

# Anna Topolska

---

---

Magister, jest historyczką kultury specjalizującą się w studiach wizualnych i studiach nad pamięcią oraz tłumaczką tekstów humanistycznych na język angielski. Kształciła się zarówno w Polsce (doktor nauk humanistycznych 2019; magister historii 2004, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), jak i Stanach Zjednoczonych (magister historii 2015; Graduate Certificate in Museum Studies 2014 na University of Michigan). Jej zainteresowania badawcze to fotografia wojenna, pomniki i muzea, trauma, retoryka wizualna. Jest członkinią Memory Studies Association oraz Polish Institute of Arts and Sciences of America.

---

# **Problem międzykulturowej i posttraumatycznej komunikacji wizualnej: *The Eyes of Gutete Emerita***

Wizualność jest uniwersalnym językiem współczesnego świata, którego kultura coraz bardziej nasycza się obrazami pośredniczącymi w relacjach społecznych i ustanawiającymi relacje władzy. Z jednej strony postulowane przez Deborda społeczeństwo spektaklu opiera się na oderwaniu obrazu od tego, co reprezentuje, i przesunięciu w sferę reprezentacji<sup>1</sup>, oraz na znieczulającym charakterze środowiska wizualnego, które stępią wrażliwość odbiorców przeciążonych bodźcami wizualnymi<sup>2</sup>. Z drugiej strony jednak obraz fotograficzny, będąc bezpośrednim odniesieniem do elementu (przeszej) rzeczywistości, daje możliwość dogłębnego, pozakulturowego doświadczenia<sup>3</sup>, które Nicolas Mirzoeff nazywa przeciw-wizualnością<sup>4</sup>.

Niemal od momentu wynalezienia w pierwszej połowie XIX wieku fotografia jest medium wykorzystywanym do dokumentowania wojen i ludobójstw. Z czasem wykształcił się język fotografii służący wizualnej komunikacji o wojnach i okrucieństwach. Każda z utrwalonych na fotografiach wojen wzbogacała zestaw wizualnych toposów funkcjonujących w narracjach o okrucieństwie i wykorzystywanych wielokrotnie w różnych kontekstach. Każda z wojen wniosła nowe ikony, symbole charakterystyczne dla określonego czasu, przetwarzane także w innych kontekstach, zarówno wojennych, jak i niewojennych. Niekiedy fotografia wojenna miała moc inspirowania ludzi do działania, w tym protestowania i organizowania

» 1 G. Debord, *The Society of the Spectacle*, Nowy Jork, Zone Books, 1994.

» 2 W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.

» 3 Odwołuję się w tym miejscu do *punctum* Barthesa. Zob: R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Nowy Jork, Hill and Wang, 1981.

» 4 N. Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham–Londyn, Duke University Press, 2011.

się. Najlepszym przykładem tego była wojna w Wietnamie i antywojenne protesty, jakie wywołał medialny przekaz w Ameryce w latach 60. ubiegłego stulecia. Częstokroć fotografia wojenna służyła realizacji politycznych programów ukrytych za wizualnymi mitologiami wykorzystywanymi w fotografii<sup>5</sup>.

Najczęściej jednak fotografia wojenna uważana jest po prostu za informację, zwykły element środowiska wizualnego, i jako taka nie zmienia perspektywy widzów, zwłaszcza tych oddalonych od jej kontekstu<sup>6</sup>. W ten właśnie sposób zachodni<sup>7</sup> widz ogląda fotografie wojenne z Afryki. Wydaje się ona niedostępna pod trzema względami. Po pierwsze, odległe kulturowo, geograficznie i politycznie kraje wydają się zbyt obce, by przeciętny zachodni widz mógł się zaangażować w dotyczące ich sprawy. Po drugie, zachodnie oko fotoreportera narzuca zachodnią optykę, toposy i kanony wizualne<sup>8</sup>, w tym imaginarium odziedziczone po projekcie kolonialnym<sup>9</sup>. Po trzecie, napotyamy na wyzwania związane z wizualnym przedstawianiem traumatycznych doświadczeń tak, by dotrzeć do widza (problem reprezentacji traumy).

