



Eleonora Jedlińska

Kształty pamięci

**Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej**

Kształty pamięci

Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Eleonora Jedlińska

Kształty pamięci

**Wybrane
zagadnienia
sztuki
współczesnej**

Eleonora Jedlińska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Historii Sztuki, 90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENT

Zbigniew Bania

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Jezierska

KOREKTA

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Reprodukcja wykorzystana na okładce

Zofia Lipecka, *Projekt Treblinka (2004)...* 1 december 2013, olej na płótnie, 175x220 cm

Własność Zofii Lipeckiej

© Copyright by Eleonora Jedlińska, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08348.17.0.M

Ark. wyd. 20,0; ark. druk. 21,75

ISBN 978-83-8088-938-5

e-ISBN 978-83-8088-939-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Władysław Strzemiński: seria kolaży <i>Moim przyjaciółom Żydom</i> – doświadczenia wojny, żal i smutek	25
Rozdział 2. Abstrakcja, pamięć Zagłady i wątki żydowskie w sztuce Marka Rothko i Barnett Newmana	69
Rozdział 3. Tadeusz Kantor: artysta, jego teatr i pamięć Zagłady	101
Rozdział 4. Moshe Kupferman: homelessness of art/homelessness of memory....	131
Rozdział 5. Poeta i malarz: <i>Fuga śmierci</i> Paula Celana w obrazach Anselma Kiefera	151
Rozdział 6. Christian Boltanski: „auto-biografia” – pamięć/śmierć/życie.....	167
Rozdział 7. Marek Chlanda: obraz i myśl. <i>Tango śmierci</i>	189
Rozdział 8. Luc Tuymans: <i>Frühlingswind</i> , czyli wiosenny wiatr	205
Rozdział 9. Zofia Lipecka: sztuka wobec nieskończonej harmonii chaosu.....	219
Rozdział 10. Zofia Lipecka: <i>Projekt Treblinka (2004...)</i> . Fotografia – dokument, fotografia – malarstwo	235
Rozdział 11. Rafał Jakubowicz. Prawda jest w pamięci albo słowa-klucze	249
Rozdział 12. The Territories of Spaces and History: a video-installation of Rafał Jakubowicz <i>Synagogue/Swimming Pool</i>	261
Rozdział 13. Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”. Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości	273
Rozdział 14. Pomnik – Miejsce Pamięci w dawnym niemieckim obozie zagłady w Bełżcu	283
Zakończenie	295
Bibliografia	301

Indeks osób	313
Spis ilustracji	323
Summary.....	331
Posłowie	343

WPROWADZENIE

Nasze myślenie o przeszłości uwarunkowane jest pamięcią, która w ostatnich kilkudziesięciu latach w badaniach historycznych i społecznych stała się niemal równorzędna historii źródeł. Pamięć postrzegana alternatywnie wobec historii „jako zideologizowanego narzędzia władzy”, wedle słów Ewy Domańskiej, autorki m.in. książki *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* z 1999 roku, stała się jednym z najważniejszych aspektów budujących tożsamość współczesności. W 1984 roku Pierre Nora wydał zbiór pism zatytułowany *Lieux des memoire*, przyczyniając się tym samym do rozszerzenia zainteresowań problemem pamięci¹. „Na całym świecie przeżywamy nadejście czasu pamięci” – pisze Nora – czas epoki upamiętniania, który nastąpił pod koniec XX wieku spowodował, twierdzi francuski badacz, zasadnicze zmiany w podejściu do przeszłości, w jakiej obecnie trwamy². Już od końca lat siedemdziesiątych toczą się na świecie debaty na temat pamięci zbiorowej i indywidualnej, form upamiętniania i alternatywnych dyskursów na temat przeszłości. Wobec wielu publikacji dotyczących tzw. historii drugiego stopnia oraz liczby państw i języków, w których rozważano i – często w odpowiednio zmienionej formie – stosowano koncepcję *lieux de memoire* (miejsca pamięci), można mówić o niezwyklej popularności tej formy historiografii. Tytułowe pojęcie wprowadzone przez badacza stało się kluczową ideą zaproponowanej przez niego formy pisania historii. Cechuje się ona między innymi odejściem od pozytywistycznej faktografii – historii linearnej, zdarzeniowej. Nora kieruje uwagę ku widzeniu globalnemu z jednej strony i ku obszarom pamięci jednostki i pamięci określonej zbiorowości, z drugiej, a także ku przestrzeniom symbolicznym, kulturze popularnej, analizuje też wpływ przeszłości na współczesność, oddziaływanie miejsc „naznaczonych” szczególnie dojmującymi wydarzeniami rozgrywającymi się w przeszłości. Tak przyjęta perspektywa badawcza pozwoliła, by wypracowane przez Norę metody wykorzystać do badań nad kulturą, psychoanalizą, etnologią, antropologią, a także w badaniach nad kulturą postkolonialną, historią płci, socjologią i historią sztuki. W badaniach historycznych i historyczno-artystycznych pamięć zaczęto stawiać w opozycji do historii. Na początku lat 2000. historię poczęto określać jako instrument nacisku, identyfikując ją z modernizmem,

¹ Por. P. Nora, *Czas pamięci*, przekł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

² *Ibidem*.

państwem, imperializmem, scjentyzmem i antropocentryzmem³. Pamięć natomiast, traktowana jako uzdrawiające lekarstwo i instrument ekspiacji, odnoszona jest do postmodernizmu w „wyzwalaniu” grup, którym historia odebrała prawo głosu. Związek między pamięcią a historią nabrał w ostatnich latach charakteru niemal politycznego. Historii od pamięci nie można odzierać; dociekliwe badania historyczne i tradycyjna rola historyka jako tłumacza oraz pośrednika między epokami czy kulturami są niezbędne w wędrówce ku prawdzie historycznej.

Zasadniczym pojęciem dla dyskursu pamięci stała się trauma jako odpowiedź na krańcowe doświadczenia ludzkości w XX wieku⁴. Jej symbolem i punktem odniesienia jest Zagłada Żydów, których ponadtysiącletnia obecność na ziemiach polskich została bezpowrotnie zniszczona⁵. Literatura w języku polskim, francuskim, angielskim i niemieckim podejmująca zagadnienie pamięci Holocaustu z różnorodnych perspektyw badawczych (historycznej, filozoficznej, psychoanalitycznej, socjologicznej, podnosząca kwestie roli sztuki w tym kontekście) jest niezmiernie szeroka. Autorzy rozpraw odwołują się, często wspierając swe rozważania bądź potwierdzając własne myśli, do ważnych autorytetów. Wymienię spośród nich zaledwie kilka publikacji najbardziej obecnych w polskiej literaturze przedmiotu, które przywoływane są również w niniejszej książce: G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przekł. S. Królak, Warszawa 2008; Aleida i Jan Assmannowie, których opracowania dotyczące pamięci zbiorowej⁶ stały się podstawą analizy zachowań „wypierania pamięci” wydarzeń II wojny światowej i Zagłady w społeczeństwie niemieckim (Assmann, pisząc o debacie niemieckiej, wskazała na rozdźwięk między pamięcią oficjalną, obecną w komunikacji społecznym, w mediach i w indywidualnych wspomnieniach, w przekazach rodzinnych); książka Z. Baumana, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków

³ Por. M. Kula, *Pamięć historii uwikłana w jej bieg*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, t. 49, nr 2, s. 29–50.

