



# Refleksje



## „Tamto” przestaje być tabu

O tym, jak polska  
sztuka najnowsza mówi  
o historycznej traumie

Dorota Jarecka

▶ Przyglądając się sztuce polskiej powstałej w ostatnich latach, trudno nie zauważyć pewnej zmiany. Co ją spowodowało, czy jest to zmiana pokoleniowa, czy wynika z edukacji historycznej, wolności badań i publikacji po 1989 roku – to osobne pytanie, warte namysłu. Jakikolwiek byłyby przyczyny, mamy do czynienia z niebywałym zainteresowaniem artystów traumatycznymi wydarzeniami z historii, w tym wydarzeniem dla polskiego doświadczenia kluczowym – Zagładą Żydów. *Tabuś* – tak Ewa Kuryluk tytułuje swoją instalację z 2005 roku, poświęconą matce i bratu, którzy długo po wojnie byli poddani niszczącemu działaniu wojennej traumy. „To zdrobnienie od tabu, w jakim żyła mama” – wyjaśnia artystka<sup>1</sup>. Właśnie – temat, który wcześniej był tabu, przestaje być tabu.

Co nie znaczy, że wcześniej temat ten nie był w sztuce poruszany. Polska literatura powojenna – Borowski, Różewicz – rodzi się z doświadczenia wojny i Zagłady. Pomnik Powstania w getcie warszawskim Natana Rapaporta z 1948 roku był pierwszym pomnikiem lewobrzeżnej Warszawy. W 1945 roku Władysław Strzemiński pracuje nad wstrząsającym cyklem kolaży *Moim przyjaciółom Żydom*, poświęconym ofiarom Zagłady. W latach 50. powstają ryciny Marka Oberländera z cyklu *Nigdy więcej Getta* i jego obraz *Napiętnowani*, a Izaak Celnikier maluje monumentalne *Getto*. Można też zaryzykować tezę popartą mniej znanymi szkicami Andrzeja Wróblewskiego, że jego *Rozstrzelania*, cykl obrazów z 1949 roku, są poświęcone Zagładzie, że przynajmniej część tych scen dzieje się w getcie. Wśród artystów którzy na różne sposoby podejmowali ten temat byli ocaleni: Jonasz Stern, Erna Rosenstein, Alina Szapocznikow. Za każdym razem – co jest bardzo ciekawe – kwestionowali własną stylistykę, rozbijając ją obcym wtrętem, odnoszącym się do osobistej lub zbiorowej traumatycznej pamięci. Trzeba pamiętać, że były to wyjątki. Marzec 1968 roku jest tu szczególną cezurą, w latach 1968-1989 problematyka Holokaustu i obecności Żydów w kulturze polskiej była wymazywana z oficjalnego dyskursu. W pokoleniu, które przeżyło, tabu związane z napiętnowaniem zostało wzmocnione przez oficjalną politykę, koncentrującą się na polskiej martyrologii.

Dzisiaj jest inaczej, wolno wszystko powiedzieć. Choć przekonanie, że dopiero teraz dzieje się coś naprawdę istotnego, byłoby fałszywym złudzeniem. Dzieje się coś innego. Na czym polega zmiana?

## Sztuka Zagłady

Koniec sierpnia 2009 roku. Otwieram kopertę. Zaproszenie z Galerii Bielskiej BWA informuje, że na fasadzie galerii zawisły właśnie dwie wielkie fotografie – reprodukcje archiwalnych zdjęć. Jedna przedstawia synagogę w Bielsku-Białej przed wojną, druga ten sam budynek po zburzeniu przez Niemców we wrześniu 1939 roku. W tym miejscu stoi dzisiaj BWA, budynek z lat 60.

Wrzesień 2009 roku. Otwieram pocztę z galerii BWA w Jeleniej Górze. Zaproszenie na wykład Agnieszki Kłos „Sztuka Zagłady”. Nie wiem, czy tytuł jest akurat dobrze dobrany, a może specjalnie tak miał brzmieć: niełatwo, kontrowersyjnie, bo przedmiotem wykładu są losy kobiecej orkiestry w Birkenau.

Sierpień 2009 roku. Zaproszenie z Galerii 87 w Łodzi. Wystawa „Getto terra incognita” – cudem ocalałe fotomontaże Ariego Ben Menachema i Mendla Grosmana dokumentujące życie w getcie.

