Piotr Bernatowicz

III Rzesza w sztuce III RP

Przypadek „Nazistów" Piotra Uklańskiego i „Arbeitsdisziplin" Rafała Jakubowicza

W ostatnim czasie polsko-niemieckie demony historii znów zdają się wymykać spod kontroli, wieko puszki Pandory zostało niepostrzeżenie uchylone i utkane przez boga historii nieszczęścia znów zaczynają straszyć.

Mówiąc precyzyjnie – to nie przypadkowa ciekawość, ale przedwyborcza pragmatyka pchnęła polityków do sięgnięcia po te niebezpieczne zabawki. Ujawniła to najwyraźniej kampania przed wyborami prezydenckimi w 2005 roku. Przeważająca, zdawałoby się, przewaga jednego z dwóch liderów wyborczych rankingów, Donalda Tuska, stopniała nagle po ujawnieniu przynależności jego dziadka do Wehrmachtu1. Ujawnienie tego faktu wywołało medialną burzę, a sformułowanie „dziadek w Wehrmachcie" stało się niezwykle popularne.

Jeżeli zaryzykujemy tezę, że sztuka wyprzedza politykę i nieświadomie wskazuje politykom konkretne rozwiązania, w kontekście wyżej przywołanego chwytu wyborczego można wspomnieć wystawę Piotra Uklańskiego „Naziści", która odbyła się w jesienią 2000 roku w warszawskiej Galerii Zachęta. Polski artysta, choć od 1991 roku mieszkający w Nowym Jorku, zaprezentował instalację złożoną z 164 pojedynczych fotogramów czarno-białych i kolorowych, przedstawiających wybrane ujęcia wzięte z plakatów, broszur czy wprost z powstałych w różnych krajach i w różnym czasie filmów o II wojnie światowej. Każdy fotogram prezentował portret, od głowy do ramion, znanych aktorów ubranych w nazistowskie mundury. Znaleźli się wśród nich tacy aktorzy, jak Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Ralph Fiennes, Christopher Plummer, Daniel Olbrychski, Kazimierz Mikulski, Jean Paul Belmondo, a nawet Ronald Reagan, któremu gra w nazistowskim mundurze nie przeszkodziła zostać prezydentem. Który z amantów współczesnego kina nie wystąpił choć raz w nazistowskim mundurze? – chciałoby się spytać, przeglądając umieszczone w formie fryzu zdjęcia, które poprzez wyjęcie ich bohaterów z filmowego kontekstu upodobniły się do legitymacyjnych portretów samych aktorów. I tu właśnie pojawia się główny problem związany z pracą Uklańskiego, która po raz pierwszy został pokazana w 1998 roku w Photographers" Gallery w Londynie (poźniej m.in. w berlińskim KunstWerke).

Przed premierową wystawą londyńska galeria rozesłała list skierowany m.in. do mediów, w którym uprzedzała o kontrowersyjności tematu, przy czym zastrzegała, że ekspozycja nie została przygotowana z myślą o skandalu2. Intencje organizatorów, jak zapewniali, nie miały nic wspólnego z idealizacją czy też gloryfikacją nazizmu. Słowo „glamourising", użyte w liście, dotyka kluczowej cechy instalacji Uklańskiego. Jego naziści to urokliwi, pełni czaru (glamour), charyzmy i wdzięku mężczyźni, którzy nie kojarzą się w żaden sposób z największą grupą zbrodniarzy w historii.

„Czy widzieliście kiedykolwiek obraz Hein-richa Himmlera?" – pyta April Lamm w recenzji z berlińskiej wystawy „Nazistów". „Facet wyglądał jak obrzydliwa gruszka. Gorzej, gruszka bez karku. Aktorzy tacy, jak Klaus Kinsky, Clint Eastwood, Marlon Brando, Ralph Fiennes – oni nigdy nie będą wyglądać tak źle".