W tym kontekście tekst ten jest refleksją nad jedną konkretną instalacją fotograficzną zatytułowaną *Oczy Gutete Emerita* (*The Eyes of Gutete Emerita*, 1996)<sup>10</sup>. Autorem instalacji, dostępnej także w internecie (1997), jest Alfredo Jaar, chilijski fotograf pracujący w Nowym Jorku; instalacja pochodzi z jego autorskiego Rwanda Project<sup>11</sup>. Choć reprezentacja traumy ma istotne ograniczenia, ta właśnie praca, na styku sztuki i fotoreportażu, jest prawdopodobnie najbliższa ich przewyciężeniu. Dzieje się tak z jednej strony dzięki wspomnianej już zdolności fotografii do przekraczania granic kultury poprzez uruchamianie u widza instynktów i emocji. Z drugiej strony jest to możliwe dzięki wyzwaniu, jakie praca stanowi dla zachodniej dominacji wizualnej oraz upomnieniu się o uznanie i podmiotowość fotografowanej osoby, ocalałej z ludobójstwa w Rwandzie w 1994 roku.

» 5 Zob. omówienie tego tematu w innym moim tekście: A. Topolska, *Reflections on the Visual Truth – A Historian’s Perspective*, [w:] *Media, Technology and Education in a Post-Truth Society. From Fake News, Datafication and Mass Surveillance to the Death of Trust*, red. A. Grech, Bingley, Emerald Publishing, 2021.

» 6 Zob. N. Mirzoeff, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Nowy Jork, Routledge, 2004, gdzie opisuje zjawisko „banalności obrazów”.

» 7 W niniejszym tekście, gdy mówię o „zachodnim widzu”, „zachodnim odbiorcy” itp., mam na myśli uczestników euroatlantyckiej sfery kulturalno-politycznej.

» 8 Bardzo dobrym przykładem tego działania jest coroczny konkurs fotograficzny, który stawia sobie za cel bycie najdokładniejszym wizualnym przedstawieniem świata, choć przedstawia głównie zachodnią perspektywę oglądu świata: World Press Photo.

» 9 N. Mirzoeff, *The Right to Look...*

» 10 Zob. *The Eyes of Gutete Emerita*, <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita/> [dostęp: 1.09.2022].

» 11 Zob. wersję internetową *The Eyes of Gutete Emerita*, <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/> [dostęp: 1.09.2022].

Instalacja składa się z czterech następujących po sobie slajdów; wszystkie mają czarne tło. Dwa pierwsze są gęsto wypełnione tekstem, trzeci slajd zawiera dwa krótkie zdania, natomiast czwarty to zbliżenie oczu kobiety – Gutete Emerita. Tekst na trzech pierwszych slajdach brzmi następująco:

W ciągu pięciu miesięcy 1994 roku ponad milion Rwandyjczyków, głównie członków mniejszości Tutsi, zostało poddanych systematycznej rzezi, a świat przymknął na to ludobójstwo oczu. Mordów dokonywały głównie bojówki Hutu, które zostały uzbrojone i wyszkolone przez rwandyjskie wojsko. Pewnego niedzielnego poranka w kościele w Ntarama czterystu Tutsi zostało zamordowanych przez oddziały śmierci Hutu. Kiedy rozpoczęła się masakra, trzydziestoletnia Gutete Emerita uczestniczyła wraz z rodziną we mszy. Mąż Gutete, Tito Kahinamura, i jej dwaj synowie Muhoza i Matirigari... (*pierwszy slajd*), ... zostali zamordowani maczetami na jej oczach. Jakimś cudem Gutete udało się uciec wraz z córką, Marie-Louise Unumararunga. Po tygodniach ukrywania się, Gutete wróciła do kościoła w lesie. Kiedy mówi o swojej utraconej rodzinie, gestem wskazuje na leżące na ziemi zwłoki, gnijące w afrykańskim słońcu (*drugi slajd*). Pamiętam jej oczy. Oczy Gutete Emerita (*trzeci slajd*).

Te trzy slajdy przesuwają się powoli, dając więcej czasu, niż potrzeba, na przeczytanie tekstu. W wersji internetowej sami możemy zdecydować, ile czasu chcemy poświęcić na każdy z nich. Następnie przed oczami widza pojawia się czwarty slajd, który trwa zaledwie sekundę. W mgnieniu oka widzimy tylko oczy kobiety, z perspektywy której na poprzednich slajdach opisywane zostało ludobójstwo.