⁴ Por. E. Domańska, *Wprowadzenie do antologii przekładów*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 16–17.

⁵ Por. E. Jedlińska, *Zaułek przy ulicy Wolborskiej, czyli ślady kultury żydowskiej w Łodzi*, materiały konferencji naukowej *Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. „Dla Ciebie chcę być biała”* zorganizowanej przez Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, „Opposite” 2010, nr 1, <http://www.opposite.uni.wroc.pl> (dostęp: 5.02.2018).

⁶ Por. m.in.: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identitäten den frühen Hochkulturen*, München 1992; A. Assmann, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 71–72; A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2003.

1992, która kilkakrotnie przytaczana jest w wydanej w 2001 roku w Łodzi publikacji mojego autorstwa *Sztuka po Holocauście*; G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przekł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008; E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006; I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007; J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przekł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007; S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, przekł. A. Antoszek, T. Kitliński, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4 (12), s. 123–136. Jedną z najważniejszych publikacji, stanowiącą punkt wyjścia dla wielu polskich badaczy zajmujących się problemem Holocaustu w sztukach plastycznych i architekturze, jest książka Jamesa E. Younga *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, London 2000. W niniejszym tomie fundamentalne dla tematu upamiętniania Zagłady opracowanie Younga przywoływane jest w odniesieniu do rozważań poświęconych pomnikowi w dawnym, założonym przez Niemców w marcu 1942 roku, obozie zagłady w Bełżcu. Szerzej omawiana jest koncepcja Younga w związku z pomnikami Zagłady, które znajdują się w Stanach Zjednoczonych (np. George Segal, *The Holocaust – Memorial Ofiar Zagłady*, San Francisco 1984; Richard Serra, *Gravity*, 1993; Ellsworth Kelly, *Memorial*, 1993; Joel Shapiro, *Loss and Regeneration*, 1993; Sol Lewitt, *Consequence*, 1992). Owe pomniki-rzeźby zobaczyć można w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, a ich analiza interpretacyjna zamieszczona została w rozdziale *Rzeźby w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie: dzieło sztuki wobec przestrzeni muzeum* w przywołanej wyżej książce *Sztuka po Holocauście* (s. 181–188).

Monumentalna publikacja *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, wydana w Łodzi w 2009 roku jest wynikiem konferencji pod tym samym tytułem, zorganizowanej przez Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Siódma część tejże publikacji, *Pamięć poprzez sztukę*, pod redakcją Alicji Kuczyńskiej, dotyczy interpretacji poszukiwań „nowych środków wyrazu utrwalania pamięci Zagłady w szeroko rozumianej twórczości artystycznej w jej teorii i w procesach własnych działań praktykujących twórców”⁷. Lektura tekstów, zawartych w ponad dziewięćsetstronicowym tomie, uzmysławia, jak powszechne stało się zainteresowanie pamięcią, w szczególności pamięcią Zagłady, w obrębie historiografii, socjologii, teologii, estetyki, filozofii, historii sztuki i sztuki oraz w szeroko rozumianym „dyskursie” publicznym. Raz jeszcze zacytuję Kuczyńską: „Autorzy prezentowani w tej części tomu, podjęli zadanie wymagające przełamywania wielu barier teoretycznych

⁷ A. Kuczyńska, *Pamięć poprzez sztukę*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Oficyna, Łódź 2009, s. 655–656.

spowodowanych przez różne powody”⁸. Autorka zaznacza, iż „przeżyły się właściwe tradycyjnej sztuce formy **narracji**, zatem chodzi o zwrot ku **antynarracji** [wyróżnienie Kuczyńskiej], zwrot połączony z jej wszechstronną akceptacją”, sugerując nowoczesne sposoby opowieści o Zagładzie. Niewątpliwie retoryka przyjęta w tej części tomu *Pamięć Shoah* wskazuje na „nieustannie dokonujące się poszukiwania nowych, bardziej ekspresyjnych środków wyrazu, poza zmianą konwencji czy choćby języka wypowiedzi”⁹, zarówno ze strony intelektualistów (m.in. Jacques Derrida, Jacques Lacan, Dominick LaCapra, Jean-Luc Nancy i wielu innych wybitnych myślicieli), jak artystów, którzy z różnych powodów decydują się w ramy swej twórczości włączyć problem szeroko rozumianej pamięci i pamięci Zagłady. W przywoływanym tu tomie znalazł się m.in. tekst Kuczyńskiej *Oczy pamięci*, w którym autorka omawia, wspierając się klasyczną literaturą tematu, zagadnienia wielości form pamięci, pamięć ontologiczną, wreszcie *Pamięć poprzez sztukę*¹⁰. Wydana w języku polskim książka Francis Amelii Yates *Sztuka pamięci* przedstawia dzieje mnemoniki od czasów starożytnej Grecji do renesansu. Badaczka analizuje wpływy pamięci na filozofię, religię, architekturę, malarstwo, teatr, wykorzystując metody lingwistyczną i semiotyczną. Mówiąc w skrócie, Yates uważa, że pamięć nie jest tylko prostym powtórzeniem znaków odnoszących się do przeszłości, ale wypadkową ich właśnie oraz warunków stwarzanych przez teraźniejszość. Kwestie współczesnych reprezentacji Zagłady rozważa Jacek Zydorowicz, analizując m.in. pracę Zbigniewa Libery *LEGO – Obóz koncentracyjny czy komiks Arta Spiegelmana Maus* (vol. 1–2, 1980–1991). Na temat pracy Libery, szeroko omawianej przez amerykańskich krytyków w związku z jej prezentacją w ramach głośnej wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art* w The Jewish Museum w Nowym Jorku w 2002 roku pisałam w książce *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002*, Łódź 2002. Dominick LaCapra, amerykański historyk, badacz zagadnienia pamięci, traumy, reprezentacji Holocaustu, swe rozważania na temat pamięci traumatycznych doświadczeń Zagłady sytuuje w obszarze relacji między historią i psychoanalizą, łączy badania historyczne z istotnymi dla współczesności zagadnieniami etycznymi¹¹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Por. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994; R. Barthes, *Światło obrazu*, przekł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008; F. Yates, *Sztuka pamięci*, przekł. H. Rosnerowa, PIW, Warszawa 1977; A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

¹¹ Por. D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 127–162; *History and Memory After Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1988. Także:

Od roku 2001, kiedy opublikowana została książka *Sztuka po Holocauście*, w tamtym czasie prawdopodobnie jedna z pierwszych w historiografii artystycznej w języku polskim, traktująca o sztuce współczesnej odnoszącej się do pamięci Zagłady, wydano wiele bardzo ważnych opracowań zarówno w literaturze światowej jak i na gruncie polskim (wyszczególniam zaledwie kilka: *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, ed. S. Hornstein, F. Jacobowitz, Bloomington 2002; N. L. Kleeblat, *Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art*, New York–New Brunswick 2002; D. LaCapra, *Pisanie historii, pisanie traumy*, [w:] *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009; *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009; artykuł K. Bojarskiej, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, zamieszczony na: culture.pl, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_obecnosc_zaglady [dostęp: 13.02.2018]; I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010).