To oni jednak odgrywają dla nas historię i kształtują jej obraz. Takie są reguły, taka jest siła Hollywood i kultury masowej. O tym właśnie zdaje się opowiadać instalacja Uklańskiego, który – jak mówił – poznał nazistów w kinie. Egzystuje ona na kilku poziomach, które tak charakteryzuje brytyjska krytyczka Kate Bush3: „(praca Uklańskiego) może zostać odczytana po prostu jako fotograficzne archiwum filmowej metafory nazistów jako złych facetów, wizualna antologia lepiej lub gorzej rozpoznawanych wizerunków funkcjonujących w obiegu popkultury, strasznych (Yul Brenner w „Triple Cross"), seksownych (Ralph Fiennes w „Liście Schindlera") lub też całkowicie nieprawdopodobnych, jak Leonard Nimoy w 52. odcinku „StarTreka". Z kolei na innej płaszczyźnie praca może zostać odczytana alegorycznie jako komentarz o końcu historii, czasu, kiedy realne wydarzenia docierają do nas jako zapośredniczone. Czy też jeszcze na innym poziomie dotyka ona o wiele ciemniejszej prawdy: głębokiego i ciągłego powabu estetyki faszyzmu jako ostatecznej formy fetyszyzowanej władzy".

Na tym ostatnim poziomie praca Uklańskiego wpisuje się w szereg realizacji artystycznych badających siłę faszyzmu jako signifiant władzy. Przywołanie realizacji amerykańskich minimalistów, prac Waltera de Marii, takich jak „Museum Piece" (1966-67) – rzeźby z polerowanego aluminium w kształcie swastyki, czy słynnego plakatu Roberta Morrisa anonsującego jego wystawę w Castelli/Sonnabend Gallery w 1974 roku, na którym widoczny jest rozebrany do pasa artysta w nazistowskim hełmie na głowie i w kolczatce z przyczepionym masywnym łańcuchem, niewątpliwie osłabia oryginalność i odkrywczość pracy Uklańskiego, ale także wskazuje na pewną problematyczność tego typu realizacji. Jest nią mianowicie niejednoznaczność oddziaływania tego typu realizacji, w których artysta świadomie gra z faszystowskimi wizerunkami. Pisze o tym Susan Sontag4 w odniesieniu do wyżej wymienionej pracy Morrisa, którą artysta – chcąc czy nie – przyczynia się do neutralizowania nazistowskiej estetyki, upowszechniania tejże emblematyki oraz umacnia jej obecność w sferze popkultury.

Patrząc na to z perspektywy, list rozesłany przez Photographers" Gallery nie był jedynie zabezpieczaniem się przed ewentualnym zarzutem propagowania faszyzmu czy też marketingową zagrywką protegującą medialną uwagę mediów, ale dobitnym określeniem kierunku odczytania i interpretowania pracy.

Galeria Zachęta, która zdecydowała się pokazać pracę Uklańskiego, nie podjęła podobnych kroków i pytaniem bez odpowiedzi jest, czy zapobiegłoby to skandalowi, jaki wystawa spowodowała. Mówiąc o skandalu, nieuchronnie mamy na myśli coś negatywnego, coś, co bardziej szkodzi niż pomaga pracy, przed czym lepiej się zabezpieczyć. Jednak w tego rodzaju twórczości, w której – jak pisze Bush – znaczenia tkwią raczej w umyśle widza niż w samej pracy, skandal staje się spotęgowaną formą odbioru, która kształtuje istotę pracy.

W wypadku wystawy Uklańskiego doszło do swoistego rodzaju reakcji, która sama w sobie stała się formą artystyczną. Polski aktor Daniel Olbrychski, którego

Piotr Uklański, „Naziści", 1998, fragment, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Emanuel Perrotin

zdjęcia w mundurze niemieckiego żołnierza znalazło się pośród innych na ekspozycji, pojawił się w galerii już po otwarciu w towarzystwie operatora kamery oraz fotografa. Ku przerażeniu personelu Zachęty aktor, wydobywszy spod płaszcza szablę, zaatakował swój portret, a także kilka innych: Stanisława Mikulskiego, Jana Englerta i Jeana-Paula Belmondo – jak później wyjaśniał, został upoważniony przez nich do takiego działania.

Gest artysty stał się szeroko dyskutowany i niewątpliwie przyczynił się do zwiększenia zainteresowania wystawą. Dyskusja dotyczyła kilku problemów. Pytano, czy Piotr Uklański miał prawo posłużyć się wizerunkiem artysty bez jego zgody5. Przede wszystkim zarzucano artyście, iż utożsamił prezentowanych na niej aktorów z rzeczywistymi nazistami. Brak jakiegokolwiek komentarza, który towarzyszyłby wystawie i ukierunkowywał interpretację, ujednoznaczniał odczytanie ról i został uznany za zasadniczą wadę pracy. Reprezentatywny jest tu głos Jacka Woźniakowskiego, który pisał, że: „Pokazanie bez komentarzy filmowego aktora w mundurze esesmana niczego absolutnie nie mówi o jego roli i nie pozwala na żadne ogólniejsze wnioski, które mogłyby dotyczyć sensu tej roli, intencji reżysera czy scenarzysty, emocjonalnych nawyków publiczności, jednym słowem, które by dawało szansę jakiejkolwiek refleksji"6.

