doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/18

Patrycja IGNACZAK
Uniwersytet Warszawski, Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych (MISH)

POETYKA TRAUMY
Realizm traumatyczny wobec dekolonizacji

Pojęcie realizmu traumatycznego pojawiło się pierwotnie w obszarze literatury, prędko jednak znalazło głębokie uzasadnienie w polu sztuk wizualnych. Ta strategia obrazowa zdeterminowana fragmentarycznością, dekonstrukcją, inspiracją montażem okazała się doskonałą odpowiedzią na kryzys reprezentacji, szczególnie wobec doświadczeń wojennych. Trauma jako przeżycie wymykające się symbolizacji (a więc stanowiące ogromne wyzwanie dla sztuki przedstawiającej) znalazła odbicie w operowaniu narracją nielinearną. Tradycyjne mimesis ustąpiło miejsca eksponowaniu śladów, urwanych gestów, deformacji ciała, ukazując tym samym pęknięcia rzeczywistości, których nie sposób w pełni opowiedzieć. Niemożność ujęcia w formę ujawniła się na poziomie reprezentacji malarskiej – niekoherentnej, jednostkowej i skoncentrowanej na cierpieniu.

Niniejszy artykuł stanowi metodologiczną próbę przedstawienia realizmu traumatycznego jako języka wizualnego wobec dekolonizacji. Poprzez zestawienie wybranych prac z wystawy *Dekolonizacje*, prezentowanej w 2022 roku w warszawskiej Galerii Studio, z malarstwem Emila Buckiego, osadzonym w kontekście zwrotu archiwalnego, ukazana zostanie rola artystycznego zawłaszczenia elementów ikonosfery kapitalizmu i socjalizmu jako formy gestu dekolonizacyjnego. Reinterpretacja zachodniej estetyki pop oraz trawestacja socrealistycznego idiomu będą odczytane jako proces świadomego przejmowania nad nimi kontroli, a tym samym stopniowego wyzwalania się spod wpływu obrazów zaimplementowanych w nieświadomości zbiorowej przez kolonizatora. W przypadku pop-artu – przez hegemoniczną kulturę amerykańską, natomiast w odniesieniu do realizmu socjalistycznego – przez politykę wizualną Związku Radzieckiego. Omawiane dzieła potraktowane zostaną jednocześnie jako nośniki traumatycznych treści w ujęciu psychoanalitycznym.

1. Wystawa *Dekolonizacje*

Wystawa *Dekolonizacje*, kuratorowana przez Dorotę Jarecką i Paulinę Olszewską, została otwarta 14 maja 2022 roku w warszawskiej Galerii Studio i trwała do 24 lipca tegoż roku.[1] Podejmowała problem sztuki głównie przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, powsta-

jącej w kontekście globalnych procesów dekolonizacyjnych.[2] Stanowiła ona kolejne ogniwo w łańcuchu działań wystawienniczych i naukowych wpisujących się w trend rozwijający się w ostatnich latach w obszarze nowej humanistyki, dotyczący dyskursów mniejszościowych. Pomysłodawczynie deklarują, że zarówno samą wystawę, jak i powstałą przy jej okazji publikację „można traktować jako wkład do tematu badań nad kulturą lewicową, także w krajach socjalizmu, powstającą w obliczu zmian dekolonizacyjnych."[3] Autorkom zależało bowiem na wyeksponowaniu praktyk artystycznych z obu stron żelaznej kurtyny, wyrastających na gruncie dezintegracji kolonialnych formacji, a co za tym idzie obyczajowo-mentalnej restrukturyzacji społeczeństw na Zachodzie.[4]

Pytanie o miejsce i rolę marginalizowanych dotąd narracji przyświecało kuratorkom wystawy, starającym się nie tylko przesuwać, lecz znieść opresyjnie skonstruowaną granicę między centrum artystycznej narracji a jej licznymi pograniczami. Wspólną ideologiczną płaszczyzną prac prezentowanych na wystawie okazał się protest antywojenny, natomiast elementem spajającym w znacznej mierze ich warstwę wizualną – popular art. Północnoamerykańskie techniki obrazowania, inkorporujące artefakty codziennej konsumpcji, zostały zreinterpretowane w lokalnym dla poszczególnych artystów duchu, stając się nośnikami treści społeczno-politycznych. Ilustrowały jednocześnie, jakimi strategiami peryferie artystyczne dochodziły do głosu poprzez emancypacyjne zawłaszczenie języka imperialistycznego centrum. Jednym z wymiarów poznania rzeczywistości, eksplorowanym na wystawie, było doświadczenie traumy, które również – jak postaram się to wykazać – znalazło swoje odbicie w estetyce sztuki pop.

2. Spór o dekolonizacje

Pojęcie tytułowych 'dekolonizacji' w dyskursie akademickim generuje wiele problemów natury semantycznej. Jego definicja nie tylko pozostaje niejednoznaczna, lecz także często ulega arbitralnemu rozszerzeniu w zależności od zapotrzebowania. Walter Mignolo, jeden z czołowych badaczy zjawiska dekolonizacji, konsekwentnie różnicuje termin 'dekolonizacja' (*decolonization*) od terminu 'dekolonialność' (*decoloniality*).[5] Ich znaczeniowa odmienność polega według niego na innym poziomie procesów wyzwalania się z zależności kolonialnej, których te dotyczą. Pierwsze z przytoczonych pojęć wiąże bowiem wyłącznie z dekolonizacją państw Afryki i Azji w okresie zimnowojennym.[6] Jej celem była wówczas walka o polityczną autonomię kraju. Termin *decoloniality* zaś ma dotyczyć dekolonizacji na poziomie *stricte* poznawczym. Chodziło o stopniowe oswobodzenie się z implementowanego przez kolonizatora sposobu myślenia, języka, internalizowanych mimowolnie obrazów czy komunikatów. Dążenie ku wolności miało się zatem dokonać poprzez „rekonstytucję epistemiczną," polegającą na odrzuceniu wdrażanej długoletnio przez kolonizatora struktury wiedzy. Zamiarem w tym przypadku jest więc nie tyle wyzwolenie państwa, ile samego umysłu spod wpływu kolonizatora.[7]

Kuratorki posługują się na wystawie pojęciem 'dekolonizacje' dość tradycyjnie, bo w kontekście politycznym. Nie podejmują rozważań na temat zasadności użycia tego słowa w odniesieniu do Europy (Piotr Piotrowski uważał, że bardziej zasadne jest mówienie o postkomunizmie), lecz skupiają się na realiach geopolitycznych, w których osadzają prezentowane dzieła.[8] Znaczącym zabiegiem jest jednak decyzja użycia tytułowego terminu w liczbie mnogiej. W ten sposób autorki świadomie zwracają uwagę na to, by nie powielać złudzenia homogenizacji zjawiska dekolonizacji. Wskazują, że nie było w historii jednorodnego kolonializmu, lecz istniało wiele zróżnicowanych kolonializmów, odznaczających się często zupełnie innym przebiegiem, poziomem zależności czy wreszcie panującymi realiami.[9] Kuratorki, wychodząc z założenia, że język kształtuje świadomość, sprzeciwiają się redukcji lokalnych warunków omawianych procesów.

