

ZROST.

INSTALACJA MULTIMEDIALNA
PODEJMUJĄCA ZAGADNIENIA
UOBECNIANIA PRZESZŁOŚCI

DOROTA STOLARSKA-KULTYS

Dorota Stolarska-Kultys

ZROST.

**Instalacja multimedialna
podejmująca zagadnienia
uobecniania przeszłości**

Rozprawa doktorska

Promotor:

Prof. Marek Domański

Promotor pomocniczy:

dr hab. (prof. ASP) Artur Chrzanowski

SPIS TREŚCI

5

WSTĘP

13

ROZDZIAŁ I:
PEJZAŻ HISTORYCZNY –
SZTUKA O TRAUMIE I PRZESZŁOŚCI

I.1. PROBLEM REPREZENTACJI 13

I.2. DZIAŁANIE AFEKTYWNE 15

I.3. AWANGARDA I DOŚWIADCZENIE
TRAUMATYCZNE 21

I.4. POSTPAMIĘĆ I MEDIACJA Z PRZESZŁOŚCIĄ 23

I.5. INSCENIZACJA – *POZYTYWY*
ZBIGNIEWA LIBERY 27

I.6. GEST – *800064* ARTURA ŻMIJEWSKIEGO 29

I.7. PRZESZŁOŚĆ ZAMKNIĘTA W ARCHIWUM 32

34

ROZDZIAŁ II:
PEJZAŻ NATURALNY
– DOŚWIADCZANIE KRAJOBRAZU

II.1. KRAJOBRAZ 34

II.2. PRZESTRZEŃ I MIEJSCE 37

II.3. NIE-WIDOKI I NIE-MIEJSCA PAMIĘCI 39

II.4. W NURCIE „NOWEJ TOPOGRAFII” 43

46

ROZDZIAŁ III:
PEJZAŻ BIOLOGICZNY –
NATURA I IDEOLOGIA

III.1. ZNACZENIE NATURY DLA
KULTURY NIEMIECKIEJ 46

III.2. IMPERIALNE POSTRZEGANIE KRAJOBRAZU 48

III.3. KULTURA OGRODNICZA 50

54

ROZDZIAŁ IV:
ZROST

IV.1. MIEJSCE 55

IV.2. FOTOGRAFIE 57

IV.3. WIDEO 67

IV.4. OBIEKT 69

73

ZAKOŃCZENIE

78

BIBLIOGRAFIA

82

PRACE

101

ENGLISH VERSION

**CÓŻ TO ZA CZASY KIEDY
ROZMOWA O DRZEWACH JEST NIEMAL PRZESTĘPSTWEM
BO TYLE W NIEJ MILCZENIA O NIELUDZKICH CZYNACH**

**BERTOLT BRECHT
DO URODZONYCH JUŻ POTEM**

WSTĘP

W poniższym tekście przedstawię swój punkt widzenia na wybrane aspekty pola sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii, która stanowi trzon zrealizowanego przeze mnie projektu *Zrost*. W swoich działaniach artystycznych wiele uwagi poświęcam warstwie intelektualnej, pobudzającej w odbiorcy proces myślenia. Jestem zdania, że dzieło powinno poruszać i destabilizować, wywoływać niepokój i wzbogacać. Moim zdaniem sztuka powinna być krytyczna wobec rzeczywistości, niezależnie czy mówi o teraźniejszości, przeszłości czy przyszłości. Wchodzić w relacje z innymi dziedzinami, takimi jak filozofia czy socjologia i przekraczać je, wykorzystując przewagę, jaką daje jej poetycki i metaforyczny charakter. Tego samego oczekuję od fotografii, dla mnie jest ona narzędziem, którym posługuję się by podejmować interesujące lub ważne z mojej perspektywy zagadnienia. Bliskie jest mi stanowisko, że dzieła sztuki nie powielają rzeczywistości, ale stanowią jej reprezentację wzbogaconą o zupełnie nowe sensory. Postrzegam obraz podobnie jak Hans Georg Gadamer: jako „proces bytowy”. Autor *Prawdy i metody* zwracał uwagę, że obraz, także technicznie reprodukowany, jak fotografia, „nie jest tożsamy z tym, co odwzorowywane, nadaje mu pozytywny w porównaniu do samej tylko podobizny wyróżnik bycia obrazem”¹. Obraz jest więc więcej niż podobizną, albowiem nie tylko odnosi się do pierwowzoru, ale także prezentuje go w pewien określony sposób, użyczając mu swej wartości. To co przedstawione w procesie prezentacji doznaje, jak to określa Gadamer, „przyrostu bytu”². Wskazując zarówno na siebie, jak i na to co przedstawione, obrazy umożliwiają nam przeżycie tego, czego bez nich nie mielibyśmy szansy doświadczyć, uwypuklają zawarte w nich prawdy. Dwustronna relacja między obrazem i rzeczywistością angażuje widza i zmusza go do podjęcia refleksji. Ten potencjał zawarty w dziele sztuki wydaje się szczególnie wartościowy z perspektywy obszaru zagadnień, w którym się poruszam.