Gdy przyjrzeć się bliżej temu komentarzowi, widać wyraźnie, że postuluje on właściwie rozbrojenie i unicestwienie pracy Uklańskiego – artysta użył ujednoliconego formatu oraz umieszczenia 164 fotografii w jednolitym ciągu, by wyjąć je z pierwotnego kontekstu, wskazać raczej na podobieństwa, wspólne cechy wynikające z warstwy wizualnej, poza intencjami aktorów i reżyserów. Gdyby pójść tropem uwag Woźniakowskiego, trzeba by pracę rozmontować albo lepiej nie robić wcale.

W gruncie rzeczy dotyka on istoty reakcji Olbrychskiego. Aktor, który zagrał nazistę w filmie Claude'a Leloucha „Les Uns et les Autres" z 1981 roku, ujrzawszy swoje zdjęcie wzięte z tego filmu, ale wyjęte z kontekstu, uświadamia sobie pozaintencjonalne znaczenia, jakie jego gra powoduje. Wszak zgodnie z mechanizmami kultury masowej, metaforycznie uosobionymi w wypadku tej pracy przez działanie artysty, wizerunek aktora może funkcjonować także poza kontekstem, bez komentarza. Przywołajmy tu Jeana Baudrillarda i jego koncepcję symulakrów, zakładającą, iż we współczesnej kulturze obraz nie jest już odbiciem czy też złudzeniem rzeczywistości, ale staje się samą rzeczywistością7. Wizerunek aktora grającego nazistę w filmie będącym elementem kultury masowej będzie z nim utożsamiany, czy tego chce, czy nie. W tym kontekście wyznanie aktora, że na wieczorze pieśni patriotycznych jedna z obecnych nastolatek całkiem serio zapytała go, czy był w armii hitlerowskiej, staje się symptomatyczne. Pytanie to spowodowało gwałtowną reakcję aktora, który – jak pisze Bogusław Deptuła – „zabrał szablę Kmicica i ekipę telewizyjną, i postanowił z ich pomocą zrobić porządek, rozwiać błędne podejrzenia, odciąć się od nich i już, raz, a dobrze!"8.

No właśnie! Aktor nie tylko zniszczył swój błędny wizerunek i tym ikonoklastycznym gestem zaprzeczył mechanizmom kultury masowej, ale też zrobił to w określony sposób. Wyciągając szablę, odwołał się do innego własnego, medialnego wizerunku. Olbrychski w Polsce wiązany jest przede wszystkim z postacią Andrzeja Kmicica. Postać wykreowana przez Daniela Olbrychskiego, wcielająca wszystkie typowe cechy Polaka sarmaty: niesfornego indywidualisty, który ostatecznie z całym poświęceniem broni ojczyzny, była na tyle sugestywna, że w powszechnej świadomości cechy granej postaci zostały przeniesione na aktora. Tak więc Olbrychski swym starannie przygotowanym gestem stara się skonfrontować dwa zapośredniczone, medialne wizerunki: wizerunek Olbrychskiego Kmicica – polskiego patrioty, który ma wymazać obraz Olbrychskiego Nazisty. Co ciekawe, wszystko odbywa się w świetle kamer, na użytek mediów, co powoduje jeszcze większe zatarcie granicy między rzeczywistością a światem zapośredniczonym przez mass media.

Istotne jest także prześledzenie reakcji władz państwowych, które stanęły wyraźnie po stronie aktora w sporze z dyrekcją galerii, tym samym umacniając wyżej przywołane stereotypy, sankcjonując ich obecność własnym autorytetem. Ówczesny minister kultury, Michał Ujazdowski (notabene także pełniący tę funkcję obecnie), zdecydował o zamknięciu wystawy, zastrzegając, że może być ona ponownie otwarta po opatrzeniu jej jednoznacznym komentarzem potępiającym faszyzm. Piotr Uklański oraz kurator wystawy Adam Szymczyk odebrali to ultimatum jako akt cenzorski i zadecydowali o wycofaniu wystawy z Zachęty.