Wskazują jednocześnie, że chęć ukazania, w jaki sposób artyści w obszarze bloku wschodnie-

go oraz państw Zachodu poruszają problematykę związaną z procesami dekolonizacji, wymagała użycia liczby mnogiej. „Chociażby z tego powodu, że perspektywa z wewnątrz socjalizmu i z Zachodu na procesy dekolonizacyjne była inna; inaczej je obserwowano, inaczej o nich pisano, używano innych pojęć."[10]

Na tle kulturowo-politycznym, zarysowanym przez kuratorki, sięgnięcie przez twórców po estetykę pop-artu samo w sobie jawi się jako wymowny zabieg dekolonizacyjny. Swoiste zawłaszczenie wizualnego języka, który jest tak mocno zakorzeniony w świecie amerykańskim, a właściwie niemal w całej kulturze anglosaskiej, można śmiało odczytać jako przewrotny gest emancypacyjny. Świadome przejęcie sposobu wytwarzania obrazów, utożsamianego dotąd jedynie z kolonizatorem, służyło bowiem rozbrojeniu wroga poprzez walkę jego własną bronią. Czerpanie i wykorzystywanie pop-artu nie było bynajmniej podyktowane chęcią biernego naśladownictwa, lecz oddolnym, autonomicznym impulsem negacji jego wpływu.

3. Pluralizacja pop-artu

W świadomości wielu odbiorców sztuki poza dyskursem akademickim pop-art uchodzi wyłącznie za synonim afirmacji kultury masowej. Oczywiście na elementarnym poziomie spełniał właśnie taką rolę. Uwikłany w romans z ikonosferą kapitalizmu jawił się jako zjawisko banalne, demokratyczne, zrywające z elitaryzmem sztuki. Umieszczenie przez Lawrence'a Allowaya sztuki masowej i wysokiej na linii kontinuum (w opozycji do ich tradycyjnego, hierarchicznego podziału) implikowało konieczność zmierzenia się ze statusem obrazów lansowanych przez mass media na równi z aprobowaną od wieków estetyką sztuk pięknych.[11] Jako że pop-art świadomie posługuje się pewnymi kliszami, reklamowanymi schematami czy rekwizytami codzienności, pozornie może być potraktowany jako instrument „standaryzacji świadomości."[12] Podążenie jednak tym tropem pozbawiłoby go wielokształtności, jaką właściwie odznaczał się od początku swego istnienia.

Pierwotnie, na gruncie brytyjskim, pop-art powstał jako zjawisko czysto kulturowe, a nie artystyczne. Dopiero z czasem, głównie za sprawą konferencji w MoMA, został nierozerwalnie powiązany ze sztuką.[13] Jako emanacja dylematów tożsamościowych w Wielkiej Brytanii lat pięćdziesiątych przejawiał się fascynacją amerykańską kulturą. To zauroczenie miało jednak charakter powierzchowny i w gruncie rzeczy wyłącznie estetyczny. Nie dotyczyło bowiem polityki, lecz sfery wizualności, komercyjnych wytworów niepopieranego ideowo systemu.

Urzekający przystępnością i aurą powszedniości wygląd sztuki pop niejednokrotnie subtelnie przysłaniał pewnego rodzaju nihilizm leżący u podstaw jej wytworów.[14] Marazm nie sprzyja rewolucyjnym nastrojom, jednak artyści szybko odkryli ogromny potencjał buntowniczo-krytyczny pop-artu. Często charakteryzował się on niechęcią, a nawet wrogością wobec amerykańskiej hegemonii gospodarczej.[15] Nie był to bynajmniej koherentny model realizmu krytycznego, lecz wiele współistniejących pop-realizmów o zróżnicowanej, lokalnej specyfice. Nierzadko wchodziły one w przewrotny dialog ze strategiami północnoamerykańskiego pop-artu bądź tworzyły własne, odrębne taktyki plastycznego wyrazu. Adaptacja danego narzędzia (w tym narzędzia komunikacji artystycznej) nigdy nie jest procesem tożsamym jedynie z jego tłumaczeniem. Domaga się egzekwowania miejscowych realiów, wymusza transformację niektórych motywów, symboli i szeroko pojętą rekontekstualizację.[16] Biorąc to pod uwagę, naturalnie w pozaamerykańskich odmianach pop-artu dominowały miejscowe osobowości telewizyjne, lokalne gwiazdy filmowe, regionalne domy mody i wszelkie inne wizualne znaki charakterystyczne dla danej zbiorowości. Wszystkie zjawiska artystyczne o wspólnym rdzeniu „pop" łączyła jednak reakcja na dynamicznie rosnącą, bezwzględną dominację nowych środków masowego przekazu, a także powiązane z nimi obawy. Ekspresja niepokoju połączonego z polityczno-

1

2

3

1. Andrzej Strumiłło, *The Story of Christmas*, 1972–1973, offset, 69,5 x 49 cm. Dostępny 27 marca 2025. https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/5603?&arts_martist=4

2. Grzegorz Kowalski, *Kalendarz* (styczeń), 1970/1971, serigrafia, 75 x 52,4 cm. Dostępny 27 marca 2025. https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-222

3. Emil Bucki, *Czerwona klatka*, 2023, olej na płótnie, 180 x 160 cm. Dzięki uprzejmości artysty

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

-społecznym wzburzeniem końca lat sześćdziesiątych znalazła ujście poprzez, zdawałoby się, pusty i błahy język pop-artu.

Jak pisze Piotrowski:

> Rok 1968 w swym symbolicznym i rzeczywistym wymiarze wyznacza granicę periodyzacyjną w historii powojennej kultury."[17] Porządek powojenny od dłuższego czasu chwiał się i kruszał powoli, by w końcu nieodwracalnie pęknąć wraz ze wszystkimi kanonami, nietkniętymi dotąd autorytetami i akademickimi reliktami. Zdecydowane wytykanie błędów systemu nie ograniczyło się bynajmniej do instytucji oświaty i lokalnych władz, lecz odważnym krokiem wkroczyło do przestrzeni galeryjnej, odizolowanej sterylnymi ścianami od ludycznej rzeczywistości. Artyści zaczęli kolektywnie odwracać się od hermetycznych, skorumpowanych instytucji sztuki, podtrzymujących rasistowskie i mizoginiczne praktyki wystawiennicze. Sztuka, a tym samym i pop-art, zaczęła wreszcie wychodzić na ulice, stając się nie tylko niezwykle bliskim narzędziem krytyki, lecz także instrumentem agitacyjnym. Lewicowe ugrupowania, tworząc anarchistyczne grafiki i krytyczne plakaty, sięgały także po pop-art jako swój język sprzeciwu (choć nie była to oczywiście ani dominująca, ani tradycyjna estetyka tego środowiska).[18]

Nie wyczerpało to jednak wszystkich jego oblicz.

4. Pop-art jako realizm traumatyczny

Dla Jacques'a Lacana kategoria traumy, definiowanej jako przegapione czy odroczone spotkanie z Realnym, stanowiła prymarny elementem konstytuujący rzeczywistość.[19] Zgodnie z lacanowską koncepcją istotą traumatycznych doświadczeń jest ich nadmierna wczesność.[20] Jako że podmiot nie jest jeszcze w stanie wytworzyć adekwatnej reprezentacji w umyśle, to ujawniają się one jedynie w formie niejasnych repetycji.[21] Niemożność pełnej werbalizacji konkretnych obiektów składających się na to wydarzenie powoduje, że desygnaty umykają psychice zostają jak gdyby trwale zawieszone w słodkim niedookreśleniu. Słodkim, bo chroniącym dążące do przyjemności *psyche* przed konfrontacją z wywołującą cierpienie rzeczywistością.

