla inspiracje filmem amerykańskim, dając do zrozumienia, iż skomponowane obrazy dwuznacznie jawią się jako przedmiot imperializmu

amerykańskiego, pozostający w sprzeczności w ofiarami wojny. Wreszcie zaś, ściera sacrum i profanum w wizjach ofiar rządów Czerwonych Khmerów osadzonych na tle godnych podziwu płaskorzeźb w Angkor Watt. Tym samym sugeruje on kontrasty kambodżańskiej historii widzianej na przestrzeni lat z dzisiejszej perspektywy. Dodajmy, iż wspomniane zestawienia dają nam zrozumienia, iż główne tropy są tkaniną wspomnień. Ich formalna subwersja i niekonwencjonalna technika koresponduje równolegle z tematycznym kolażem. Pomimo dość dojmującego tematu i jednostronnie przedstawionej wizji wojny z ofiarami tylko jednej strony trudno oprzeć się wrażeniu, iż zespół obrazów osadzony na granicy kultury poprzez zestawienia barw i portrety przypominające sarkofagi trumienne zyskuje znaczący wyraz, przywracając współczesności zapomniane historie artykułowane w mało znanej, autorskiej, nieszablonowej formie. Ta nawet tak szkicowa i selektywna aranżacja pozwala uzmysłowić walory poznawcze prac Dinh Q Lê i ich przydatność dla szeroko pojętej wiedzy o kulturze wizualnej.

Bibliografia

- Agamben, G. (2020). *Aby Warburg e la scienza senza nome*. W: *La Potenza de Pensiero. Saggi e conferenze* (s. 123–146). Beat Bestseller.
- Barthes, R. (2011). Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego. Tłum. M.P. Markowski. W: H. Markiewicz & T. Walas, *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu* (s. 133–161). T. III. Wydawnictwo Universitas.
- Ise, C. (1998, 6 marca). *Headless Buddha weaves history*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-mar-06-ca-25909-story.html>.
- Pike, K.L. (1988). Cultural relativism in relation to constraints on world view – an emic perspective. *Bulletin of the Institute of History and Philology*, 59, 385–399.
- Roth, M. (2001). Dinh Q Lê. *Obdurate history, the Vietnam War, Photography and Memory*. *Art Journal*, 60(2), 38–53.
- Roth, M. (2010). *Dinh Q Lê Vietnam*. <https://princeclausfund.org/storage/documents/Awardsbook2010.pdf>.
- Sherman, G. (2011). Preface. W: Dinh Q Lê, *Erasure* (s. 6–11). https://issuu.com/scci.org/docs/dinhq.le_erasure.