Książka zatytułowana *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej*, poświęcona wybranym dziełom sztuki XX i XXI wieku, nie traktuje wyłącznie o pamięci Zagłady i wydarzeń II wojny światowej, chociaż nieuchronnie przez problem pamięci Zagłady została zdominowana. Jakkolwiek w historiografii historii sztuki temat ten poruszany był co najmniej od 1945 roku, sztuka, o której mowa jest w niniejszym tomie, zwraca się ku historii i pamięci, szczególnie zaś ku kwestiom związanym z II wojną światową, Zagładą, ze skomplikowanymi relacjami Polaków, Żydów i Niemców, zwraca się także ku próbom zrozumienia przeszłości i jej znaczenia dla teraźniejszości przez artystów pokolenia urodzonego po wojnie. Co istotne, ów zwrot ku historii „najnowszej”, zauważalny w sztuce takich artystów, jak: Chlanda, Tuymans, Lipecka, Jakubowicz, Janicka, podyktowany został widzeniem jej z perspektywy współczesnej, ogląd wydarzeń historycznych uwarunkowany jest więc obecnym postrzeganiem i próbą zrozumienia wydarzeń przeszłości. Jan Assmann podkreślał znaczenie zmiany pokoleniowej, wskazując jako przełomowe dla badań historycznych i socjologicznych lata dziewięćdziesiąte XX wieku, gdy zestarzeni się ci, dla których prześladowania Żydów i Zagłada były przedmiotem indywidualnego wspomnienia. Niniejsza publikacja stanowi w pewnym stopniu kontynuację wydanej w 2001 roku *Sztuki po Holocauście*. W kolejnych fragmentach omawiana jest sztuka artystów wspominanych przeze mnie w książce z 2001 roku (Strzeмиński, Kantor, Rothko, Newman), ale także twórczość Boltanskiego, którego wybrane realizacje analizowane są

D. LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1994; D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1998.

w obu tomach. Tematem prezentowanej książki są między innymi dzieła powstałe w wyniku badań archiwalnych, jakie artysta przeprowadził w Berlinie i Warszawie, które zdecydowały o kształcie takich jego prac jak *Missing House* czy *Witness*. Fotografia dokumentalna, dokumenty archiwalne wykorzystywane w pracach Strzezińskiego, Boltanskiego, Chlandy, Lipeckiej stanowią jedno z najważniejszych mediów w sztuce współczesnej jako nośniki pamięci. Poszczególne rozdziały książki *Kształty pamięci* łączy pewien wspólny ton, myśl zawierająca się w poczuciu smutku i żalu, odczuciu utraty i pustki wyrażanych przez pamięć, wspomnianie, stosunek do przeszłości traktowanej jako niezbywalny warunek rozumienia naszej aktualności.

Tak szeroka rozpiętość tematyczna i pokoleniowa przywołanych tu artystów i dzieł odnoszących się do problemu pamięci pozwoliła na wykorzystanie metod badawczych, które sytuują się zarówno w tradycyjnej, formalistyczno-ikonologicznej perspektywie, ale także kontekstualnej, psychoanalitycznej, wykorzystującej pewne postawy „historii alternatywnych” (właśnie pamięć, fotografia, wspomnienie, opowieść), akcent kładąc, o ile to możliwe, na dokumentach (fotografia dokumentalna). Obraz tragicznego losu człowieka historycznego zapisanego w *Narodzinach tragedii* Nietzschego, którym tak zafascynowani byli Mark Rothko i Barnett Newman, a także w koncepcji Hegła, w tragicznych dziejach ludzkości – przyrównywanych do rzeźni, gdzie „składane są w ofierze szczęście ludów, mądrość państw i cnota jednostek” – znajduje swój wyraz we współczesnej anglo-amerykańskiej teorii historiografii¹², ale także w sztuce najnowszej. Kończąc swój esej wprowadzający do antologii przekładów anglo-amerykańskiej teorii historiografii lat dziewięćdziesiątych, Domańska, przywołująca słowa Hegła, konkluduje: „Historia nauczyła nas jedynie tego, że w istocie nic się z niej nie nauczyliśmy”¹³. Obecnie tak silny akcent kładziony na kultywowanie pamięci, powrotu do zagubionych tożsamości, korzeni, sprzyja przemyśleniu własnych historii i przyjrzeniu się własnym traumom. Te zagadnienia m.in. poruszane są w kolejnych rozdziałach książki, która nie pretenduje żadną miarą do całościowego ujęcia problemu, wskazuje jedynie wagę i rozpiętość poruszanych w niej kwestii i przede wszystkim rolę sztuki w procesie przepracowywania historii, pamięci, własnych doświadczeń oraz konfrontacji przeszłości z terażniejszością.

¹² Por. E. Domańska, *op. cit.*, s. 26.

¹³ Por. J. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Hegel%20Chytrosoc%20rozumu.pdf> (dostęp: 7.02.2018) oraz: J. W. F. Hegel, *Wykłady o filozofii dziejów*, przekł. A. Zieleńczyk, Gebethner i Wolf, Warszawa 1919, s. 6 i 22 (wg E. Domańska, *op. cit.*, s. 26).

*

Książka *Kształty pamięci. Wybrane zagadnienia sztuki współczesnej* jest zbiorem esejów poświęconych szeroko rozumianym problemom sztuki wybranych artystów polskich i zagranicznych, których dzieła odnoszą się do fenomenu pamięci, jako obowiązku pamiętania wydarzeń przeszłości, mających swój wyraz w teraźniejszości. Myślą przewodnią, łączącą dokonania grupy artystów omawianych w tej publikacji, jest wskazanie znaczenia roli pamięci w dziele sztuki, w procesie upamiętniania i ustosunkowania się do najtragiczniejszego doświadczenia w historii nowoczesnego świata, jakim był horror Zagłady Żydów europejskich podczas II wojny światowej. Teksty te powstawały w ciągu ostatnich piętnastu lat. Pozostały rozproszone, niektóre były publikowane w różnych materiałach – czasopismach naukowych, tomach pokonferencyjnych, wygłaszane na kongresach krajowych i międzynarodowych – wspólnie tworzą jednak spójną narrację, stanowią pewną próbę ujęcia jednostkowego, w jakimś sensie „samotniczego” zmierzania się artyści z doświadczeniem krańcowym. Przedstawiony tu został, wyróżniony przez autorkę z szerokich dokonań twórczych artystów przywołanych w tej książce, jeden aspekt ich dzieła: problem procesu pamięci i upamiętniania, odczucia smutku i bólu, melancholii, a także poczucia ustawicznej niestabilności, niejednoznaczności obrazu współczesnego świata wobec kluczowego dla współczesnej sztuki problemu, jakim jest etyczny stosunek do Zagłady.