Przytoczone założenia lacanowskiej psychoanalizy wykorzystał Hal Foster do wywiedzenia koncepcji realizmu traumatycznego jako sposobu odczytywania twórczości Andy'ego Warhola.[22] Badaczowi zależało na odnalezieniu perspektywy teoretyczno-metodologicznej, która byłaby alternatywą dla interpretacji banalizującej pop-art. Przywołując prace z cyklu *Death and Disaster*, zastępuje on komercyjność sztuki popularnej wizją traumy zbiorowego podmiotu, tj. społeczeństwa.[23] Obsesyjna fiksacja artysty na punkcie reprodukcji wizerunków medialnych gwiazd miała skrywać w sobie, według Thomasa Crowa, „rzeczywistość cierpienia i śmierci."[24]

W tym sensie chroniczna, wręcz fanatyczna powtarzalność uprawiana przez Warhola bynajmniej nie może być w żaden sposób utożsamiana z bezrefleksyjną reprodukcją.[25] Nie służyła ona bowiem mimetycznej reprezentacji obiektu, lecz próbie uchwycenia prawdziwej treści traumy. Jak słusznie zauważyła Susan Sontag w swoim eseju o kampie: „Sztuka pop jest bardziej płaska i sucha, poważniejsza, bardziej zdystansowana, w końcu – bardziej nihilistyczna."[26] Obraz zawiera w sobie zatem punkt na styku percepcji podmiotu i jego

świadomości bycia poddanym działaniu tegoż obrazu. Według Fostera miejsce to można identyfikować jako lacanowskie *tuché* albo wiązać je z *punctum* wprowadzonym przez Rolanda Barthesa.[27] W założeniu jest ono subiektywnym przymiotem fotografii, wykraczającym poza deklaratywną wiedzę odbiorcy na jej temat (*studium*).[28] *Punctum* jest tym, co wywołuje w widzu wrażenie nagłego ukłucia, przeszycia na wskroś, jak gdyby pozwala na wgląd w metastrukturę zdjęcia.[29] W twórczości Warhola, biorąc pod uwagę, że posługuje się on obrazami, które już same w sobie mają status znaku, wydaje się, że *punctum* ulega paradoksalnemu procesowi uniwersalizacji.

Piotrowski, wykorzystując opracowaną przez Fostera koncepcję, zinterpretował sztukę realizmu bezpośredniego Andrzeja Wróblewskiego w kategoriach psychoanalitycznych.[30] Integrując lacanowskie aksjomaty traumy wraz ze spopularyzowanym przez Julię Kristevą terminem *abjection*, rozpatrzył cykl *Rozstrzelań* jako próbę ponownego budowania tożsamości i podmiotowości rozczłonkowanej przez doświadczenie traumy.[31] Wskazuje to nie tylko na ponadczasowość metodologicznego podejścia Fostera, lecz także na uniwersalny charakter realizmu traumatycznego. Idea zastosowana do analizy twórczości nasyconej ikonografią amerykańskiej popkultury mogła bez trudu stać się narzędziem wobec polskiej rzeczywistości końca lat czterdziestych dwudziestego wieku.

5. Repetycja traumy

5.1. Wizualny protest

Wśród prac prezentowanych na wystawie *Dekolonizacje* znalazł się cykl czterech serigrafii Wolfa Vostella, zatytułowany *Olympiade*.[32] Grafiki artysty, komentującego rzeczywistość społeczną z wnętrza Berlina Zachodniego, ukazują jedną z ofiar wojny wietnamskiej. Martwy mężczyzna nie został zanonimizowany przez Vostella; mimo nieznanej tożsamości, jego twarz pozostaje dokładnie widoczna. Ryciny przedstawiają zastrzelonego cywila leżącego w podartym ubraniu wśród innych ciał na suchej, kamienistej ziemi. Oblicze mężczyzny zwrócone jest w stronę odbiorcy. Poszczególne partie obrazu zostały potraktowane rozpuszczalnikiem, przez co tworzą puste, gładkie pola mglistego błękitu, rozlewające się niczym koryto rzeki.[33] Pozbawione wizualnej informacji strefy przedzierają się wzdłuż obrysu martwego ciała przedstawionego w monochromatycznej szarości. Mlecznoniebieskie połacie nie zakrywają ofiary na żadnej z odbitek, lecz dodatkowo podkreślają jej zwłoki. Jednocześnie rozczłonkowują one ukazany kadr brutalnej rzeczywistości, tworząc z graficznej kompozycji zbiór nieustrukturalizowanych, przenikających się elementów.

We wszystkich czterech grafikach artysta anektuje poszczególne części ciała mężczyzny poprzez zabieg betonowania (*Betonierung*).[34] Praktyka ta, symptomatyczna dla twórczości Vostella, miała denotować upolitycznienie ciała w okresie wojennym. Czasie, w którym bezbronny człowiek staje się narzędziem politycznego szantażu.

Dzieło z wysokim prawdopodobieństwem można potraktować jako formę freudowskiej sublimacji, zaś wybór medium artystycznego jako rodzaj projekcji psychologicznej. Nieuświadomiony mechanizm przejawiałby się w tym, że grafika, a więc technika, której dystynktywną cechą jest wieloegzemplarzowość, doskonale materializuje uporczywą potrzebę powtarzalności, służącą próbie stworzenia adekwatnej reprezentacji traumatycznego obiektu. Nie należy w tym przypadku rozumieć go

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

1

2

3

4

Wolf Vostell, *Olympiade 1, 2, 3, 4*, 1972, serigrafia, 49 x 69 cm.
Dostępny 27 marca 2025.

https://harvardartmuseums.org/collections/object/375737

dosłownie, gdyż źródłem wypartego doświadczenia nie jest trauma sensu stricto, lecz długotrwała ekspozycja na bestialskie obrazy z wojny w Wietnamie przekazywane drogą medialną.

Rozkwit środków masowego przekazu sprawił, że dostęp do horrendalnych scen z frontu był z jednej strony nieuchronny, z drugiej zaś nieustający. „To lata 60. wraz z rewolucją medialną, telewizorem w każdym domu, umożliwiły zerwanie zasłony, mocniejszej niż żelazna kurtyna (...)."[35] Wstrząsające, wizualne świadectwa śmierci, barbarzyńskich gwałtów i piętrzących się mogił zostały nieodłącznie sprzężone z kieratem dnia. Trwałe wpisanie makabrycznych obrazów w prozę codzienności odcisnęło z czasem piętno na całym społeczeństwie, rozumiane jako bezpowrotna habituacja na wszelkie znaki cierpienia. Stopniowa transformacja mediów w archiwa ofiar i repozytoria klęsk, współistniejące ze splendorem kapitalizmu, rodziła nie tylko dysonans, lecz także zagubienie w tak ambiwalentnej rzeczywistości.

Absurdalna natura mediów rezonuje z gorzką ironią ówczesnego świata, jaką artysta dosadnie wytyka w swojej pracy. „Dlaczego ktoś, kto jest prześladowany w stanie wojny i dlatego musi biec, nie dostaje medalu, podczas gdy na olimpiadzie panuje kult medali?" – mówił Vostell, nawiązując do Igrzysk Olimpijskich, które odbyły się w 1972 roku w Monachium.[36] Poznawcza dezorientacja wraz ze wspomnianym emocjonalnym zubożeniem okazały się naturalnymi katalizatorami poszukiwań nowych realizmów. W świecie, w którym oddziaływanie obrazów wyparło siłę komunikatów tekstowych, zaś kultura przesycona została dyktatem wizualności, poznanie musiało bowiem przybrać charakter zapośredniczony.