Ludobójstwo w Rwandzie to inspirowany przez państwo pogrom mniejszości Tutsi, który rozegrał się między kwietniem a lipcem 1994 roku i w którym zginęło około miliona ludzi. Organizacja Narodów Zjednoczonych okazała się nieskuteczna i nie zrobiła nic, aby powstrzymać trwającą rzeź. Przyczyna takiego stanu rzeczy była powiązana ze wspomnianym wcześniej brakiem zainteresowania zachodnich widzów obrazami okrucieństw z odległej Afryki. Pokazujące to wypowiedzi zachodnich oficjeli zostały omówione w eseju znanego dziennikarza wojennego Davida Levi-Straussa<sup>12</sup>. Postawę tę dobrze oddaje ponadto fragment artykułu dziennikarki Elaine Sciolino, opublikowanego w „The New York Times”: „Chociaż nie zostało to w ten sposób sformułowane, żadne państwo człon-

» 12 D. Levi Strauss, *A Sea of Grievs Is Not a Proscenium: On the Rwanda Projects of Alfredo Jaar*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/a-sea-of-grievs-is-not-a-proscenium-on-the-rwanda-projects-of-alfredo-jaar/> [dostęp: 1.09.2022].

kowskie Organizacji Narodów Zjednoczonych z armią wystarczająco silną, aby dokonać zmian, nie jest skłonne ryzykować życia swoich żołnierzy dla upadłego środkowoafrykańskiego państwa narodowego z wielowiekową historią wojen plemiennych...”<sup>13</sup>. ONZ i zachodnia opinia publiczna wiedziały, co się dzieje, lecz pozostały obojętne<sup>14</sup>. Liczba publikowanych w mediach zdjęć przedstawiających okrucieństwa rozgrywające się w Rwandzie, zwłoki i rzeki krwi, w niewielkim lub żadnym zgoła stopniu nie wpłynęły na znieczulonego zachodniego widza.

Projekt Jaara, którego punktem kulminacyjnym jest praca *Oczy Gutete Emerita*, podejmuje próbę osłabienia tej nieczułości. Autor, który odwiedził Rwandę w sierpniu 1994 roku, po zakończeniu masowych mordów, powiedział: „W tym ułamku sekundy chcę, aby widz zobaczył masakrę oczami Gutete Emerita. Myślę, że jest to jedyny sposób, aby zobaczyć masakrę teraz, ponieważ nie udało nam się jej ujrzeć w rzeczywistych obrazach ludobójstwa w Rwandzie”<sup>15</sup>.

Wypowiedź Jaara została przez niektórych krytyków uznana za generalną krytykę fotoreportażu,<sup>16</sup> który nie jest w stanie wypełnić swojej misji. Ale jak już powiedziałam, problem sięga głębiej, do kulturowych uwarunkowań zachodniego widza. Za sprawą tej wypowiedzi autorskiej obraz zyskuje nowe możliwości poprzez samo skupienie się widza na oczach Gutete i tym samym sprowadzenie spotkania do poziomu osobistego. Przede wszystkim poprzez akt patrzenia prosto w oczy widza Gutete domaga się podmiotowości, rości sobie prawo do istnienia i uznania, przeciwstawia się uprzedmiotowieniu jednokierunkowego spojrzenia, domagając się własnego prawa do patrzenia. Jak pisze Mirzoeff:

Prawo do patrzenia nie polega na widzeniu. Zaczyna się na poziomie osobistym, od spojrzenia w oczy drugiej osoby w celu wyrażenia przyjaźni, solidarności lub miłości. To spojrzenie musi być wzajemne. Każda osoba stwarzać drugą, albo kończy się to niepowodzeniem. [...] Jest to żądanie podmiotowości, która ma moc układania relacji tego, co widzialne, i tego, co mówione<sup>17</sup>.

» 13 E. Sciolino, *For West, Rwanda Is Not Worth the Political Candle*, „The New York Times”, April 15, 1994.

» 14 Zob. studium D. Levi Straussa opisane w jego *A Sea of Grievs...*

» 15 R. Gallo, *Representation of Violence, Violence of Representation*, „Trans”, t. 1/2, z. ¾ (1996), s. 61.

» 16 E. Duganne, *Photography After the Fact*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, red. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007, s. 70.

» 17 N. Mirzoeff, *The Right to Look*, s. 1.