*

„Grecy epoki archaicznej uczynili z Pamięci jedną z bogiń, była nią *Mnemozyna*”, pisze Jacques Le Goff. „Jest ona matką dziewięciu muz, poczętych podczas dziewięciu spędzonych z Zeusem nocy. Przynosi ludziom pamięć o herosach i ich wielkich czynach, patronuje pamięci lirycznej”¹⁴. *Mnemozyna* jest więc tą, która objawiła artystom tajemnice przeszłości, poprowadziła w zaświaty i pokazała jego najciemniejsze strony. Nakazała pamiętać, gdyż pamięć to źródło nieśmiertelności. Zatem artysta, Poeta-Orfeusz z lirą, którego z obsesyjną powtarzalnością rzeźbił w latach 30. 40. i 50. XX wieku Ossip Zadkine, coraz bardziej „okaleczając” swego bohatera, jest opanowany przez pamięć, za pamięć odpowiedzialny, poeta jest tym, który wieszcy przyszłość i przywołuje przeszłość. To Orfeusz – artysta z rozdartym ciałem,

¹⁴ Za: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 117; *Mnemosyne*, [hasło w:] *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. G. von Wissowa, A. F. Pauly, t. XXX, Stuttgart 1965: <https://de.wikisource.org/w/index.php?search=%2C+mnemosyne&title=Spezial:Suche&go=Seite> (dostęp: 18.02.2019).

z przetrąconym instrumentem, stał się świadkiem minionych wydarzeń, opowiadaczem przeszłości¹⁵.

Podstawową dla tradycji żydowskiej kwestię pamięci można odnaleźć w całej kulturze antyku oraz kulturze judeochrześcijańskiej. W tekstach biblijnych znajdujemy liczne odwołania do obowiązku pamiętania oraz „pamięci ustanawiającej: pamięci będącej w pierwszej kolejności potwierdzeniem więzów z Jahwe, czyli podstawą tożsamości żydowskiej”¹⁶.

„Strzeż się byś nie zapomniał o Panu, Bogu twoim [...]” (Pwt 8, 11), „Nie zapominaj o Panu, Bogu twoim, który cię wywiódł z ziemi egipskiej, z domu niewoli [...] (Pwt 8, 18), „Pamiętaj, a nie zapomnij, jak na pustyni pobudzałeś Pana, Boga swego” (Pwt 9, 6–7)¹⁷. W Księdze Izajasza: „Pomnij na to Jakubie, i ty, Izraelu, gdyż ty jesteś moim sługą, stworzyłem cię, jesteś moim sługą, Izraelu, nie zapomnę o tobie” (Iz 44, 21). Pamięć żydowska wywodzi się z tradycji nakazującej pamięć o Bogu, ale też wskazującej obietnicę wzajemności pamięci Boga. Lud żydowski jest ludem pamięci i w niej zawiera źródło swego trwania. Pamięć zatem warunkuje oczyszczenie, naprawę (hebr. *tikkun*) zła, które się zdarzyło, stara się ochronić przeszłość, ale nie by rozpamiętywać, lecz by służyła teraźniejszości i przyszłości.

*

Teksty składające się na niniejszą książkę, dotyczące artystów odnoszących swą twórczość do Zagłady, zostały ułożone w porządku chronologicznym, odzwierciedlającym czas ich życia i czas powstania dzieła. Porządek rozdziałów odpowiada chronologii życia omawianych artystów (od Strzebińskiego po pokolenie twórców urodzonych kilkanaście lat po wojnie). Jednakże czas pisania i publikacji tekstów (większość z nich została już opublikowana¹⁸, pod koniec 2017 roku w „Biuletynie Nauk Historycznych” Uniwersytetu Łódzkiego ukazał się znacznie rozszerzony tekst poświęcony Rothce, Newmanowi i Frankowi Stelli) był różny. Powstawały one w latach 2002–2017, są więc efektem wieloletnich badań, konferencyjnych spotkań, wykładów, obejrzanycy wystaw, przeczytanych lektur, rozmów z artystami i kuratorami muzealnymi.

¹⁵ Szerzej na ten temat piszę w artykule pt. *Rzeźbiarze awangardy wobec „wielkiej tragedii”*: Ossip Zadkine, Jacques Lipschitz, Marek Szwarz, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Oddział Lubelski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Instytutu Historii Sztuki KUL, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2017, s. 189–209.

¹⁶ J. Le Goff, *op. cit.*, s. 122.

¹⁷ Fragmenty z Biblii w przekładzie Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego, Warszawa 1978.

¹⁸ Patrz nota redakcyjna.

Pierwsza część, otwierająca prezentację dzieł wybranych twórców, które są reakcją na Zagładę, zawiera esej poświęcony cyklowi kolaży Władysława Strzemińskiego. Jest to seria prac wykonanych zaraz po II wojnie światowej, zatytułowanych *Moim przyjaciółom Żydom*. Zespół tych realizacji poprzedził cykl zatytułowany *Białoruś Zachodnia*, powstały podczas zimy 1939/1940 roku w Wilejce, gdzie oboje artyści (Strzemiński i Katarzyna Kobro) znaleźli się, sądząc, że na Wschodzie będą bezpieczniejsi niż w Łodzi. Gdy w maju 1940 roku Strzemiński i Kobro wrócili do Łodzi, artysta wykonał cykl rysunków *Deportacje*, tematycznie związany z masowymi wysiedleniami mieszkańców miasta. Kolejny cykl rysunków, jak poprzednie, wykreślonych wijącą się linią na pustej kartce papieru, artysta zatytułował *Wojna domom*. Tym razem abstrakcyjne formy ludzkie zastąpiły kształty „zgrupowane w bloki, czasem uciekające w głąb jakby skoordynowanych mas, pustych woluminów”¹⁹. W roku 1942 powstał cykl siedmiu rysunków wyobrażających anonimowe, bezosobowe twarze, taki też tytuł, wspólny wszystkim tym pracom, nadał artysta tej serii (*Twarze*). Ostatni cykl „wojennych” prac powstał pomiędzy latami 1943 i 1944. *Tanie jak błoto* stanowi zespół rysunków, gdzie na pustej powierzchni kartki umieścił Strzemiński wtarte, nieregularne plamy i formy obrysowane konturem częściowo zamykającym jakiś kształt, częściowo przerwany, zacierającym wszelką figurę bądź nadającym jej element tragiczny i groteskowy, uporczywie powtarzany. Cykle rysunków tworzonych podczas wojny zapowiadają niejako serię, która omawiana jest szczegółowo w pierwszej części tej książki. W styczniu 1945 roku Strzemiński rozpoczyna cykl kolaży poświęcony pamięci Żydów, którzy zginęli podczas II wojny światowej i Holocaustu. Zespół składający się z dziewięciu kolaży nazwał *Moim przyjaciółom Żydom*. Prace te obecnie znajdują się w zbiorach Instytutu Upamiętnienia Męczenników i Bohaterów Zagłady Jad wa-Szem w Jerozolimie. Kolaż dziesiąty (*Czaszka ojca*), wyłączony przez Strzemińskiego z serii, przekazany przyjacielowi, poecie Julianowi Przybosiowi, przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cykl ten jest wyrazem żalu, rozpacz, poczucia bezmiaru tragedii Holocaustu ukazanej z perspektywy świadka i jego bezradności wobec dziejącej się tragedii. Przede wszystkim jednak, dzięki zastosowaniu przez artystę techniki podwójnego kolażu – na co zwrócił uwagę Turowski – korzystając z fotografii zamieszczanych w ówczesnej prasie i własnej twórczości, wprowadził Strzemiński „wymiar pamięci do struktury kompozycji, czyniąc właśnie pamięć metaforyczną osią narracji”²⁰. Najważniejsze opracowania źródłowe dotyczące analizowanej serii kolaży Strzemińskiego to rozdział z książki Andrzeja Turowskiego *Budowniczości świata. Z dziejów*