Pop-art świadomie wykorzystujący emblematy popkultury, a także czerpiący żarliwie z estetyki masowego odbiorcy, rozumieć można zatem jako jedną z dróg poznania współczesności. Przetwarzanie fotografii, reklam, włączanie w obręb dzieła insygniów sfery celebryckiej czy fetyszy nowoczesnego społeczeństwa nie służyło odzwierciedlaniu rzeczywistości, lecz docieraniu do jej istoty. Istnienie innych mediów stanowiło zatem zarówno konieczny warunek powstania obrazu (pop-artowego dzieła), jak i środek poznania.

Fragmentaryzację grafik, poczynioną za pomocą rozpuszczalnika, rozumieć można jako nadpisywanie znaczenia. Pokawałkowanie pierwotnej fotografii zdaje się odzwierciedlać dezintegrację podmiotu, tj. rozszczepienie ludzkiej psychiki pod wpływem traumatycznego wydarzenia. Zupełnie tak, jak gdyby puste, nieregularne pola mimowolnie sugerowały niemożność konsolidacji zapamiętanych skrawków obiektu, utrudniającą jego przyswojenie.

Postać martwego mężczyzny, powielona na każdej z odbitek, ulega nieznacznym przesunięciom w polu obrazu, w zależności od tego, która część jego ciała zostaje 'zabetonowana'. Na drugiej serigrafii znajduje się w takim miejscu kadru, że odsłania element niewidoczny na pozostałych rycinach – fragment nogi, najprawdopodobniej stojącego mężczyzny. Wystający fragment obuwia okazał się dla mnie składnikiem wyznaczającym emocjonalne nasycenie obrazu. *Punctum*, które subtelnie, lecz wyjątkowo przejrzyście sugeruje kulisy śmierci mężczyzny. Być może obuwie należy do amerykańskiego żołnierza odchodzącego z obojętnością z miejsca zbrodni, a być może do znalazcy zwłok czy towarzysza wojennego fotografa. Niejawność informacji pracy Vostella uczyniła ją jeszcze bardziej ekspresywną.

5.2. Polska odpowiedź

Piotrowski wskazuje, że posługiwanie się kategorią pop-artu w Europie Wschodniej jest problematyczne ze względu na napięcie między stylistycznym pojęciem dążącym do homogenizacji zjawiska a lokalną specyfiką tejże sztuki.[37] Artystyczny grunt wschodnioeuropejski nie był szczególnie podatny na północnoamerykańską fetyszyzację trywialnej rzeczywistości ze względu na odmienne podłoże kulturowo-polityczne. Okres odwilży i dekady lat sześćdziesiątych upływał bowiem pod znakiem modernizmu, czy raczej należałoby powiedzieć – modernizmów. Artyści po oswobodzeniu się z więzów stalinizmu postrzegali

autonomię sztuki jako ostoję twórczej wolności.[38] Diagnoza Piotrowskiego również znajduje zastosowanie do terytorium Polski. W obszarze wpływów ZSRR, gdzie pacyfizm nie był znamieniem ruchów kontrkulturowych, lecz oficjalną polityką Układu Warszawskiego, pop-art wraz ze swym afektywnym ładunkiem i specyficznym zderzeniem obrazu z tekstem wykraczał poza aprobowane konwencje artystyczne.[39] „Władza wytworzyła sytuację, w której jakikolwiek protest przeciw wojnie stał się niezwykle trudny do wypowiedzenia, a pole dyskursywne nasączone zostało *ideozą*."[40]

Nie oznacza to oczywiście, że artyści nie czerpali z tego języka nowoczesności, czego dowodzi twórczość Andrzeja Strumiłły. Jarecka w jednym z esejów określiła ją jako „socjalistyczny pop-art."[41] Mimo że, idąc tropem Piotrowskiego, można uznać to za pewne nadużycie, pozostanę przy zaproponowanej terminologii z uwagi nie tylko na analogiczny do innych pop-artów repertuar środków formalnych, jakim posługiwał się artysta, lecz także na charakterystyczne wówczas inkorporowanie wizerunków medialnych w jego dzieła o politycznym zacięciu.

Granicznym doświadczeniem, które niewątpliwie zaważyło na postawie (nie tylko artystycznej) Strumiłły była podróż w 1969 roku do ogarniętego wojną Wietnamu.[42] Artysta wcielił się wówczas niejako w rolę reportera makabrycznych wydarzeń zastanych na miejscu. Rysował i fotografował nie tylko na froncie, lecz także w bazach wojskowych. Zebrany materiał dokumentalny posłużył mu po powrocie do stworzenia wystawy *Wietnam 69*, później zaś, w 1973 roku, umożliwił wydanie albumu *The Story of Christmas* z serią offsetowych fotomontaży.[43]

Uwzględniona na wystawie grafika artysty wykorzystuje autorską, wojenną fotografię przedstawiającą zwłoki matki z dzieckiem, umieszczoną na tle kwadratowych, anglojęzycznych druków reklamowych.[44] Dysonans między horrendalną sceną śmierci z frontu a ikonicznymi znakami współczesnej konsumpcji odzwierciedla nie tylko wspomnianą już dwoistą naturę mediów. Czerpiąc z freudowskiej psychoanalizy, można dostrzec w nim mechanizm obronny izolacji, polegający na odłączeniu ładunku emocjonalnego od bolesnych sytuacji bądź separacji wykluczających się postaw w celu uniknięcia dyskomfortu wywołanego niespójnością między nimi. W świecie, w którym równocześnie niewinni ludzie tracą życie w wyniku konfliktów zbrojnych, a media bombardują widzów kolorowymi reklamami idealnego życia, proces izolacji tych dwóch faktów łatwo pozwala na zredukowanie nieprzyjemnego, wewnętrznego uczucia. Emocje związane z makabryczną sceną matki z dzieckiem zostają odłączone dzięki zestawieniu traumatycznego obrazu z beznamiętnymi, powtarzalnymi sloganami reklamowymi.

Podążając zaś za Lacanem, niepoddana symbolizacji rzeczywistość z wietnamskiego frontu domaga się powtórzenia, które odnajduje nie tylko w cyklu identycznych pod względem kompozycji grafik Strumiłły, lecz także w zwielokrotnionych drukach reklamowych, w jakie usiane są tła odbitek. Jako że dojmujący ładunek emocjonalny został odseparowany od samej tragicznej sceny, to nie ona została zmultiplikowana na pracach artysty, lecz właśnie reklamowe broszury, zyskujące w tym oburzającym zestawieniu melancholijno-gorzki wydźwięk. Jak powiedział Warhol: „Nie chcę, by była ona istotowo taka sama – chcę, by była dokładnie ta sama. Ponieważ im dłużej patrzymy na dokładnie tę samą rzecz, tym bardziej znika sens i tym lepiej się czujemy, tym większą pustkę odczuwamy."[45]

Fotografia umierającej matki z dzieckiem odgrywa szczególną rolę jako kompozycyjne centrum. Po pierwsze, natychmiast przywodzi na myśl chrześcijańską ikonografię *piéty*, napełniając pracę dozą gorzkiej, brutalnej ironii.[46] Skojarzenie współczesnej, przeraźliwej sceny z nowotestamentowym motywem jest szczególnie wymowne w kontekście widniejących za nią znaków konsumpcji, wskazujących na zakłócony porządek sacrum i profanum. Te dwie sfery zdają się mieszać ze sobą nieustannie w świecie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pełnym kontrastów i ideologicznych antytez.