¹ Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 207.

² Tamże.

W instalacji *Zrost* podejmuję problem przeszłości, historycznej traumy i przemocy. Wracam do wydarzeń, które rozegrały się w okresie II wojny światowej na terenach okupowanych przez nazistów. Jest to tematyka, która angażuje mnie od lat i znajduje, pośrednie lub bezpośrednie, odbicie w moich artystycznych realizacjach. Chociaż w tym obszarze zarówno na polu sztuki, jak i w sferze badań historycznych czy socjologicznych wiele już zostało powiedziane mam poczucie, że przeszłość nadal nie została przepracowana i nawiedza nas niejednokrotnie ze zdwojoną siłą. Sama nie potrafię się od niej odciąć, zawsze patrzę przez jej pryzmat na teraźniejszość. W książce *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* Izabela Kowalczyk pisała: „Nie można zrozumieć epoki, w której żyjemy, bez zrozumienia jej nieodległej przeszłości”³. Podobnie jak badaczka jestem zdania, że pamięć o przeszłych wydarzeniach należy do teraźniejszości, a jej krytyczne interpretacje podejmowane w sztuce pełnią ważną rolę w procesie jej przepracowywania. Od kiedy pamiętam, to co wydarzyło się w pierwszej połowie XX wieku budziło mój niepokój, w swojej przerażającej rzeczywistości zdarzenia te wydawały się przynależać do innego, niezrozumiałego porządku, sytuować się poza pojmowaniem. Przerażała mnie myśl o tym jak bardzo zdekonstruowały świat, pozostawiając go jednocześnie niezmiennym. Świadomość ta, ten pewnego rodzaju zgrzyt poznawczy, odbił się na moim odbiorze rzeczywistości. Świat „po” to jedyny, który znam, jednak mam w sobie niepokojące przeczucie, że w każdej chwili może się on także okazać światem „przed”. Nieustannie towarzyszy mi ciężar tej świadomości, której nie potrafię w pełni zwerbalizować, zastanawiam się czy wydarzenia z przeszłości mogą się powtórzyć. Jak sądzę, właśnie dlatego staram się ująć tę obawę przy pomocy sztuki, poszukując jednocześnie jak najbardziej adekwatnego sposobu, aby wyrazić to, co zdaniem badaczy, filozofów czy krytyków jest „niewyobrażalne”.

W kontekście tej „niewyobrażalności” jednym z fundamentalnych pytań, które stoją przed każdym artystą poruszającym się w obszarze traumatycznej przeszłości i Holocaustu, jest pytanie o formę. Tematyka ta dopomina się unikalnego ujęcia,

³ Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010, s. 36.