¹⁹ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 222.

²⁰ *Ibidem*, s. 228.

radikalnego modernizmu w sztuce polskiej zatytułowany *Wojna (1939–1945)* z roku 2000, Niki Strzemińskiej *Sztuka, miłość i nienawiść* (2001), Janusza Zagrodzkiego *Harmonia jedności*, [w:] *Samuel Szczekacz 1917–1983* (2009), Anny Kuligowskiej-Korzeniowskiej „*Ratowało mnie malarstwo...*” *Rozmowa z Pin-kusem Szwarcem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce* (1998), Juliana Baranowskiego *Łódzkie getto 1940–1944 | The Łódź Ghetto 1940–1944* (2005), Marka Millera *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt ghetto* (2009), Luizy Nader *Pamiętanie afektywne. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego* (2012). Stosunek do II wojny światowej i Zagłady Żydów z perspektywy Strzemińskiego i Kantora, artystów, którzy lata wojny przeżyli w okupowanej Polsce, jest naznaczony w pewny stopniu „dosłownością”. Cykl Strzemińskiego *Moim przyjaciółom Żydom*, w konfrontacji ze źródłami fotografii dokumentalnych, które artysta wykorzystał w tych pracach, ma charakter ewokacji stanu rozpacz, tęsknoty, ostatecznego rozczarowania. Tadeusz Kantor w spektaklach (np. *Kurka wodna*, później *Wielopole, Wielopole, Dziś są moje urodziny*) wraca do kwestii pamięci przez „obrazy” zapamiętane, zasłyszane, być może widziane – obraz rozstrzelanego po wielokroć Rabinika czy Dwóch Chasydów „z deską ostatniego ratunku” nie jest metaforą – sądząc z zachowanych materiałów archiwalnych, takich scen świadkami mogli być mieszkańcy wielu miejscowości okupowanej Polski.

Kolejny fragment prezentuje twórczość dwóch artystów amerykańskich, pokoleniowo młodszych od Strzemińskiego o około 10–15 lat, związanych z ekspresjonizmem nowojorskim, których obrazy powstałe w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku stanowią dramatyczną, związaną z ich poczuciem tożsamości narodowej, reakcję wobec Holocaustu. Mark Rothko w swej dojrzałej twórczości malował obrazy abstrakcyjne odwołujące się do żydowskiego mistycyzmu oraz przekazów biblijnych, respektując zarazem nakaz drugiego przykazania, dotyczący nieprzedstawiania wizerunków. Jego wielkoformatowe, niemal monochromatycznie malowane cienkimi warstwami ciemnej farby powierzchnie płótna wywołują wrażenie pulsowania, oddalania i zbliżania, emanując jak gdyby wewnętrznym światłem, dającym ukojenie i pogodzenie z faktem, że – wedle słów artysty – „...tylko sztuka abstrakcyjna może nas doprowadzić na próg boskości”²¹. Rothko, tworząc obrazy abstrakcyjne, wypełniał je szczególną treścią, przekazem mistycznym, religijnym i filozoficznym, spełniając jedno z najważniejszych przykazań żydowskich dotyczących pamięci o zmarłych. Seria abstrakcyjnych obrazów *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* Barnetta Newmana z lat 1970–1974 i „Czarne” obrazy Rothki z kaplicy w Houston, przez które obydwaj malarze usiłują obrazować eksterminację, ich

²¹ J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko. 1903–1970. Malarstwo jako dramat*, przekł. E. Tomczak, Taschen, Kolonia 2005, s. 75.

abstrakcyjna forma, surowa, ciemna tonacja barwna, powaga, milczenie, które ewokują, wreszcie żmudny proces ich powstawania uwznioślają i sakralizują ofiary Holocaustu. Świadcstwo Zagłady dane przez obraz pozornie pozbawiony odniesień formalnych jawi się tu jako dążenie do wyrażenia przeżyć, niebędących ich bezpośrednimi doświadczeniami. Poznanie tragedii europejskich Żydów, którzy czuli się częścią wspólnoty cierpienia i żałoby, spowodowało skupienie się w ich sztuce na tym, co w połowie XX wieku, w intelektualnej Ameryce Północnej, rozumiane jest jako tradycja judaizmu²².

Rozdział trzeci poświęcony jest twórczości Tadeusza Kantora, jednego z najważniejszych polskich artystów XX wieku. Urodził się 6 kwietnia 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim, dziesięć lat po narodzinach Newmana i dwanaście po narodzinach Marka Rothko. Zmarł 8 grudnia 1990 roku w Krakowie. Przedmiotem prezentowanego w tym opracowaniu aspektu twórczości Kantora jest znaczenie pamięci w jego życiu i sztuce, w ramach utworzonego przez artystę w 1955 roku Teatru Cricot 2, a następnie Teatru Śmierci, głównego dzieła Kantora. Artysta spektaklem *Umarła klasa* z 1975 roku, później *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *Niech szczerzą artyści* (1985) – „tryptyk rodzinny” – oraz *Nigdy tu*