1

2

1. Emil Bucki, *Tak hartowała się stal*, 2022, olej na płótnie, 120 x 150 cm. Dzięki uprzejmości artysty

2. Emil Bucki, *Zapora*, 2023, olej na płótnie, 155 x 200 cm. Dzięki uprzejmości artysty

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Po drugie, wizerunek matki z dzieckiem rezonuje z teorią relacji z obiektem Melanie Klein, w którym mechanizm rozszczepienia na wczesnym etapie życia jest naturalnym rozwojowo procesem, pozwalającym dziecku zachować symbiotyczną łączność z matką.[47] Rozszczepienie umożliwia wówczas porządkowanie zewnętrznego chaosu; dychotomiczne klasyfikowanie obiektów jako dobrych lub złych, przyjemnych albo nieprzyjemnych.[48] W pozycji schizoidalno-paranoidalnej dziecko unika skomplikowanej i niezrozumiałej jeszcze ambiwalencji zarówno ego, jak i tworzonych symbolicznych reprezentacji w umyśle.[49] Co ważne, pod wpływem stresujących bądź traumatycznych wydarzeń w życiu dorosłym pozycja ta może zostać ponownie uaktywniona.[50] Przedstawienie umierającej matki z dzieckiem zyskuje w tym kontekście kolejny wymiar; nie tylko jawi się jako dosadne świadectwo ludzkiej tragedii, lecz także stanowi ucieleśnienie psychicznych procesów wywołanych piętnem traumy.

Wyraźne aluzje do wojny w Wietnamie można odnaleźć także w *Kalendarzu* Grzegorza Kowalskiego,[51] z którego dwa szkice znalazły się na wystawie *Dekolonizacje*.[52] O ile trudno jednoznacznie określić tę wyjątkową w karierze artysty realizację pop-artem, o tyle niewątpliwie nasączona została wieloma cechami charakterystycznymi dla krytycznej odmiany tego nurtu. Komiksowość narracji, plakatowa szkicowość, schematyzacja, multiplikacja motywów i czerpanie z symboli popkultury wyraźnie wskazują na przyjętą pop-artową formułę. Ten nieoczekiwany zwrot w twórczości artysty był spowodowany wyjazdem do Stanów Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. To wówczas Kowalski zaczął wplatać w swoje prace „amerykańskie artefakty konsumpcji," będące w PRL-u najczęściej towarem deficytowym.[53]

Kalendarz stanowi swoiste sprawozdanie wydarzeń oscylujących wokół roku 1968, przefiltrowane przez osobiste doświadczenia młodego wówczas mężczyzny. W szkicach prezentowanych na wystawie widoczne są przede wszystkim reminiscencje z paryskich zamieszek czy aluzje wojenne uzyskane poprzez zastosowanie kształtu celownika karabinu.[54] Stypizowane, graficzne sylwetki ludzkie przewijają się przez kolejne karty, jak gdyby sugerując przewagę masy nad jednostką oraz anonimowość człowieka w obliczu władzy.

6. Postsowiecka trauma

O ile pop-art na podstawowym poziomie rozpatrywany był jako emanacja zachodniej kultury masowej, o tyle realizm socjalistyczny stanowił próbę stworzenia socjalistycznego odpowiednika kultury popularnej.[55] W wielu przypadkach opierał się on bowiem na reinterpretacji motywów, schematów oraz wizualnych klisz zaczerpniętych z zachodniego imaginarium. Formę filmu socrealistycznego lat trzydziestych cechowało chociażby podobieństwo do głównego wówczas nurtu filmu amerykańskiego.[56] Z kolei strukturalna analiza socrealistycznej literatury, podjęta przez Roberta Dudzińskiego, dowodzi, że wykorzystywała ona takie konwencje, które czyniły ją przystępną dla masowego odbiorcy.[57]

W kontekście współczesnego malarstwa, które – na wzór historycznego pop-artu – posługuje się zmodyfikowanymi środkami wyrazu (tym razem trawestując jednak tropy socrealistyczne, a nie kapitalistyczne), warto przywołać twórczość Buckiego; artysty pochodzenia polsko-ukraińskiego, wykształconego i działającego w Krakowie. Obrazy Buckiego, szczególnie te powstałe w ciągu ostatnich trzech lat, zdefiniowane są formalnie przez dwie barwy: soczystą, jaskrawą czerwień i smolistą, głęboką czerń. Nasycone kontrasty kolorystyczne oraz sumaryczne, uproszczone kształty elementów naniesionych na malarską płaszczyznę nadają kompozycjom plakatowego rytu. Zbliża to Buckiego w pewnym sensie zarówno do popartowych, lapidarnych realizacji, jak i wczesnej formuły malarstwa realizmu socjalistycznego (lata dwudzieste dwudziestego wieku), którą cechowała quasi-kolażowa struktura, wynikająca z inspiracji fotomontażem.[58] Świadomych wizualnych cytatów, jakimi posługuje się twórca, moż-

na dopatrzeć się chociażby w *Czerwonej klatce* (2023), w której usmolona twarz przedstawionej postaci męskiej przywodzi na myśl socrealistyczne fotografie górników.

Prace Buckiego roztaczają aurę surowości. Często pojawiają się na nich rozmaite przedmioty, których metaliczne powierzchnie zdają się skrzyć niczym wypolerowana, lustrzana tafla rażona snopem ostrego światła. Niekiedy są to zębate krawędzie pułapek na zwierzęta, innym razem ostrza gilotyny czy sugestywne geometryczne bariery, takie jak w obrazie *Zapora* (2023). Wszystkie z nich łączą konotacje przemocy, opresji i siły. Czyni to z nich wymowne znaki aktywizujące u odbiorców uniwersalne skojarzenia.

Jako ramę teoretyczną, umożliwiającą interpretację twórczości Buckiego, proponuję ujęcie jego praktyki artystycznej w perspektywie tzw. zwrotu archiwalnego. Egzemplifikacją tej postkonceptualnej tendencji w sztuce krajów nadbałtyckich jest chociażby zwrot archiwalny w ukraińskiej sztuce współczesnej. Wszelkie działania noszące znamiona zwrotu archiwalnego w Europie Środkowej i Wschodniej wpisują się natomiast w artystyczny nurt pracy z archiwami o charakterze globalnym.

Jak twierdzi sam artysta: „(…) dominującą kwestią, wokół której oscylują moje prace, są procesy społeczne i zjawiska kulturowe, zachodzące w krajach byłego bloku sowieckiego."[59] Wydaje się więc, że o ile „socrealistyczne obrazy są właściwie zaklinaniem rzeczywistości mającej się dopiero zdarzyć,"[60] to kompozycje Buckiego stanowią gorzką konstatację rzeczywistości, która dzieje się na naszych oczach. Artysta bazuje w nich niejednokrotnie na dokumentalistyce i materiałach propagandowych, co między innymi pozwala wpisać jego praktykę artystyczną do działań charakterystycznych dla zwrotu archiwalnego. Umacnia to dodatkowo fakt, że istotną rolę w jego malarskich poszukiwaniach odgrywają losy i korzenie rodzinne, rozrastające się na obszar Białorusi, Rosji i Ukrainy.[61] Gra z socjalistycznym dziedzictwem staje się zatem równolegle sposobem na eksplorowanie części własnej tożsamości.