Wskazanie na proste powiązanie między skandalem wokół wystawy Uklańskiego w Zachęcie a wyborczym chwytem sztabu Lecha Kaczyńskiego w ostatnich wyborach, przywołanym na początku tego tekstu, byłoby z pewnością dość karkołomnie. Niemniej wyraźnie widoczne jest wykorzystanie przez polityków mechanizmu ujawnionego przez wydarzenia wokół wystawy „Naziści": powiązanie kontrkandydata z nazistowską przeszłością poprzez jego rodzinę – nieważne, że jego dziadek siłą został wcielony do Wehrmachtu, jak wielu z terenu przedwojennej Polski włączanych do III Rzeszy – było wystarczającym symbolicznym faktem wprowadzającym napięcie między kandydatem prezentującym „niemiecki punkt widzenia" a patriotą, Lechem Kaczyńskim. W symbolicznym sensie Tusk w oczach wyborców został ubrany w mundur żołnierza III Rzeszy.

Odgrzewanie historycznych resentymentów jest głównym elementem nowej

polityki historycznej kreowanej przez rządzącą partię PiS po wygranych wyborach w 2005 roku. Powroty do przeszłości nie zawsze były jednak pożądane, zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzą duże pieniądze, których źródłem są niemieckie koncerny. Taki przypadek obrazuje los poznańskiej wystawy „Arbeitsdisziplin", przygotowanej przez Rafała Jakubowicza. Ekspozycja ta została w ostatnim momencie wstrzymana przez dyrektora Galerii Arsenał w Poznaniu, gdzie projekt artysty miał być wyeksponowany. Cóż takiego składało się na nią, skoro nie mogła zostać upubliczniona?

Głównym elementem był light-box z fotografią ukazującą budynek koncernu Volkswagen w Poznaniu Antoninku, widziany na tle wieczornego nieba ponad ogrodzeniem zwieńczonym drutem kolczastym.
W obrazie dominował wysoki, prostopadłościenny komin – wyróżniający się element fabrycznej architektury – na którym umieszczono duże logo VW. Cały widok, który nie stanowił fotomontażu, a był uchwyceniem prawdziwej sytuacji, przywodził oczywiste skojarzenia z architekturą obozów koncentracyjnych. To samo zdjęcie zostało umieszczone na pocztówce z dodanym napisem „Arbeitsdisziplin". Całość uzupełniała projekcja zapętlonego filmu pokazującego uzbrojonego strażnika pilnującego wejścia na teren zakładu Volkswagena.

Mimo że dokumentacja całej wystawy była obecna długo przed jej otwarciem i gotowe były pocztówki wydrukowane na zlecenie Galerii i noszące jej logo, niespełna tydzień przed otwarciem dyrektor galerii, zarzucając artyście zbyt późne dostarczenie projektu, odwołał jej realizację. Prawdziwym powodem była jednak interwencja przedstawiciela Volkswagena, który odwiedził dyrektora galerii, żądając wstrzymania wystawy. Przedstawiciel VW dysponował dostateczną siłą nacisku, m.in. dlatego że Galeria Arsenał podlega finansującemu jej działalność Urzędowi Miasta Poznania. Z kolei Volkswagen jako duży pracodawca w mieście cieszy się szczególnymi względami jego władz, a zwłaszcza prezydenta miasta. Już wcześniej, po ukazaniu się pocztówki z wizerunkiem fabryki VW w Antoninku prezydent miasta interweniował u rektora Akademii Sztuki Pięknych w Poznaniu w sprawie pracy Jakubowicza9.

Cała sprawa stała się publiczna po zamieszczeniu w „Gazecie Wyborczej" artykułu ukazującego kulisy ocenzurowania wystawy10. Ujawniła ona nie tylko mechanizmy zarządzania kulturą w jednym z największych miast w Polsce, gdzie interes prywatnej korporacji jest w stanie wpływać na program publicznej galerii.