²² Podstawowe opracowania, w których zawarte są poruszane w rozdziale kwestie: J. Baal-Teshuva, *op. cit.*; sporządzona przez Jamesa E. B. Breslina biografia Marka Rothko, J. E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago University Press, Chicago 1989; A. C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989; M. Rothko, *Writings on Art*, ed. M. López-Remiro, Yale University Press, New Haven–London 2006. Ważnym źródłem były teksty znanych badaczy sztuki Rothki zamieszczone w katalogu jedynej wystawy tego artysty w Polsce, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2013 roku: N. L. Kleeblatt, *Tragedia u Macy'ego. Rothko i mit*, przekł. M. Lavergne; Ch. Rothko, *Mark Rothko i muzyka*, przekł. M. Lavergne; M. Bartelik, *Na zewnątrz widzenia. Lekcje Marka Rothki*, [w:] *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., red. M. Bartelik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013. Fragmenty dotyczące serii obrazów Barnetta Newmana *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, powstałych w latach 1970–1974, opracowane zostały na podstawie archiwalnych katalogów wystaw artysty oraz zapisów wypowiedzi malarza znajdujących się w bibliotece National Gallery of Art w Waszyngtonie. Istotnym źródłem były także zasoby internetowe. Np. wypowiedź Newmana *The New Sense of Fate* z 1945 roku początkowo nie była publikowana, dopiero w 1951 roku Thomas B. Hess, krytyk sztuki i redaktor „Art News”, zacytował jej fragment we wstępie do katalogu wystawy Barnetta Newmana w Tate Gallery w Londynie w 1972 roku. Nieocenionym źródłem, pomocnym w interpretacji serii obrazów *Czternaście Stacji Drogi Krzyżowej*, obecnie znajdującej się w zbiorach National Gallery w Waszyngtonie, jest katalog pierwszej ekspozycji *Stacji* w Nowym Jorku, której kuratorem był Lawrence Alloway (L. Alloway, *Stations of the Cross and the Subjects of the Artist*, [w:] *Barnett Newman. The Stations of the Cross. Lema Sabachthani*, kat. wyst., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966).

już nie powrócę i ostatnim – będącym osobistym wyznaniem autora – *Dziś są moje urodziny* (premiera pośmiertna odbyła się w Tuluzie w 1991 roku) uczynił ze swej sztuki medium pamięci, wspomnień, lęków, uczuć i doznań. Wojna wypełniała pamięć Kantora, a doświadczenia XX wieku wywarły szczególne piętno na jego pojmowaniu świata i sztuki. Przeżycia związane z II wojną światową, z Zagładą w twórczości Kantora znajdują swój wyjątkowy wyraz, często daleki od metaforyzacji. Zapis pamięci wydarzeń, które nieodwracalnie zburzyły świat, w którym się wychował, i których był świadkiem, znajdował swoje odbicie w nawiedzających go snach, w przeżyciach opowiedzianych przez najbliższych przyjaciół, w pamięci ocalonych. Teatr Śmierci jest teatrem pamięci, to dla niej, dla jej bezdomności – wedle słów Kantora – po wielu latach poszukiwań znalazł miejsce, tym miejscem był Teatr Śmierci.

Rozdział poświęcony twórczości Moshe Kupfermna, polsko-izraelskiego artysty, urodzonego w 1926 roku w Jarosławiu, zmarłego w Izraelu w 2003 roku, dotyczy szczególnej w jego dorobku serii ośmiu obrazów zatytułowanej *The Rift in Time*. Twórca, który przeżył Zagładę, który deklarował swą niechęć do sztuki odnoszącej się do Holocaustu, w ramach cyklu pozornie abstrakcyjnych płócien podjął temat głęboko osadzony w tradycji mistyki żydowskiej, ogłaszając tym samym własne ustawiczne myślenie i ból, nieznajdujący dotąd wyrazu w jego dziele. Cykl obrazów *Rift in Time* powstał cztery lata przed śmiercią artysty, jako testament i modlitwa za zmarłych, a jednocześnie jako wyraz pamięci, powrotu do zakorzenionej w tradycji religii i mitów przodków.

Esej zawarty w piątym rozdziale, omawiający dzieło Christiana Boltanskiego, zatytułowany jest *Christian Boltanski: „auto-biografia” – pamięć/śmierć/życie*. Francuski artysta, dobrze znany w Polsce, gdzie kilkakrotnie prezentował swe prace i realizacje parateatralne, mówiąc o swej sztuce – odnoszącej się do pamięci – podkreśla znaczenie poszukiwania siebie, jakiejś utraconej części, która, jak mówi, istnieje w „czeluściach jego pamięci”. Sztuka Boltanskiego to ustawiczne mierzenie się z traumą przeszłości, pamięcią Zagłady, historią jego żydowskiej rodziny. Jego świat, podobnie jak ma to miejsce w świecie Tadeusza Kantora, artysty, który był dlań pierwszym i niedoścignionym mistrzem, zdaje się owładnięty czasem minionym i śmiercią, nierealny poprzez wszechobecny tu stan tęsknoty i melancholii. Dzieła Boltanskiego omawiane w tym fragmencie książki, tworzone od lat 70. po współczesność, odnoszą się do tych aspektów ludzkiej egzystencji, które związane są z dzieciństwem artysty, jego biografią, pamięcią pojmowaną jako główny motor życia, warunkującą istnienie w konkretnym stanie, doświadczoną i przeżytą. Urodzony w 1944 roku francuski artysta czas wojny i Zagłady poznał najpierw przez historie rodzinne, fotografie, dokumenty, opowieści, podróże, znajomość z Tadeuszem Kantorem, archiwa w Paryżu, Warszawie, Berlinie.

Kolejna część książki odnosi się do twórczości Anselma Kiefera, jednego z najwybitniejszych niemieckich artystów, urodzonego w 1945 roku, rok po przyjeździe na świat Boltanskiego. Boltanski urodził się w Paryżu, w rodzinie żydowskich emigrantów ze Wschodniej Europy, Kiefer w Niemczech, w Donaueschingen w Badenii-Wirtembergii. Jego biografia i sztuka, monumentalna i dramatyczna, skoncentrowana jest na problemie penetracji pamięci jako nośnika odpowiedzialności i ekspiacji za czyny poprzednich pokoleń Niemców. W prezentowanym eseju skoncentrowałam uwagę na jednym z wielu w dorobku Kiefera cyklów ołowianych ksiąg-rzeźb pomnikowych, zatytułowanym *Für Paul Celan – Ukraine Für Paul Celan – Arche Für Paul Celan – Runenge-spinst*. Prace te poświęcone są pamięci wybitnego, tragicznie zmarłego żydowskiego poety.

W rozdziale siódmym *Marek Chlanda: obraz i myśl. Tango śmierci* przedstawiam, na tle kontekstu historycznego (okres okupacji niemieckiej Lwowa) analizę pracy Marka Chlandy (ur. 1954) z 2004 roku. Realizacja krakowskiego artysty zatytułowana jest *Kosmos – tango śmierci – w powiązaniu z Blakiem*. Źródło tej pracy stanowi znana obecnie fotografia, wykonana prawdopodobnie przez jednego z esesmanów zimą 1942 roku we Lwowie w obozie zagłady KZ Janowska, mieszczącym się przy ulicy Janowskiej 134. Interesowało mnie, jak artysta w otaczającym nas świecie bezładu poszukuje porządku, pragnie go odtworzyć przez uchwycenie tego, co łączy i tworzy zależności między rzeczami, wydarzeniami, pamięcią, etyką zachowań, sumieniem. Całość zajmującej mnie realizacji Chlandy to dziesięć szkiców-ćwiczeń, rysunków, notatek, spośród których zdecydowałam się skupić uwagę na jednym, ósmym szkicu serii tworzonej w latach 1973–2008.