To tylko nieliczne przykłady wydarzeń z obszaru sztuki, które mówią o Zagładzie. To coś poważniejszego i głębszego niż świętowanie rocznic. Zwróćmy na przykład uwagę na specyfikę gestu, jakim jest zawieszenie zdjęć bielskiej synagogi na fasadzie BWA. Czy dalej można twierdzić, że takie publikacje, jak *Sąsiedzi* i *Strach* Jana Tomasza Grossa nic nie zmieniły w polskiej świadomości? Ten gest to przecież rozliczenie z własną powojenną historią, deklaracja: żyliśmy w kłamstwie, żywiąc się złudzeniem, że wszystko jest w porządku, bo organizujemy wystawy sztuki w budynku specjalnie w tym celu zbudowanym, bez obciążeń. Tymczasem jest inaczej. Pracowaliśmy w miejscu, gdzie stała synagoga, ale też i dzięki temu, że została zburzona. Tablicę z brązu, upamiętniającą ten fakt, można zobaczyć na murach BWA od podwórka, kilka lat temu jeszcze jej nie było.

Z tej samej galerii przychodzi też inne zaproszenie – wystawa Agnes Janisch pt. „Ogród niewiniątek”. Ma to być „instalacja złożona z 11 krzaków róż w drucie kolczastym. Każda roślina symbolizuje milion osób: Polaków, Żydów – ludzi, którzy zginęli w obozach koncentracyjnych. Rośliny posadzone 60 lat później będą żyć i umierać otoczone pajęczyną drutu” – czytamy na zaproszeniu.

## Po końcu sztuki

Czy posadzenie roślin i owinięcie ich kolczastym drutem jest jeszcze sztuką? Zmiana, która ma miejsce, polega nie tylko na poszerzeniu świadomości historycznej, ale także na tym, że – mówiąc najprościej – poszerzyły się i zmieniły środki, którymi operuje sztuka. Adorno retorycznie pytał po wojnie „Czy możliwa jest poezja po Auschwitz”. Ciekawe, że sztuka – mniej więcej w tym czasie, kiedy Adorno to pytanie stawiał – przeformowała się tak gruntownie, że należałoby już pytać inaczej: w jaki sposób mówienie o Auschwitz jest możliwe po poezji. Po poezji, to znaczy także po „końcu sztuki”, czyli po przewrocie zapoczątkowanym przez pop-art i dopełnionym przez konceptualizm i Fluxus, które rozbiły dotychczasowe pojęcia na temat tego, czym jest dzieło sztuki. Sztuka przestała być obrazowaniem, metaforą, pięknem, ekspresją osobowości, a nawet obiektem.

Co w takim razie zostaje? Wiele rzeczy z pozorów mniej ambitnych: dokumentacja, porozumienie, krytyka, a przede wszystkim traktowanie dzieła sztuki nie jako celu swoich dążeń, ale jako medium, które osiągnie cel dopiero, kiedy znajdzie się wśród ludzi – wzbudzi dyskusje, dostarczy wiedzy, spowoduje działanie, oburzy.

## Działania z obrazem

Oglądając film Artura Żmijewskiego *Polak w szafie* (2006) nie musimy w ogóle zastanawiać się, czy jest on sztuką, choć może kojarzyć się z czymś artystycznym. Pojawiają się w nim młodzi ludzie, którzy wykonują „działania z obrazem”: palą go, gniotą, malują po nim, robią w nim dziury. Ten obraz to reprodukcja obrazu wiszącego w katedrze sandomierskiej i przedstawiającego rzekomy mord rytualny. Ta legenda – o tym, że Żydzi zabijają chrześcijan, by upuścić z nich krwi – jak się okazuje do dzisiaj pokutuje w tych stronach. Osoby występujące w filmie prowadziły na jej temat badania w okolicach Sandomierza pod kierunkiem prof. Joanny Tokarskiej-Bakir. To, co wykonują przed kamerą, to rodzaj aktywnego odreagowania historii, które usłyszeli, a które ich zaszokowały, bo „przeprowadzając wywiady, zobaczyliśmy, że dobrzy, gościnni, mili, sympatyczni i serdeczni ludzie mogą równocześnie mówić okropne rzeczy. Tam dobro leży obok zła. To jedno z głębszych doświadczeń tych badań”. Ciekawa jest w tym filmie rola artysty. On nie tyle tworzy, co inspiruje, a nawet prowokuje, jak instruktor w kółku teatralnym albo terapeuta.

## Nie(winna) inwentaryzacja

Nie chcę powiedzieć, że jest łatwo znaleźć wspólną płaszczyznę dla działań współczesnych artystów. Mogę tylko zauważyć, że jeśli chcą oni w jakiś sposób dotknąć tematu Zagłady, jej współczesnych skutków, problemu sumienia, odpowiedzialności, często posługują się środkami, które są uważane za nieartystyczne i pochodzą z innych dziedzin – filmu, badań socjologicznych, aktywizmu społecznego czy fotografii dokumentalnej.