Praca Jakubowicza dotykała problemu wizerunku polskiej filii niemieckiego koncernu, który – paradoksalnie – stał się kluczem otwierającym pola historycznych odniesień. Przede wszystkim na niechlubne pola w historii firmy i jej związki z nazistowskim reżimem. Jak piszą w swej książce Hans Mommsen i Manfred Grieger, „Das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich"11, wykorzystywanie niewolniczej siły roboczej było zasadniczym elementem zarządzania fabryką Volskwagen przez Ferdinanda Porsche'a, od 1937 roku członka partii nazistowskiej. Wojnie i taniej sile roboczej głównie z ZSRR Volkswagen zawdzięczał swą ekonomiczną potęgę. Dyrektywa Fritza Sauckela, członka SS i przyjaciela Porsche'a, który był odpowiedzialny za masowe deportacje robotników, brzmiąca: „Obcy robotnicy będą traktowani tak, aby wyzyskać ich w jak największym stopniu, przy minimalnych kosztach", była – piszą autorzy – bliska także Ferdinandowi Porsche.

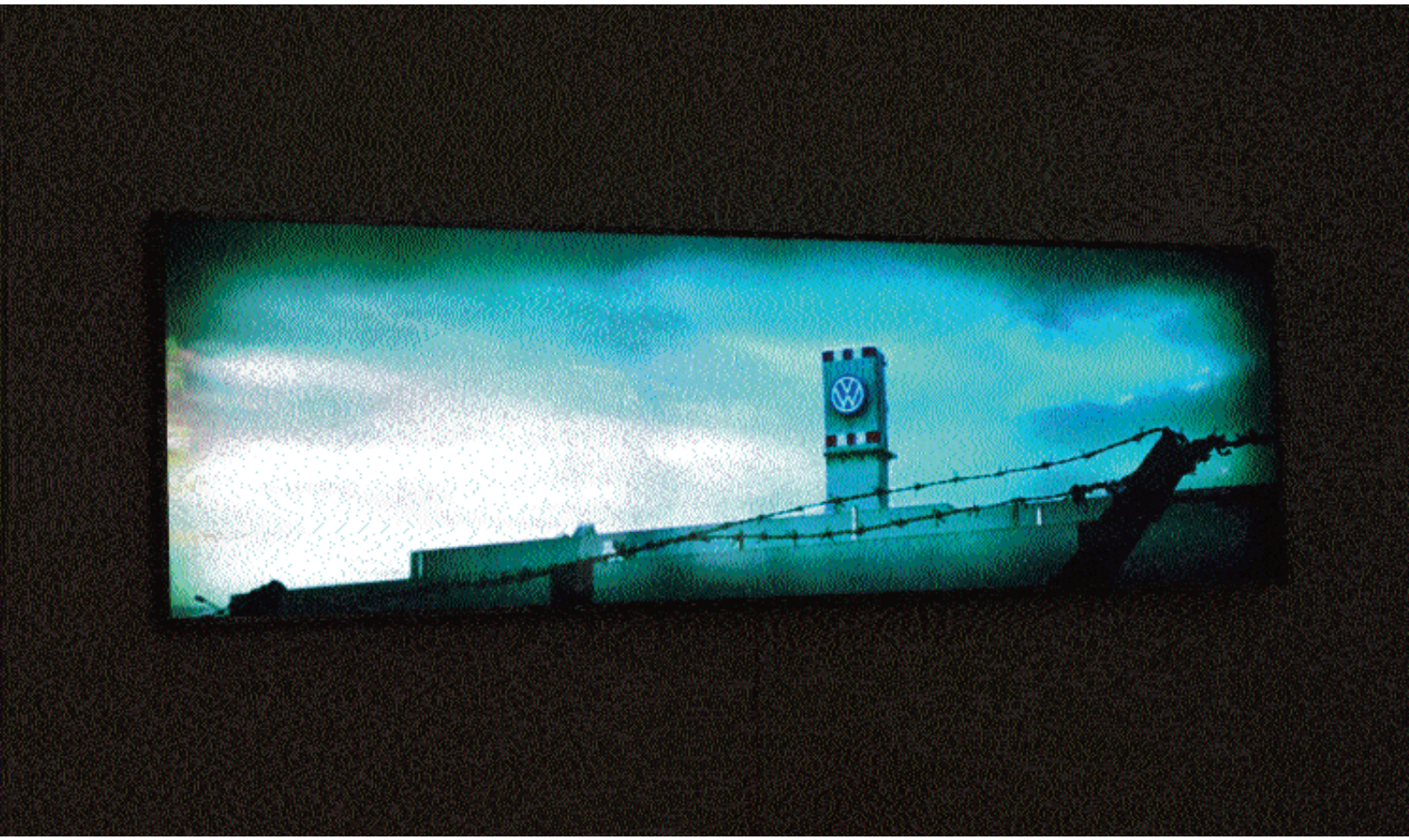
Po II wojnie światowej alianci przekazali fabrykę niemieckim władzom, które ostatecznie pozbyły się udziałów w korporacji w 1988 roku. Volkswagen garbus, wspólne dziecko Ferdinanda Porsche'a i Adolfa Hitlera, stał się symbolem ekonomicznego boomu czasu Adenauera.