Tekst kolejny, zatytułowany *Frühlingswind, czyli „wiosenny wiatr”*, odnosi się do obrazów Luca Tuymansa, belgijskiego malarza urodzonego w 1958 roku. Jego intrygujące, estetycznie doskonale malarstwo, zawsze niemal opatrzone komentarzem artysty, przekazuje najmroczniejsze treści – ukrywane, kamuflowane, wywołujące w odbiorcy niepokój i czujność. Nie odtwarzając wiernie zapamiętanej czy opowiedzianej prawdy, przedstawia świat zagrożenia, przemocy, bólu, ale także niepewności i niejednoznaczności. Jego pastelowe, malowane tradycyjnymi technikami obrazy odnoszą się do problemu pamięci mentalnej i biologicznej. Malarstwo Luca Tuymansa, przy pozorach neutralności, odczytujemy jako bezwzględne wskazanie, czym był Holocaust i jakie pozostawił „dziedzictwo” współczesnym, w jaki sposób pamięć Zagłady zmieniła recepcję tradycyjnych wyobrażeń i nawyków w relacji odbiorcy z dziełem sztuki.

Do znaczenia pamięci kształtowanej w przeszłości najodleglejszej, archeologicznej, sprzed języka niejako, odnosi się wczesna twórczość Zofii Lipieckiej, artystki urodzonej w Polsce, od lat siedemdziesiątych żyjącej we Francji. Prezentowany w książce esej poświęcony jest zagadnieniu pamięci obrazu/

obrazowania, fenomenowi trwałości malarstwa w historii kultury. W obrazach z lat osiemdziesiątych Lipecka zajmuje się znaczeniem znaku jako archetypicznego symbolu będącego wehikułem i opiekunem, stróżem pamięci, znaku jako kategorii wywołującej napięcie między człowiekiem a jego przeszłością.

Kolejny fragment książki, odnoszący się także do twórczości Zofii Lipeckiej, możemy rozpatrywać w relacji ze sztuką Marka Chlandy, Luca Tuymansa i Rafała Jakubowicza – artystów konfrontujących swą myśl i dzieło z pamięcią o Zagładzie. Ta przestrzeń ich sztuki postrzegana jest z perspektywy pokolenia urodzonego po wojnie, do prawdy o Zagładzie docierającego przez pamięć świadków, dokumenty historyczne, fotografie czy pamięć miejsca. Lipecka, sytuując swą twórczość naprzeciw i wobec przeszłości i teraźniejszości, w założeniu swego projektu – rozciągniętego na lata – odwołuje się do pamięci Zagłady, jaka istnieje w nas poprzez utrwalone formy znaku i obrazu (*Projekt Treblinka...*). Pozostaje tu konsekwentna względem swych najwcześniejszych dociekań artystycznych, gdy eksplorowała prehistorię źródła i trwałości znaku w kulturze, znaku rozumianego jako pierwszy obraz. Artystka, mówiąc o historii miejsca w sposób szczególnie naznaczonego śmiercią europejskich Żydów w czasie II wojny światowej, fotografując ich drogę do obozu zagłady, w fazie końcowej dzieła, odtwarzając w obrazie pejzaż otaczający obóz tak, jak wygląda on obecnie, z mocą podkreśla siłę wartości malarstwa, sztuki samej, stara się ochronić jej pierwotną, także etyczną i estetyczną wartość. Pamięć, o której mówi Lipecka, wykracza poza granice historii jako nauki, stanowi o naszej tożsamości i warunkuje możliwość nawiązania dialogu z najbardziej „rujnującym doświadczeniem, w którym to, co niemożliwe – by przywołać słowa Giorgia Agambena – zaistniało”²³. Artystka, podejmując problem pamięci Zagłady, mocując się z teraźniejszością, podejmuje się zarazem obrony sztuki po Zagładzie, wskazuje na malarstwo pejzażowe – motyw najbardziej tradycyjny, najmocniej osadzony w historii malarstwa europejskiego. Odnosząc się do problemu reprezentacji Zagłady, wskazuje na konieczność istnienia sztuki, jej trwałość, i stara się znaleźć – nie burząc i nie deprecjonując granic kanonów tematycznych sztuk wizualnych – środki wyrazu najodpowiedniejsze dla tego tematu.

W kolejnych dwóch rozdziałach przedstawiam twórczość Rafała Jakubowicza (ur. 1974), której analiza oparta została na podstawie wybranych realizacji tego artysty, powstałych w latach 2002 i 2003. Pierwszy fragment – *Prawda jest w pamięci albo słowa klucze* – dotyczy manipulacji językiem, jakim posługiwano się w Trzeciej Rzeszy i trwałości znaków, które przetrwały w świadomości, czy może podświadomości kolejnych pokoleń. Jakubowicz w realizacji z 2002 roku, zatytułowanej *Seuchensperrgebiet*, mówi o skażeniu języka

²³ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (homo sacer III)*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 149.

charakterystycznego dla historii Niemiec nazistowskich. Podobnie jak ma to miejsce w twórczości Tuymansa, Jakubowicz wyjawia ukrywaną pod pozorami niewinnego funkcjonowania we współczesności dwuznaczność banalnych przedmiotów, słów, obrazów i miejsc skażonych ich wykorzystaniem w zbrodni Zagłady. Artysta chce skupić naszą uwagę i wrażliwość na znaczeniu słowa i języka, którym nauczono się wyrażać opis wydarzeń – zdawało się – niemożliwych do wyrażenia oraz do opisanego. W drugim eseju poświęconym video-instalacji Jakubowicza (projekcja hebrajskiego napisu **היחש תכיר**, dwa filmy video, pocztówka) – *Synagogue/Swimming Pool* / hebr. **היחש תכיר** [„berechat sechija”] – wsparłszy swą analizę pracy poznańskiego artysty badaniami socjologicznymi i historycznymi²⁴, przedstawiam ją jako skupiającą uwagę odbiorcy na „pamięci miejsca” i pamięci obecnych mieszkańców-użytkowników pływalni – sprofanowanej przez Niemców dawnej poznańskiej synagogi. Artysta 4 kwietnia 2003 roku, w sześćdziesiątą rocznicę dokonanej przez hitlerowców destrukcji i przebudowy dawnej synagogi w Poznaniu, przeprowadził akcję polegającą na projekcji na fasadę budynku hebrajskiego napisu **היחש תכיר**, oznaczającego „pływalnię”. Jakubowicz w tej pracy poszukuje śladów pamięci oraz historii i pierwotnej funkcji budowli. Film video, stanowiący jeden z elementów składających się na całość pracy *Pływalnia*, ukazuje współczesne wnętrza dawnej synagogi. Artysta, wchodząc z kamerą do środka, tropi i rejestruje miejsca i ślady, które mogłyby „opowiedzieć” przeszłość, filmuje urządzenia pływalni w sposób sugerujący skojarzenia z tragedią obozów koncentracyjnych. Praca Jakubowicza porusza istotny problem procesu przetwarzania w naszej pamięci obrazów i wydarzeń, które nie były naszym bezpośrednim udziałem. Ich „aktywność” przenika do naszej pamięci przez obrazy zapośredniczone, przez wiedzę i wyobraźnię, gdzie prawda splata się z fikcją. Jakubowicz nie tyle ocala pamięć przeszłości, co tropi jej nikłe ślady, chce poznać „znaczenie śladów Zagłady w naszym zbiorowym imaginarium”, konkluduje Izabela Kowalczyk w swej analizie instalacji poznańskiego artysty²⁵.