Wojciech Wilczyk w cyklu zdjęć *Niewinne oko nie istnieje* używa stylistyki fotograficznej prawie przezroczystej, bliskiej inwentaryzacji. Cykl powstawał przez kilka lat, po raz pierwszy pokazany został na wystawie w 2009 roku<sup>3</sup>. Polega na dokumentacji budynków, które kiedyś były synagogami albo żydowskimi domami modlitwy. Dziś są puste i niszczone, albo są używane jako sklepy, domy mieszkalne, magazyny, warsztaty i w ten sposób niszczone również. Jedno zdjęcie z tego cyklu właściwie niewiele mówi. Fotografie robią wrażenie dopiero w masie, mówiąc w ten sposób o powtarzalności tego, co się działo w czasie wojny w każdym polskim miasteczku z ludźmi i żydowską kulturą. Mówią też o tym, co mamy pod bokiem, na sąsiedniej ulicy, w sąsiednim domu, budzą podejrzenia, że to, co wygląda swojsko i normalnie, kiedyś mogło zupełnie inaczej wyglądać. To cykl, w którym symbolicznie materializuje się nieobecność Żydów i który ujawnia niemal powszechny brak refleksji o tym pustym miejscu. Na większości z tych obiektów nie ma nawet pamiątkowej tablicy.

## Artyści barbarzyństwa

Jednak i taka, chłodna, zewnętrzna wobec rzeczywistości postawa artysty-badacza, dokumentalisty, niezaangażowanego w konflikt krytyka przywar polskiego społeczeństwa, zostaje w sztuce przekroczona. Dzieje się to często w sposób drastyczny, bywa szczególnym wyznaniem winy, rzuceniem negatywnego światła na samą czy na samego siebie. Kiedy Aleksandra Polisiewicz na krótkim filmie tatuuje sobie na skórze napis *IBM DEDICATED* (2004), oskarża i karze samą siebie za to, że jest uwikłana w system, który kiedyś wspierał maszynę Zagłady i świetnie funkcjonuje nadal, bo – jak pisze Łukasz Ronduda – „osobisty sprzęt, który teraz organizuje jej pracę i życie, organizował kiedyś ergonomię masowego ludobójstwa”. Ciekawe, że w tym performatywnym akcie

artystka staje się jednocześnie oprawcą, ale i ofiarą, zadaje sobie ból i budzi współczucie, a to, co robi, kojarzy się z tatuowaniem obozowego numeru.

O wiele bardziej drastyczny jest film *80064* Artura Żmijewskiego (2004), który też dotyka problemu cierpienia i bólu, ale powoduje, że jakakolwiek empatia wobec artysty nie jest możliwa. „Artysta barbarzyństwa” powiedziano o Żmijewskim po tym filmie, który wywołał niezwykle ciekawy spór o etykę artysty. *80064* to obozowy numer więźnia Auschwitz, Józefa Tarnawy, który na filmie spotyka się z artystą i pomysłodawcą akcji. Umówili się bowiem, że starszy pan ma poddać się zabiegowi odnowienia obozowego numeru. Jednak w pewnym momencie były więzień zaczyna się wahać. Wtedy artysta przypomina mu o złożonej wcześniej obietnicy, następuje załamanie, mężczyzna poddaje się zabiegowi. Drastyczne jest to, że widzimy człowieka, który doświadcza przemocy, ale i to, że artysta znajduje się w miejscu oprawcy, powtarza jego gest. Taka analiza zła – od wewnątrz – jest szokująca. Choć nie wyjątkowa. Na podobnej zasadzie skonstruowana jest narracja *Łaskawych* Jonathana Littela, podobną pozycję obiera w swoich akcjach hiszpański artysta Santiago Sierra. Jest wykonawcą zła, które i tak jest wpisane w ekonomiczny i polityczny system, więc równie dobrze funkcjonowałyby bez niego. Sierra „używa ludzi do wykonywania rozmaitych, najczęściej degradujących i poniżających czynności, które następnie są rejestrowane i definiowane jako obiekt artystyczny”, pisze Joanna Mytkowska<sup>5</sup>. Na przykład tatuuje na plecach czterech prostytutek linię długości 160 cm, płacąc im za udział w tej akcji. Jeśli jednak Sierra krytykuje system ekonomiczny i polityczny Zachodu, Żmijewski rozlicza się z czym innym – z polską traumą bycia zarazem ofiarą i katem. Publikacja Grossa o zbrodni w Jedwabnem wydaje się nie być tu bez wpływu.

Nie do przecenienia jest również oddziaływanie emblematycznej już dzisiaj pracy *Lego* Zbigniewa Libery z 1996 roku. To zestawy klocków Lego, złożone z istniejących klocków w ten sposób, że można z nich budować obóz koncentracyjny i piec krematoryjne. To Libera zwrócił uwagę na to, jak blisko nam nie tylko do ofiar, ale i do oprawców, jak blisko, pod ręką, leżą gotowe wzorce przemocy. Zapowiedzią takiej perspektywy są dla mnie obrazy Andrzeja Wróblewskiego z cyklu *Rozstrzelania*. Szeregi ludzi czekających na śmierć pokazują one z punktu widzenia plutonu egzekucyjnego. My, widzowie, jesteśmy schowani za plecami gestapow-

ca czy esesmana. A oni wystawieni są na naszą przemoc. W obrębie dostępnych Wróblewskiemu środków malarskich nie można było tego dobitniej pokazać.

### Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście

W sposobie, w jaki Polacy podchodzą dziś do pamięci o Zagładzie, musi być coś dojmującego, skoro artysta izraelski Ronen Eidelman zareagował tak, jak to było widać podczas tegorocznej (2009) edycji projektu „Próżna”. To nazwa wystawy odbywającej się od 2005 roku w kamienicach na ulicy Próżnej, jednej z nielicznych, jakie ocalały po przedwojennej żydowskiej Warszawie. Artyści co roku ingerują w zdegradowaną tkankę architektury, a pamięć o Holokauście narzuca się jako temat prac z całą siłą. Ronen Eidelman dokonał tam ingerencji *In Memory of Life*. Nawiązuje ona do żydowskiego zwyczaju pozostawiania w domu fragmentu nieotynkowanej ściany, który ma na celu przypomnienie o wiecznej żałobie po upadku Świątyni Jerozolimskiej. Eidelman odwrócił ten gest – do jednej ze zniszczonych, odrapanych ścian przylepił prostokąt białego gipsu. Plaster na rany? Blokada pamięci, która jest zbyt bolesna i dlatego żadnych ran nie leczy?

„Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście” napisał ołówkiem na kartce Oskar Dawicki i umieścił ją na tej samej wystawie. To oczywiście prowokacja, ale i ważne pytanie. Po pierwsze o to, czy ja – jednostka żyjąca teraz, urodzona po wojnie i niczym nie zagrożona, mam prawo wypowiadać się w imieniu tych, co zginęli? Nie chodzi zresztą tylko o wchodzenie w rolę ofiary, o utożsamienie z przegranymi. To także pytanie o to, czy mam prawo uzurpować sobie rolę racjonalnego, rozsądnego obserwatora i krytyka wydarzeń i nawet o to, czy mam prawo mówić z pozycji oprawcy, jak to robią Littel czy Żmijewski. To przecież także jest uzurpacja, a nawet kokieteria, bo jest to epatowanie własnym, zmyślnym na użytek sztuki złem. Oprawca w końcu ma spore prawa – może na przykład odpowiadać przed sądem, ma głos. Ja – mówi artysta – żadnego głosu nie mam.

To także pytanie postawione aktualnej sztuce: czy nie mówi ona za dużo i za łatwo, czy trauma nie staje się w niej takim samym tematem jak dawniej bitwa czy martwa natura?

Zaskakujące oświadczenie Dawickiego ożywia dylemat Adorna. Sztuka jakoś odpowiedziała na jego pytanie sprzed lat. Artyści poszukali języka

spoza obszaru sztuki, aby wyrazić to, co w sposób artystyczny wyrazić się nie dawało. Jednak to, co nieartystyczne, wciągnięte w obszar sztuki, siłą rzeczy znów staje się sztuką. Teraz pora na zakwestionowanie i tego języka. Co dalej? Doświadczenie mówi, że to się udaje, że język sztuki potrafi się zmieniać i definiować na nowo.

► **Doroła Jarecka** jest historykiem i krytykiem sztuki, pracuje w „Gazecie Wyborczej”. Publikowała także m.in w „Res Publice Nowej”, „Kressach”, „Magazynie Sztuki” i „Obiegu”.

#### Przypisy:

- <sup>1</sup> E. Kuryluk, *Droga do Koryntu*, Warszawa 2006, s. 13.
- <sup>2</sup> Wypowiedź Joanny Tokarskiej-Bakir podczas dyskusji, która odbyła się w Fundacji im. Stefana Batorego 8 kwietnia 2007, [w:] „*Polak w szafie*” Artura Żmijewskiego i obrazy sandomierskie, [www.batory.org.pl/doc/Polak\\_w\\_szafie.pdf](http://www.batory.org.pl/doc/Polak_w_szafie.pdf).
- <sup>3</sup> Galeria Atlas Sztuki, Łódź, wystawa od 16 stycznia do 1 marca 2009.
- <sup>4</sup> Ł. Ronduda, *Rozmawiajmy poważnie o projekcji „Wyobrażenia Holocaustu”, odpowiedź Katarzynie Bojarskiej*, „Obieg”, 9 marca 2006, [www.obieg.pl/recenzje/9613](http://www.obieg.pl/recenzje/9613).
- <sup>5</sup> J. Mytkowska, *Nie ma niewinnych dzieł sztuki*, „Krytyka Polityczna”, nr 11/12 2007, s. 317.