Jedna z najbardziej przekonujących hipotez, tłumacząca kolektywną chęć sięgania artystów w obszarze poradzieckim po praktyki archiwalne, wskazuje na pragnienie rewizji i (re)konstrukcji postsowieckiej kondycji oraz tożsamości.[62] Tereny uwolnione na początku lat dziewięćdziesiątych z okowów Związku Radzieckiego jawią się jako istna mozaika tożsamości, zdeterminowanych migracjami, doświadczeniami wojennymi oraz pluralizmem kultur i tradycji. Tym, co zdaje się pełnić funkcję konsolidującą dla tamtejszej ludności, jest doświadczenie traumy.

Piotr Sztompka, podkreślając znaczenie zjawiska traumy kulturowej, dodaje, że piętno blizn pozostawionych na kulturze jest najtrudniejsze do zmycia.[63] Wskazuje również, że dystynktywną cechą tzw. traum kulturowych jest ich wielopokoleniowy zakres oddziaływania.[64] Według Sztompki najbardziej traumogenne środowiska powstają wtedy, kiedy dominacja jednej kultury zostaje narzucona siłą, co doskonale odzwierciedla sytuację bloku wschodniego w okresie socjalistycznym.[65]

Edit András, zamiast pisać o proponowanej przez Sztompkę postkomunistycznej „traumie zwycięstwa,"[66] postuluje, aby mówić o fenomenie akumulacji traum jako bardziej odpowiedniej diagnozie stanu postsocjalistycznego.[67] Kryje się pod tym swego rodzaju konglomerat niezasymilowanych, a więc wcześniejszych traumatycznych przeszłości socjalistycznych, przyćmionych przez nowe traumy zmian, pochodzące z hybrydowej transformacji regionu.[68] Badaczka nie tylko wskazuje dzięki temu na wielowymiarowy charakter tożsamości poradzieckich, lecz także demonstruje, że nie zasadzają się one na rozumianej binarnie opozycji socjalizm/kapitalizm. Kluczem do zrozumienia ich złożoności ma być bowiem hybrydyczna fuzja zarówno elementów kultury i sfery poznawczej kapitalizmu, jak i socjalizmu.

Mnogość i niejednoznaczność tożsamościowych tropów, zakorzenionych w socjalistycznej przeszłości, transformacji i kapitalistycznej teraźniejszości, może być zagrażająca dla poczucia intrapsychicznej integracji i wewnętrznej stabilno-

ści. Wskazany kryzys tożsamości zespolony zostaje z kryzysem tradycyjnej reprezentacji. Przejście w nowy rejestr rzeczywistości czy też, jak w przypadku młodego pokolenia twórców, nagłe wybudzenie się ze starego porządku kształtowanego dyktatem kolonizatora zyskuje status zdarzenia modernistycznego,[69] do którego tradycyjne formy obrazowania oparte na przyczynowo-skutkowej ciągłości zostały wyczerpane. Właściwym językiem wizualnym, pozwalającym uchwycić nie tylko zetknięcie się z czymś granicznym, lecz także hegemonicznym, takim jak narzucona konfrontacja ze spadkiem po socjalizmie, okazuje się realizm traumatyczny.

Dla wielu artystów pochodzenia ukraińskiego praca z archiwami jest często zaledwie pretekstem do badania własnej tożsamości. Wykorzystując *foundfootage*, materiały informacyjne, zawartość znalezionych przedmiotów codziennego użytku,[70] stają się, jak gdyby w duchu teorii Fostera, nieprofesjonalnymi etnografami. Penetrując obszary traumy i historii oraz poddając analizie procesy społeczne, dokonują przy tym niejednokrotnie renegocjowania własnej tożsamości. Towarzyszy temu także proces odzyskiwania kontroli. Młode pokolenie twórców mierzy się bowiem w swojej twórczości nie tylko z historyczną traumą kulturową, związaną z upadkiem komunizmu, lecz także z doświadczeniem pełnoskalowej inwazji rosyjskiej, rozpoczętej 24 lutego 2022 roku. Ogromna część inicjatyw wystawienniczych nakierowana była w ostatnich latach na eksplorację niewyrażalnego słowami okrucieństwa wojny, a wraz z nią niemożliwej do wyartykułowania traumy. Podczas gdy w latach 2014–2022 artyści w znacznej mierze zwrócili się ku reinterpretacji i rewizji kwestionowanej historii w ramach procesu postkolonialnej rekombinacji, sytuacja po 2022 roku, a więc po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji, uległa zmianie polegającej na przemieszczeniu akcentu z działań mających na celu lokalną konwersję przeszłości na konstruowanie i negocjowanie teraźniejszości.[71] Wybierając archiwum jako medium lub punkt odniesienia, artyści zaczynają tworzyć własne narracje historiozoficzne. Rozkładają przy tym traumy kulturowe na czynniki pierwsze, zyskując w ten sposób aktywną władzę nad nimi, a tym samym kontrolę nad kształtowaną przez nie tożsamością.

Jednym z kluczowych elementów ukraińskiego dyskursu artystycznego jest złożony i niejednoznaczny stosunek do socrealizmu. Styl ten, sięgający korzeniami jeszcze pieriedwiżników,[72] jawi się z jednej strony jako wstydliwe dziedzictwo czasów spędzonych w radzieckich okowach, z drugiej zaś jako rodzaj gramatyki obrazu, który na tyle zdominował ikonosferę Europy Wschodniej, że pozostał immanentną częścią współczesnego malarstwa z tego regionu. Estetyczna scheda ZSRR stała się istotnym punktem odniesienia dla młodego pokolenia artystek i artystów.[73]

Jednoznaczny przekaz to aspekt, który rysuje wyraźną paralelę między malarstwem Buckiego a plastycznym dziedzictwem realizmu socjalistycznego. Dosadna wykładnia dzieła socrealizmu była często dookreślana przez tytuły, które stanowiły integralny składnik prac, mający za zadanie zagwarantować ich czytelny wymiar. Tytuły nadane przez Buckiego, lapidarne i często dosłowne, utwierdzają widzów w ich przesłaniu.

Symptomatyczna z kolei w kontekście realizmu traumatycznego jest malarska fascynacja techniką montażu, jaką przejawia Bucki. Operowanie poetyką fragmentu, abstrahowanie określonych elementów z obrazowego pola, celowe konstruowanie świata w sposób nieuporządkowany stały się antidotum na niemożność opowiedzenia historii w sposób koherentny. Nie bez przyczyny Georges Didi-Huberman stawia tezę o narodzinach fotomontażu w okopach wojennych.[74] Zdarzenia o charakterze granicznym i przemożnym traumatycznym potencjale wymagały nowych formuł wizualnych, które musiały się narodzić wraz z początkiem dwudziestego wieku.