W kontekście tych historycznych znaczeń można zapytać, do jakiego stopnia dzisiejsza dyscyplina pracy, symbolizowana ogrodzeniem z drutu kolczastego i uzbrojonym strażnikiem, na terenie Polski, gdzie robotnicy są w stanie pracować znacznie intensywniej przy znacznie mniejszych kosztach, wpisuje się – zachowujàc wszelkie ró˝nice – w strategię organizacji pracy obecną w fabryce Volkswagena od początku jej istnienia? Z kolei ocenzurowanie wystawy wskazuje na silne związki businessu z władzą i rozwiewa dość utopijną wizję niezależności sfery gospodarczej od politycznej. Przypadek III Rzeszy, której fundamentem – jak piszą wspomniani autorzy – był sojusz nazistów z kapitałem (szczególnie tym związanym z przemysłem motoryzacyjnym, który grał pierwszorzędną rolę w zbrojeniach), jest dość skrajny. Co nie znaczy, że niemożliwy do powtórzenia.

Przekonuje o tym inny projekt artysty znanego z prowokacyjnych działań, Hansa Haackego, którego przywołanie jest tutaj o tyle zasadne, że stanowi on wyraźnie odniesienie dla praktyki artystycznej Rafała Jakubowicza. W 1978 roku Hans Haacke zaprezentował w Museum of Modern Art w Oksfordzie wystawę pt. „A Breed Apart", w której poddawał krytyce działania brytyjskiego koncernu motoryzacyjnego British Leyland, produkującego m.in. samochody jaguar oraz land-rover. Wystawa komentowała działalność koncernu w RPA, wówczas izolowanej na arenie międzynarodowej z powodu polityki apartheidu. Południowoafrykańska filia BL zawarła umowę z firmą Sigma, w wyniku której przekazywała jej produkcję luksusowych, aczkolwiek mało dochodowych ze względu na wysokie koszty samochodów jaguar, natomiast BL zatrzymywał dla siebie produkcję dochodowych land-roverów, które były sprzedawane także policji i wojsku RPA. Cała operacja miała być oznaką wycofywania się BL z działalności w RPA, choć w rzeczywistości była korzyścią biznesową, w której potępienie apartheidu zostało cynicznie wykorzystane w celach ekonomicznych.

Praca Haackego była złożona z trzech plansz, na których artysta zestawił zdjęcia luksusowych jaguarów z deklaracjami przedstawicieli brytyjskiego parlamentu i ONZ potępiającą rząd RPA za nieludzkie traktowanie robotników. Czterem kolejnym reporterskim zdjęciom przedstawiającym policję południowoafrykańską używającą land-roverów w akcjach pacyfikacji czarnej ludności kraju towarzyszyły slogany reklamowe BL zachwalające ten legendarny pojazd używany przez wiele armii na świecie. Posługując się prostą formą i używając obrazów i tekstów produkowanych przez korporację, Haacke demaskował jej hipokryzję i jej rzeczywisty udział w popieraniu apartheidu i wykorzystywaniu niewolniczej pracy do obniżenia kosztów produkcji.

Jakubowicz w swej pracy posługuje się podobną taktyką. Operując materiałem wizualnym „wytworzonym" przez korporację i podając ją w określonym kontekście, demaskuje cyniczne mechanizmy skrywające się pod powierzchnią górnolotnych haseł: w wypadku poznańskiej fabryki propagandowym sloganem jest misja tworzenia nowych miejsc pracy przez niemiecki koncern. W państwie, w którym bezrobocie sięga 20%, każdy pracodawca liczyć może na szczególne traktowanie ze strony lokalnych władz, przy czy problem warunków pracy staje się mniej istotny. W rzeczywistości chodzi zatem o to, by jak najefektywniej i przy jak najmniejszych kosztach wyzyskać zagranicznych pracowników. Skojarzenia historyczne, które wykorzystał w swej pracy Jakubowicz, nie należą tylko do przeszłości, ale stają się sugestywnym ostrzeżeniem przed antyutopią przyszłości.