Podążając za tą myślą, odzyskanie przez osobę podporządkowaną (subalterną) prawa do patrzenia jest aktem dekolonizacji zachodniej wizualności. Co więcej, u Jaara tym, który patrzy w oczy Zachodu, jest kobieta, czarna kobieta ocalała z ludobójstwa, która doświadczyła głębokiej traumy. I to ona staje się równoprawnym partnerem w wymianie spojrzeń z widzem. Słynny nigeryjski pisarz, Ben Okri, który poświęcił Rwandzie jedno ze swoich dzieł, w *A Prayer From the Living* zauważył:

I patrzą na nas, żywych, z wielką litością i współczuciem. Przypuszczam, że tego właśnie nie mogą zrozumieć biali, kiedy przychodzą ze swoimi kamerami telewizyjnymi i swoim wsparciem. Oczekują, że zobaczą nas płaczących. Zamiast tego widzą nas wpatrujących się w nich, bez błagania, z wylupiającym spokojem w oczach<sup>18</sup>.

To zdumiewające, gdyż zachodni widz spodziewa się zobaczyć, zwłaszcza po słownym wprowadzeniu do pracy Jaara, typowe obrazy wojny – martwe ciała i cierpienia cywilów. Jak zauważył Mark Reinhardt w tekście towarzyszącym wystawie „Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain”, w skład której weszła praca Jaara, a która miała miejsce w 2006 roku w Williams College Museum of Art:

Odmawiając spełnienia tych oczekiwań, pokazując nie akty przemocy, ale oczy, które są jej świadkami, praca „Oczy Gutete Emerita” dotyka granic reprezentacji w sytuacjach ekstremalnych, i to nie jako abstrakcyjnej kwestii filozoficznej, lecz jako kwestii angażującej widzów pracy. [...] Obrazy te podkreślają znaczenie świadectwa samej Emerity, a także to, czego „Zachód” nie chciał dostrzec w trakcie rzezi<sup>19</sup>.

Tak więc nie tylko upominanie się o prawo do spojrzenia w oczy obserwatora przywraca Gutete podmiotowość. To także upominanie się o własność obrazów tamtych traumatycznych wydarzeń, które pozostają w jej pamięci. Instalacja Jaara zmusza nas do podążania za wzrokiem Gutete w procesie własnego wyobrażania sobie okrucieństw, których była świadkiem. Nie są nam dane żadne ich obrazy; nie jesteśmy właścicielami kadru. Jedyne, co możemy zrobić, to zobaczyć je w oczach Gutete, poprzez uruchomienie naszej własnej wrażliwości, empatii i wyobraźni, poprzez szacunek oddany osobie, która doświadczyła traumy. I poprzez uświado-

» 18 B. Okri, *A Prayer From the Living*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/a-prayer-from-the-living/> [dostęp: 1.09.2022].

» 19 M. Reinhardt, *Picturing Violence: Aesthetics and The Anxiety of Critique*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, red. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007, s. 33.

mienie sobie wyjątkowości spotkania i procesu, na które pozwala właśnie medium fotografii i jej zdolność do oddziaływania na widza w doświadczeniu tego, co Roland Barthes nazwał *punctum*.

Francuski filozof na pierwszej stronie swojego słynnego studium o fotografii napisał, „Pewnego dnia, dawno już temu, wziąłem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony, powiedziałem sobie: ‘Patrzą na oczy, które widziały Cesarza’. To zdziwienie nie minęło do dzisiaj”<sup>20</sup>. Spojrzenie w oczy fotografowanej osoby skraca dystans czasu, przestrzeni i kultury. Pozwala odnieść się do podmiotu z przeszłości, z innego kontynentu, a nawet sfery kulturowej, jak w przypadku pracy Jaara. *Punctum* Barthesa przenosi nas bowiem poza nasze kulturowe uwarunkowania w sferę instynktów i emocji wyzwalanych przez obraz. W przypadku fotografii Jaara uniwersalność doświadczenia straty i strachu jest poziomem, na którym widz odnosi się do tematu. Jak twierdził Barthes: „Odczytywanie publicznych fotografii jest w gruncie rzeczy bardzo osobiste”<sup>21</sup>.

Zdanie sobie sprawy z tego, że patrzymy w oczy, które widziały bezmiar okrucieństwa, oczy jednostki, która osobiście doświadczyła przemoicy i utraciła członków swojej rodziny, robi na nas wrażenie. Jak napisała Mieke Bal w tekście towarzyszącym wystawie, na której prezentowana była instalacja Jaara: „Podobnie jak pamięć, to upamiętnienie kobiety, która była świadkiem mordu na własnej rodzinie, porusza widza co jakiś czas, ale nie odruchowo. Podobnie jak powrót nieprzezwyciężonej traumy, daje ono możliwość zobaczenia oczu Emerity i ‘zobaczenia za’ nią”<sup>22</sup>.