Cechy estetyki realizmu traumatycznego (m.in. intensywna emocjonalność, skoncentrowanie na przedstawieniu śmierci/traumy, dekonstrukcja, brutalność) szczególnie ogniskuje w sobie obraz *Tak hartowała się stal* (2022). Rozczłonkowane (*dis-membered*) męskie figury wywiedzione jak gdyby z tradycji Wróblewskiego

wskazują nie tylko na dezintegrację fizyczną, lecz także psychiczną jednostki w obliczu wojennego cierpienia. Nasycona czerwień ich ciał konotuje przy tym zarówno rozlaną krew, jak i komunistyczne barwy. Aktywizuje skojarzenia zarówno z opresją minionego komunistycznego reżimu, jak i bardzo aktualnymi wydarzeniami zza wschodniej granicy. Zapewnia ona jednocześnie wrażenie odrealnienia całej sceny, brutalnego przecięcia z Realnym.

7. Wnioski

Rozważania podjęte w niniejszej pracy dowodzą aktualności i wielowymiarowości realizmu traumatycznego, która bynajmniej nie wyczerpała się wraz z drugą połową dwudziestego wieku. Z przytoczonych w tekście przykładów wyłania się propozycja metodologicznego rozszerzenia tej plastycznej formuły o zjawiska odnoszące się nie tylko do ekspresji cierpienia czy traumy wojennej, lecz także do traumy pojmowanej jako ślad cięcia Realnego w strukturze rzeczywistości.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zilustrowanych przez wystawę *Dekolonizacje*, realizm traumatyczny manifestował się w estetyce pop-artu, podczas gdy dziś przybiera formę zwrotu archiwalnego. Oba wskazane konteksty malarskie (historyczny i współczesny) łączy wyraźne odniesienie do konfliktów zbrojnych oraz próba zmierzenia się z kolektywnym doświadczeniem traumy i zewnętrznej opresji. Ich wspólnym mianownikiem pozostaje także przewrotna apropriacja motywów wizualnych, utożsamianych z symbolem wizualnego dyktatu kolonizatora.

Zróżnicowane oblicza realizmu traumatycznego determinowane są specyfiką lokalnej ikonosfery i wizualnych tradycji danego regionu. Kluczowa pozostaje jednak paralela między wykorzystaniem tego idiomu po wschodniej i zachodniej stronie żelaznej kurtyny. Sięganie przez twórców, szczególnie poza głównymi kanałami artystycznej narracji, po emblematyczne znaki ikonosfery opresyjnego kapitalizmu i socjalizmu jawi się jako świadomy gest dekolonizacyjny. Jest nie tylko zawłaszczeniem, lecz także lokalną adaptacją języka kolonizatora, przejęciem kontroli nad jego transferowaniem i wymową. Oczywiście dopatrywanie się w każdym dziele, noszącym chociażby znamiona sztuki pop, reakcji na doświadczenie traumy byłoby nagannym nadużyciem. Niosłoby także ze sobą ryzyko jej fetyszyzacji. Nie zmienia to jednak faktu, że przedstawiona perspektywa rzuca nowe światło na problem interpretacji omówionych dzieł, zaś koncepcja realizmu traumatycznego domaga się poszerzenia o kolejne, pomijane dotąd obszary.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Opis wystawy *Dekolonizacje*, dostępny 3 marca 2023, https://teatrstudio.pl/pl/galeria/wystawy/dekolonizacje/.

[2] Ibidem.

[3] Dorota Jarecka i Paulina Olszewska, *Dekolonizacje* (Warszawa: Galeria Studio, 2022), 15. Kat. wyst.

[4] Ibidem, 9.

[5] Walter Mignolo, "Interview – Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts," rozm. przepr. Alvina Hoffmann, *E-International Relations,* 21.01.2017, dostępny 21 lutego 2023, https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Piotr Piotrowski, *Globalne Ujęcie Sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2018), 45–46.

[9] Dorota Jarecka, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opałka i Aleksy Wójtowicz, „Nie Magritte, nie Dali. Rewizje Surrealizmu. Debata Wokół 38 Numeru SZUMU," *Magazyn Szum* 38 (2023), dostępny 15 lutego 2023, https://magazynszum.pl/rewizje-surrealizmu/.

[10] Ibidem.

[11] Sylvia Harrison, "Lawrence Alloway: Pop Art and the Pop Art–Fine Art Continuum," w *Pop Art and Origins of Post Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 37–67.

[12] Donald Kuspit, "Pop Art: A Reactionary Realism," *Art Journal* 36(1) (1976): 33.

[13] Konferencja *Pop Art Symposium*, MoMA, 1962.

[14] Kuspit, "Pop Art," 37–38.

[15] Jessica Morgan, "Political Pop: An Introduction," *Tate Research Publication*, 2015, dostępny 15 kwietnia 2023, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/jessica-morgan-political-pop-an-introduction.

[16] Stefana Djokic, "Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s," *Art in Translation* 14(2) (2022): 143–144.

[17] Piotr Piotrowski, *Globalne Ujęcie*, 123.

[18] Morgan, "Political Pop."

[19] Jacques, Lacan, *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: Including the First English Translation of "Position of the Unconscious" by Jacques Lacan*, red. Richard Feldstein, Bruce Fink i Maire Jaanus (Albany, New York: State University of New York Press, 1995).

[20] Agata Bielik-Robson, „Słowo i Trauma: Czas, Narracja, Tożsamość," *Teksty Drugie* 5 (2004): 28.

[21] Ibidem.

[22] Hal Foster, "The Return of the Real," w *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century,* red. Hal Foster (Cambridge: MIT Press, 1996), 130.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem, 132.

[26] Susan Sontag, „Notatki o Kampie," tłum. Wanda Wartenstein*, Literatura na Świecie* 9(101) (1979): 323.

[27] Foster, "The Return of the Real," 132.

[28] Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), 25–28.

[29] Ibidem.

[30] Piotr Piotrowski, *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1999), 10–22.

[31] Ibidem.

[32] Wolf Vostell, *Olympiade 1–4*, 1972.

[33] Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 135.

[34] Ibidem, 137.

[35] Ibidem, 9.

[36] Ibidem, 135.

[37] Piotrowski, *Globalne Ujęcie*, 107.

[38] Ibidem, 109.

[39] Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 65.

[40] Ibidem, 63.

[41] Ibidem, 79.

[42] Ibidem, 69.

[43] Ibidem, 69–75.

[44] Andrzej Strumiłło, *The Story of Christmas*, 1972–73.

[45] Hal Foster, „Powrót Realnego," tłum. Mariusz Bryl, *Artium Quaestiones* 18 (2007): 283.

[46] Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 75.

[47] Natalia Antoszewska, „Mechanizmy Obronne w Ujęciu Psychoanalitycznym," *Wrocławskie Studia Erazmiańskie* 5 (2010): 122–123.

[48] Ibidem, 122–123.

[49] Ibidem.

[50] Ibidem, 125–126.

[51] Grzegorz Kowalski, *Kalendarz*, 1970–1971.

[52] Grzegorz Kowalski, *Szkic do Kalendarza* (*Styczeń*), 1970/1971 oraz *Szkic do Kalendarza II*, 1970–71.

[53] Aleksy Wójtowicz, „Retransmisja z Rewolucji. »Dekolonizacje« w Galerii Studio," *Magazyn Szum* (2022), dostępny 7 marca 2023, https://magazynszum.pl/retransmisja-z-rewolucji-dekolonizacje-w-galerii-studio/.

[54] Jarecka, Olszewska, *Dekolonizacje*, 55.

[55] Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, „Socrealizmy i Modernizacje. Rama Teoretyczno-historyczna Projektu," w *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017), 7–45.