²⁴ Por. m.in. P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, przekł. z francuskiego M. Roudebush, „Representation” 1989, vol. 26, s. 8–9; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, PWN, Warszawa–Poznań 1982; E. Bergman, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX wieku i na początku XX*, Neriton, Warszawa 2004; M. Halbwachs, *On Collective memory*, Chicago University Press, Chicago–London 1992; J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992; M. Saryusz-Wolska, *Od miasta do muzeum sztuki*, [w:] *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2006.

²⁵ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Academica. Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010, s. 237.

W kolejnym rozdziale – *Elżbiety Janickiej podróże artystyczne do „miejsca nieparzystego”*. *Refleksje o przeszłości, pamięci, czasie i tożsamości* – poruszony został problem naszej terażniejszości wobec Zagłady. Praca Janickiej, podobnie jak opisane w poprzednich rozdziałach realizacje artystów pokolenia powojennego (Tuymans, Lipecka, Chlanda, Jakubowicz), odnosi się do nieobecności, a jednocześnie odwołuje się do naszej pamięci i wyobraźni, ale też do pamięci miejsca. Tak jak czynią to omawiani wyżej twórcy, wskazuje ona, że nie ma ani miejsc, ani pamięci, ani wyobraźni, które by nie były obarczone winą – winą „zaangażowania” w tragedię Zagłady. Artyści, o których tu mowa, zwracają uwagę na dziejący się proces zapominania, wskazują, w jaki sposób pamięć historyczna przeobraża się w wyobraźnię, niejasne skojarzenia i utrwalone w naszej pamięci klisze. *Miejsce nieparzyste* Janickiej to sześć kwadratowych fotografii o wymiarach 127 x 127 cm ukazujących białe powierzchnie otoczone czarnymi ramkami, charakterystycznymi dla surowej obróbki fotograficznej, na których uwidoczniony został napis AGFA oraz inne numeryczne dane producenta kliszy. Każda z fotografii podpisana jest nazwą miejsc obozów zagłady, a przy każdym z miejsc podane są liczby osób w nich zamordowanych. Fotografie niczego nie przedstawiają, są obrazami powietrza unoszącego się nad miejscami, których nazwy oznaczają byłe miejsca zagłady (Majdanek, Bełżec, Sobibór...). Fotografie Janickiej odczytujemy jako prace o niemożności przedstawiania, o wymazywaniu śladów i o nietrwałości pamięci. Drugi element wystawy *Miejsce nieparzyste* tworzyła tzw. *Komora dźwiękowa*, wewnątrz której odtwarzany był dźwięk nagrań dokonanych w tych miejscach. Praca Janickiej mówi o niemożliwości wyrażenia/przedstawienia pamięci Zagłady, ale także o niemożności zatrzymania jej, o wymazywaniu – mimowolnym bądź celowym. Kowalczyk²⁶ w rozdziale dotyczącym tej realizacji, stanowiącym fragment książki *Podróż do przeszłości*, twierdzi, że Janicka wskazuje, iż praca *Miejsce nieparzyste* jest o poczuciu naszej bezradności i bezradności sztuki wobec Zagłady.

Ostatni rozdział książki poświęcony został analizie pomnika jako Miejsca Pamięci powstałego na terenie dawnego niemieckiego obozu zagłady w Bełżcu. Miejsce to położone jest na południowy wschód od wsi Bełżec, przy linii kolejowej Lublin–Lwów. Tu od marca do grudnia 1942 roku Niemcy zamordowali ok. 600 tysięcy ludzi. Budowę pomnika poprzedził konkurs na rozwiązanie artystyczne nowego upamiętnienia tragedii wojennej, rozstrzygnięty w 1997 roku. Projekt będący wspólnym dziełem artystów rzeźbiarzy: Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pidka i Marcina Roszczyka zakładał przede wszystkim ochronę i upamiętnienie terenu, na którym znajdowały się masowe groby ze szczątkami ofiar, ale też symboliczne przedstawienie samego obozu. Wraz z pomnikiem zaprojektowane zostało muzeum, którego zadaniem jest dokumentowanie

²⁶ *Ibidem*, s. 159–214.

i popularyzowanie historii oraz zbieranie wszelkich materiałów dotyczących obozu, ofiar i miejsc, z których nastąpiły deportacje do Belżca.

Sztuka, o której mowa w tej książce, dotyczy przede wszystkim problemów związanych z przeszłością, z historią i pamięcią. Wiążącym motywem prezentowanych dzieł – na co zwracam szczególną uwagę – jest kwestia wydarzeń II wojny światowej i Zagłady, a także złożonych relacji i odniesień do powojennego procesu zwrotu ku pamięci zbiorowej. Artyści, których wybrane prace analizowane i interpretowane są na kartach tej książki, począwszy od serii *Moim przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego powstałej w czasie trwania wojny i zaraz po jej zakończeniu, po realizację pomnika Miejsca Pamięci na terenie dawnego obozu zagłady w Belżcu, podjęli w swych realizacjach kwestie odnoszące się do historii, ale postrzeganej z perspektywy współczesności. Ona warunkuje nasze widzenie przeszłych wydarzeń: to, co wymazywane, zapomniane, zagłuszane, powraca w kolejnych próbach przywoływania – w sztuce – wydarzeń, które najczęściej dyskutowane są w ramach debat historyczno-politycznych. Wybór prac prezentowanych w tym zbiorze jest subiektywny, niekompletny (nie było moim założeniem tworzenie kompendium), zorganizowany wokół dzieł, które kierują naszą uwagę ku przeszłości wypieranej, jak gdyby nieobecnej, pomijanej, a przecież budującej naszą współczesność. Pamięć zatem, próby zatrzymania pamięci o ofiarach, obowiązek pamiętania, stanowią zasadniczą treść prezentowanych w książce prac. Ale także akcent położony został na wartości obrony sztuki, obrony malarstwa (Zofii Lipeckiej *Projekt Treblinka...*) po Zagładzie, przekonanie, że sztuka musi trwać, że zobowiązana jest do dawania świadectwa, utrwalania pamięci, co stanowi o znaczeniu istnienia obrazu w ogóle.