Dla Barthesa, *punctum* może być szczegółem obrazu, który czyni go nietypowym i przez to przykuwa naszą uwagę, lub też może być doświadczeniem nakładania się różnych wymiarów czasowych, wstrząsem wynikłym ze spotkania przeszłości w teraźniejszości, spotkania z Innym. Ten Inny, który patrzy na nas z przeszłości lub z innej przestrzeni kulturowej, przykuwa naszą uwagę na poziomie intymności, zanim zdążymy uruchomić optykę kulturową, przez którą przywykliśmy patrzeć na Innego. Ta optyka kulturowa, określona przez Barthesa jako studium, została wypracowana właśnie poprzez produkcję i reprodukcję zachodniej wizualności, takiej jak zalew fotografii prasowej, w której nie widzimy już tego, co rzeczywiste. Obrazy zdolne do dokonywania takich kulturowych i politycznych interwencji, jak *Oczy Gutete Emerita*, upominają się o prawo zarówno swoich podmiotów, jak i widzów do tego, co rzeczywiste. Jak

» 20 R. Barthes, *Camera Lucida*, s. 3.

» 21 *Ibidem*, s. 97.

» 22 M. Bal, *The Pain of Images*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, red. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007, s. 115.

zauważył David Levi-Strauss, *Oczy Gutete Emerita* to skoncentrowana próba przywrócenia siły obrazu<sup>23</sup>.

W tym kontekście możemy również powiedzieć, że wypowiedź ta może przezwyciężyć dylemat, który dotyczy fotografii okrucieństwa, a mianowicie tego, czy oglądanie takich obrazów jest w ogóle etyczne i czy przypadkiem widz nie powoduje rewiktymizacji sfotografowanego cierpiącego człowieka. Wezwanie do „wyboru niepatrzenia”, o którym pisze Susan Crane w artykule o fotografii Holokaustu<sup>24</sup>, nie ma tu, jak się wydaje, zastosowania. Wręcz przeciwnie, w tym przypadku uchylenie się od patrzenia byłoby uchyleniem się od odpowiedzialności za uznanie podmiotowości, traumy i rzeczywistości Emerity. Tutaj spojrzenie w jej oczy jest aktem uznania i szacunku, ponieważ zarówno podmiot, jak i widzowie są równoprawnymi uczestnikami spotkania. Słuszne wydają się słowa Vicenç Altaió, katalońskiego poety i działacza kulturalnego:

Nic nie sprzeciwia się dramatyzacji utraty tożsamości jak ten językowy i wizualny artefakt. [...] W czasach, gdy obrazy przemocy są poddawane manipulacji jak sama przemoc, Jaar projektuje niemy film obrazu, który nigdy nie zostanie skolonizowany, skonstruowany i zdekonstruowany w biciu technologicznego serca<sup>25</sup>.

Ta wizualna relacja z ludobójstwem w Rwandzie ma swoją moc właśnie w wezwaniu do patrzenia, w niemożności nieoglądania, gdy się je spotyka.

Spotkanie z oczami Gutete Emerita to jednak nie tylko spotkanie z okrucieństwami, które miały miejsce w 1994 roku, i z ich osobistym doświadczeniem. Chodzi także o widza i relację, która dzięki fotografii zawiązuje się z każdym oglądającym. Fotografia bowiem jako medium ma zdolność do przetrwania pomostów, do organizowania przestrzeni, w której spotykają się ludzie z różnych światów i czasów. Pojęcie sfery widmowości wprowadził do filozofii historii i refleksji nad możliwościami i ograniczeniami doświadczenia przeszłości Michel de Certeau<sup>26</sup>. Sfera widmowości byłaby intuicyjną przestrzenią pomiędzy, w której spotyka się przeszłość z terażniejszością, przestrzenią, która wyprzedza wszelkie narracje tworzone przez żywych. Koncepcję tę podjął Maciej Bugajewski, który zauważa, że najlepszym przykładem tego zjawiska jest fotografia<sup>27</sup>.

» 23 D. Levi Strauss, *A Sea of Grievs...*

» 24 S. Crane, *Choosing Not To Look. Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, [w:] *History and Theory*, t. 47, z. 3 (2008).

» 25 V. Altaió, *Land of the Avenging Angel*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/land-of-the-avenging-angel/> [dostęp: 1.09.2022].

» 26 M. de Certeau, *The Writing of History*, Nowy Jork, Columbia University Press, 1992.