[56] Tomasz Rachwald, „Rita Hayworth na Traktorze. Socrealizm i Kino Popularne," w *Socrealizmy i Modernizacje*, 461.

[57] Robert Dudziński, „Realizm Socjalistyczny i Kultura Popularna. Przypadek Literatury Polskiego Socrealizmu," w *Socrealizmy i Modernizacje*, 463–478.

[58] Por. prace Aleksandra Deneiki.

[59] Wypowiedź Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenał, dostępny 12 lutego 2024, https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291P0ddP9mop18.

[60] Anna Łazar, „Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska. Słów Kilka o Recepcji Socrealizmu w Ukrainie," *Herito* 37(4) (2019): 202.

[61] Dalszy ciąg wypowiedzi Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenał, dostępny 12 lutego 2024, https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291P0ddP9mop18.

[62] Harry Weeks, "Re-cognizing the post-Soviet Condition: The Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States," *Studies in Eastern European Cinema* 1(1) (2010): 59.

[63] Piotr Sztompka, "The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies," w *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Alexander, Ronald Eyerman, Bernhard Giesen, Piotr Sztompka (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004), 155–195.

[64] Ibidem, 162.

[65] Edit András, "An Agent Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past," dostępny 20 marca 2024, https://springerin.at/en/2008/3/nachwirkungen/.

[66] Sztompka, "The Trauma of Social Change," 171.

[67] András, "An Agent Still at Work."

[68] Ibidem.

[69] Odwołuję się tu do definicji zdarzenia modernistycznego (*modernist event*) Haydena White'a.

[70] Weeks, "The Trauma," 59.

[71] Svitlana Biedarieva, "Repeat After Me II: Echoing the War," w *Repeat After Me II*, red. Marta Czyż (Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, 2024), 87–90. Kat. wyst.

[72] Łazar, „Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska," 202.

[73] Elżbieta Kal, „Awangarda, Totalitaryzm, Globalizacja: Wspólne Doświadczenie? Wybrane Zagadnienia Sztuki XX Wieku na Ukrainie i w Polsce," *Ars inter Culturas* 7 (2018): 175–180.

[74] Georges Didi-Huberman, *Strategie Obrazów. Oko Historii 1*, tłum. Janusz Margański (Warszawa–Kraków: Nowy Teatr – Ha!Art, 2011), 91.

Bibliografia

András, Edit. “An Agent Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past.” Dostępny 20 marca 2024. https://springerin.at/en/2008/3/nachwirkungen/.

Antoszewska, Natalia. “Mechanizmy Obronne w Ujęciu Psychoanalitycznym.” *Wrocławskie Studia Erazmiańskie* 5 (2010): 114–130.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.

Biedarieva, Svitlana. “Repeat After Me II: Echoing the War.” W *Repeat After Me II*, red. Marta Czyż, 87–99. Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, 2024.

Bielik-Robson, Agata. “Słowo i Trauma: Czas, Narracja, Tożsamość.” *Teksty Drugie* 5 (2004): 23–34.

Didi-Huberman, Georges. *Strategie Obrazów. Oko Historii 1*. Tłum. Janusz Margański. Warszawa–Kraków: Nowy Teatr – Ha!Art, 2011.

Djokic, Stefana. “Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s.” *Art in Translation* 14(2) (2022): 142–172.

Dudziński, Robert. “Realizm Socjalistyczny i Kultura Popularna. Przypadek Literatury Polskiego Socrealizmu.” W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 463–478. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.

Foster, Hal. “Powrót Realnego.” Tłum. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* 18 (2007): 277–328.

Foster, Hal. “The Return of the Real.” W *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, red. Hal Foster, 127–168. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Harrison, Sylvia. “Lawrence Alloway: Pop Art and the Pop Art–Fine Art Continuum.” W *Pop Art and Origins of Post Modernism,* 37–67. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Jarecka, Dorota, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opałka i Aleksy Wójtowicz. “Nie Magritte, nie Dali. Rewizje Surrealizmu. Debata wokół 38 Numeru SZUMU.” *Magazyn Szum* 38 2023. Dostępny 15 lutego 2023. https://magazynszum.pl/rewizje-surrealizmu/.

Jarecka, Dorota i Paulina Olszewska. *Dekolonizacje*. Warszawa: Galeria Studio, 2022.

Kal, Elżbieta. “Awangarda, Totalitaryzm, Globalizacja: Wspólne Doświadczenie? Wybrane Zagadnienia Sztuki XX Wieku na Ukrainie i w Polsce.” *Ars inter Culturas* 7 (2018): 144–188.

Krippner, Stanley, Deirdre Barrett. “Transgenerational Trauma.” *The Journal of Mind and Behavior* 40(1) (2019): 53–62.

Kuspit, Donald. “Pop Art: A Reactionary Realism.” *Art Journal* 36(1) (1976): 31–38.

Lacan, Jacques. *Reading Seminar XI : Lacan's Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis: Including the First English Translation of "Position of the Unconscious" by Jacques Lacan*. Red. Richard Feldstein, Bruce Fink i Maire Jaanus. Albany, New York: State University of New York Press, 1995.

Łazar, Anna. “Nostalgie, Utopie i Grzęzawiska. Słów Kilka o Recepcji Socrealizmu w Ukrainie.” *Herito* 37(4) (2019): 198–209.

Mignolo, Walter. “Interview – Walter Mignolo/Part 2: Key Concepts”. Rozm. przepr. Alvina Hoffmann, *E-International Relations*, 21.01.2017. Dostępny 21 lutego 2023. https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/.

Morgan, Jessica. “Political Pop: An Introduction.” *Tate Research Publication* 2015. Dostępny 15 kwietnia 2023. https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/jessica-morgan-political-pop-an-introduction.

Opis wystawy *Dekolonizacje*. Dostępny 03 marca 2023. https://teatrstudio.pl/pl/galeria/wystawy/dekolonizacje/.

Piotrowski, Piotr. *Globalne Ujęcie Sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2018.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia Modernizmu. W Stronę Historii Sztuki Polskiej po 1945 Roku*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1999.

Rachwald, Tomasz. “Rita Hayworth na Traktorze. Socrealizm i Kino Popularne.” W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 440–462. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.

Sontag, Susan. “Notatki o Kampie.” Tłum. Wanda Wartenstein. *Literatura na Świecie* 9(101) (1979): 307–323.

Sumorok, Aleksandra, Tomasz Załuski. “Socrealizmy i Modernizacje. Rama Teoretyczno-Historyczna Projektu.” W *Socrealizmy i Modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski, 7–45. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2017.

Sztompka, Piotr. “The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies.” W *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey Alexander, Ronald Eyerman, Bernhard Giesen i Piotr Sztompka, 155–195. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004.

Weeks, Harry. “Re-cognizing the post-Soviet Condition: the Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States.” *Studies in Eastern European Cinema* 1(1) (2010): 59–70.

Wójtowicz, Aleksy. “Retransmisja z rewolucji. »Dekolonizacje« w Galerii Studio.” *Magazyn Szum* 2022. Dostępny 07 marca 2023. https://magazynszum.pl/retransmisja-z-rewolucji-dekolonizacje-w-galerii-studio/.

Wypowiedź Emila Buckiego w materiale promocyjnym Galerii Miejskiej Arsenał. Dostępny 12 lutego 2024. https://youtu.be/AimxoiNciVk?si=1-291P0ddP9mop18.