Rafa? Jakubowicz, ªArbeitsdisziplin , 2002, fragment instalacji w Galerii Medium w Bratys?awie, dzi?ki uprzejmo?ci artysty i Galeri

Wystawa „Arbeitsdisziplin", która w gruncie rzeczy zaistniała dzięki mediom, zdaje się wypełniać także postulat Hansa Haackego, sformułowany w rozmowie z Pierre'em Bourdieu: „W dzisiejszym świecie problemem nie jest zajęcie stanowiska w jakiejś sprawie, problemem jest sprowokowanie debaty na wybrany temat. Dla wywołania takiej debaty niezbędne jest wsparcie ze strony dziennikarzy i mediów (…), które są dziś najpotężniejszą siłą, rodzajem filtra ustawionego pomiędzy intelektualistami a opinią publiczną"12.

Jakubowicz zdobył zaangażowanie mediów. Poprzez nagłośnienie sprawy udało się ukazać dość niepokojący, bliski związek publicznej władzy z prywatnym biznesem. Pewnym pozytywnym skutkiem jest rozebranie przez koncern muru zwieńczonego drutem kolczastym. Nie udało się jednak wywołać debaty na temat dużo ważniejszy – mechanizmów funkcjonowania zachodnich korporacji na terenach postkomunistycznych, gdzie rynek pracy jest dużo tańszy, a związków zawodowych i ochrony pracownika w porównaniu z państwami zachodnimi praktycznie nie ma.

Przywołane tutaj projekty artystyczne odnoszą się do kwestii pamięci, ale komentują teraźniejszość i obecny w jej obszarze problem historycznej amnezji. W wypadku pracy Uklańskiego jej źródłem są mechanizmy kultury masowej, u Jakubowicza – reguły ekonomiczne wielkich korporacji, które – usuwając kontrowersyjną przeszłość – nie gwarantują jednocześnie niemożności jej powrotu. Obie realizacje łączy także to, że podobnie jak ich temat jest wypierany z powszechnej świadomości, również one zostały wyparte, wykluczone z przestrzeni ekspozycyjnych. Nie tylko symbolicznie, ale i całkiem realnie odebrano im status dzieł sztuki, które można pokazać w galerii. Znamienne jest, że w każdym przypadku główna dyskusja dotyczyła nie tyle problemów poruszonych przez pracę, ale pytań: co jest sztuką i jakiej granicy artysta nie może przekraczać? Nasuwa się w tym momencie pytanie: czy w III RP mechanizm dystrybucji pojęć estetycznych nie maskuje rzeczywistego mechanizmu reglamentowania wolności do komentowania ważnych problemów, które są dość cynicznie wykorzystywane przez polityków? Pytanie to można uznać za retoryczne, można je także potraktować jako punkt wyjścia do nowego eseju.

Literatura:

1 „Angora" nr 42 (16.10.2005)

2 T. Lubbock, „Does evil make good art?", „The Independent" (London), Aug 18, 1998

3 K. Bush, „Once upon a time in the East: The Art of Piotr Uklanski", „ArtForum", Nov. 2002

4 S. Sontag, „Fascinating Fascism", w: „Under the Sign of Saturn", New York 1980

5 Analogiczny problem pojawił się w kontekście pracy Katarzyny Kozyry pt. „Łaźnia męska" z 1999 roku, w ramach której artystka z doprawionym penisem weszła do budapeszteńskiej łaźni i sfilmowała przebywających tam mężczyzn.

6 Ibidem

7 J. Baudrillard, „Symulakry i symulacja", Sic!, Warszawa 2005

8 Ibidem

9 Archiwum Cenzury Sztuki Współczesnej w Polsce: http://www.spam.art.pl/cenzura/index.php?section=wpisy_szczegol&spojenie=1&PHPSESSID=418b95fdf2bb72413510f992dc1aa8b3

10 „Sztuka i wstyd", „GW" 31 sierpnia – 1 września 2002

11 H. Mommsen and M. Grieger, „Das Volkswagenwerk und seine Arbeiter im Dritten Reich", Econ Verlag, Düsseldorf, 1996

12 P. Bourdieu, H. Haacke, „Free Exchange", Cambridge 1995, s. 21