» 27 M. Solarska, M. Bugajewski, *Experiencing the Past. Historical Cognition Towards Pluralism of Historical Time*, Poznań, Instytut Historii UAM, 2019, s. 125.

Uważa on ponadto, że spojrzenie jest tym, co najmocniej łączy przeszłość z teraźniejszością:

Dzięki recepcji fotografii, wrażliwej na spojrzenie z przeszłości, powstaje dwuznaczna (zapośredniczona przez widmo przeszłości) relacja między tymi ludźmi (ich epoką, sytuacją historyczną) a mną lub innym współczesnym widzem reprezentacji fotograficznej [...]. Jest to jednocześnie studium fotografii (jako niosącej spojrzenie z przeszłości) i mnie samego (jako złapanego przez to spojrzenie)...<sup>28</sup>.

Nie musi to być jednak bardzo odległa przeszłość czy w ogóle przeszłość – może to być spojrzenie współczesne, pochodzące od Innego.

*Oczy Gutete Emerita* to jedna z 27 pojedynczych prac lub ich serii w ramach realizowanego w latach 1994–2010 „Projekt Rwanda” autorstwa Alfredo Jaara. Praca ta pojawiała się na wystawach najczęściej. Tę samą wypowiedź, polegającą na skonfrontowaniu się ze spojrzeniem naszego rwandyjskiego Innego, możemy odnaleźć także w innych pracach, np. *The Silence of Nduwayezu* (1997) i *Waiting* (1999). Ta przeciw-wizualność powiązana jest z utraconą mocą obrazu, która nie polega na konstruowaniu społeczeństwa spektaklu i oderwaniu jego członków od siebie i od Innego. Odnosi się ona również do utraty przez obraz więzi z rzeczywistością. Jest to rzeczywistość niematerialna, niepolegająca na mimetycznym przedstawianiu obrazu, ale która wiąże się z autentycznością doświadczenia, milczącym świadectwem, rozpoznaniem Innego, szacunkiem i uznaniem doświadczenia Innego. Problem, moim zdaniem, nie polega na tym, czy istnieje możliwość reprezentacji traumatycznego doświadczenia. Pytanie brzmi raczej, czy obraz jest w stanie wzbudzić szacunek wobec tych, którzy doświadczają traumy, i przewyciężyć dystans stworzony przez mechanizmy zachodniej kultury wizualnej. ●

Anna Topolska

📧 <https://orcid.org/0000-0002-7374-3046>

DOI: 10.48239/ISSN123266824192101

## Bibliografia

Altaió V., *Land of the Avenging Angel*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/land-of-the-avenging-angel/> [dostęp: 1.09.2022].

Bal M., *The Pain of Images*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, eds. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007.

- Barthes R., *Roland Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang, 1981.
- Crane S., *Choosing Not To Look. Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, [w:] *History and Theory*, t. 47, z. 3 (2008).
- Certeau M. de, *The Writing of History*, New York, Columbia University Press, 1992.
- Debord G., *The Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, 1994.
- Duganne E., *Photography After the Fact*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, red. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007.
- Levi Strauss D., *A Sea of Griefs Is Not a Proscenium: On the Rwanda Projects of Alfredo Jaar*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/a-sea-of-griefs-is-not-a-proscenium-on-the-rwanda-projects-of-alfredo-jaar/> [dostęp: 1.09.2022].
- Gallo R., *Representation of Violence, Violence of Representation*, „Trans”, t. 1/2, z. 3/4 (1996).
- Mirzoeff N., *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York, Routledge, 2004.
- Mirzoeff N., *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham–London: Duke University Press, 2011.
- Okri B., *A Prayer From the Living*, <https://alfredojaar.net/projects/2019/the-rwanda-project/a-prayer-from-the-living/> [dostęp: 1.09.2022].
- Reinhardt M., *Picturing Violence: Aesthetics and The Anxiety of Critique*, [w:] *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, eds. M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, Chicago–Williamstown, Chicago University Press and Williams College Museum of Art, 2007.
- Solarska M., Bugajewski M., *Experiencing the Past. Historical Cognition Towards Pluralism of Historical Time*, Poznań, Instytut Historii UAM, 2019.
- Topolska A., *Reflections on the Visual Truth – A Historian’s Perspective*, [w:] *Media, Technology and Education in a Post-Truth Society. From Fake News, Datafication and Mass Surveillance to the Death of Trust*, ed. A. Grech, Bingley, Emerald Publishing, 2021.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.