które sprosta wadze wydarzenia, rozpozna je, wniknie w jego strukturę i zmieni w doświadczenie, które może zostać przeżyte. W tej sytuacji narracyjność czy dosłowność okazują się często nieadekwatne i niewystarczające, a estetyzacja niesie za sobą ryzyko przysłonięcia głównego tematu. Problem ten dotyczy szczególnie fotografii, w tym przede wszystkim jej formy reportażowej, która w swym klasycznym pojmowaniu zupełnie straciła nośność. Pisałam o tym szerzej w swojej pracy magisterskiej *Na styku emocji i formy. Realizm traumatyczny w pracach Indré Šerpytyté*⁴. Odniosłam się wówczas m.in. do zagadnienia „gestu awangardowego” rozwijanego przez Katarzynę Bojarską w książce *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*⁵, a także do tekstów Susan Sontag i Georgesa Didi-Hubermana. W wydanym w 1977 roku zbiorze esejów *O fotografii* Sontag pisała: „Ogromny katalog fotograficzny nędzy i niesprawiedliwości na świecie w pewnej mierze oswoił wszystkich z ludzkim nieszczęściem – skutkiem czego najpotworniejsze sceny wydają nam się całkiem zwyczajne, opatrzone odległe (>>to tylko fotografia<<) i nieuniknione”⁶. Od czasu tej publikacji za pośrednictwem fotografii, filmu i Internetu ludzie stali się „naocznymi” świadkami kolejnych dramatycznych wydarzeń. Przemianie uległa też rola widza, który jest już nie tylko odbiorcą, ale często także twórcą obrazów. W tym kontekście słowa autorki zyskały jeszcze na aktualności. Fotografia, w jej tradycyjnym dokumentalnym rozumieniu, już ani nie porusza, ani nie szokuje. Dotyczy to także fotografii stanowiących dokumentację Holocaustu, które mimo swojej brutalności nie skłaniają kolejnych pokoleń do zadawania wciąż aktualnych pytań, ale umieszczają to wydarzenie w przeszłości zamykając je w archiwum. Twierdzę, że tę utraconą przez fotografię dokumentalną moc poruszania przejęła sztuka, w tym także fotografia w jej „anty-reportażowym”⁷

⁴ Rozdział pracy, w którym poruszam wspomniane tu zagadnienia ukazał się w magazynie *Postmedium* (tom 1-2, 2019) i jest dostępny pod adresem <http://postmedium.art/post-war-stories-realizm-traumatyczny-w-pracach-indre-serpytyte/>.

⁵ Katarzyna Bojarska, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

⁶ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 29.

⁷ Odwołuję się tu do terminu użytego przez Charlotte Cotton w książce *Fotografia jako sztuka współczesna*, na określenie fotografii, która podejmuje wątki dokumentalne w inny sposób niż klasyczny reportaż, pozostając poza centrum wydarzeń lub ukazując je po upływie czasu.

wydaniu. Odpowiednio wykorzystana może poruszać problemy społecznie istotne nie poprzez powierzchowne szokowanie czy dosłowność, ale ujmując je z dystansu. Zamiast ograniczać się do wiernej rejestracji należy wykorzystać potencjał jaki daje obraz rozumiany jako Gadamerowski „proces bytowy”. Powinien on poruszać i wzmacniać w odbiorcy poczucie empatii.

W tytule użyłam określenia „uobecnianie przeszłości”, którego właściwe zrozumienie wydaje się kluczowe, aby pojąć intencje stojące za projektem. W mojej pracy, podobnie jak w wielu innych realizacjach podejmujących namysł nad przeszłością, nie chodzi o to by opowiedzieć o niej jako o zamkniętym rozdziale. Tego typu projekty artystyczne stoją przed wyzwaniem ukazania przeszłych wydarzeń w taki sposób by doświadczenia te stały się dostępne dla współczesnego odbiorcy. Powołując się na Marka Woźniaka, w książce *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Andrzej Szczerski pisząc o sztuce patrzącej w przeszłość zauważał, że mogła ona zaoferować „>>schemat językowy i wyobrazeniowy<< powodując, że wybrane fragmenty przeszłości potrafiły oddziaływać na współczesną wyobraźnię bardzo różnych grup społecznych”⁸. Potencjał zawarty w tym kontekście w dziele sztuki wiąże się z tym, że nie ma ono na celu opowiedzenia o przeszłości z zachowaniem pełnej zgodności z historycznymi faktami, ale posługuje się pewną umownością. To kreatywne podejście ułatwia przywołanie jej we współczesnym kontekście. W takim ujęciu przeszłość zostaje ukierunkowana na przyszłość, a jej uobecnienie służy aktywizacji podmiotu, który może wykorzystać tę przestrzeń i zawarty w niej potencjał do rozwiązywania czy wygaszania współczesnych konfliktów⁹.

Projekt *Zrost*, ma na celu uobecnienie przeszłości rozumiane w taki sposób, w jaki zostało to opisane powyżej, jest również próbą odnalezienia odpowiedniej formy przekraczającej problem „niewyobrażalności”. Poniższy

⁸ Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 87.

⁹ Tego rodzaju działania bliskie są „historii afirmatywnej”, o której szerzej pisała Ewa Domańska w tekście *Kierunki rozwoju strategii badawczych w historii najnowszej*, który ukazał się w wydawnym w 2016 roku przez IPN zbiorze *Klio na wolności. Historiografia dziejów najnowszych po 1989 roku*, pod red. M. Kruszyńskiego, S. Łukasiewicza, M. Mazura, S. Poleszaka i P. Witka.

tekst stanowi jego teoretyczne rozwinięcie, w którym analizując inne prace, a także odnosząc się do tekstów teoretycznych, podejmuję rozważania dotyczące tego, jakie możliwości dają w tym obszarze sztuki wizualne. Przywołując inne realizacje z obszaru tej tematyki staram się poznać i wyodrębnić różnorodność strategii podejmowanych na tym polu przez artystów. Wywód ten w znacznym stopniu dotyczy problemu reprezentacji Zagłady. Staram się odpowiedzieć na pytania związane z tym, w jaki sposób działalność artystyczna może pomóc w uobecnianiu przeszłości w teraźniejszości? Czy sztuka odnosząca się do traumatycznej historii może odsyłać ku bardziej uniwersalnym rozważaniom, emanować na odbiorcę budząc w nim uczucie empatii? I przede wszystkim w jaki sposób powinna to robić, by „nie zakrzyczeć” wydarzenia, do którego się odnosi, a jednocześnie nie zamykać go w niedostępnym archiwum? Rozważaniom tym poświęcony został zwłaszcza pierwszy rozdział, w którym staram się nakreślić swego rodzaju środowisko artystyczno-intelektualno-filozoficzne pracy. Posługując się metodą analityczno-porównawczą próbuję dociec, jaka strategia jest najbardziej adekwatna dla tak wrażliwej tematyki. Mając świadomość istnienia ogromnej ilości dzieł podejmujących zagadnienie historii i traumy, w tym prac odnoszących się bezpośrednio do Holokaustu, przywołuję jedynie ich niewielką część. To mój subiektywny wybór, w którym kierowałam się ich wartością dla poniższego wyводу. Analizując artystyczne realizacje, wspieram się opracowaniami krytycznymi, filozoficznymi, tekstami z zakresu kulturoznawstwa, studiów nad traumą, pamięcią i historią, które są niezbędne dla ukazania pewnych prądów myślowych i problematyki, w którą wpisuje się także moja praca. Na tym polu szczególną uwagę poświęcam trzem zagadnieniom: afektowi, doświadczeniu i pamięci (szczególnie pamięci zbiorowej, traumatycznej i postpamięci).

W swoich wcześniejszych realizacjach, mierząc się z tematem traumatycznej przeszłości, wielokrotnie odnosiłam się do natury, która jest mi szczególnie bliska. Przypisywałam jej rolę „współbohatera” jak miało to miejsce w projekcie *Zalesianie* z 2015 roku lub funkcję metaforyczną, czyniąc ją tym samym nośnikiem znaczeń jak w realizacji *Glare* – moim dyplomie magisterskim z 2017 roku. Podobnie jest w projekcie *Zrost*, gdzie opowieść dotycząca roślin przeplata się

z historią ludzi. Początkowo instalacja miała mieć nieco inny charakter, interesujące mnie zagadnienia miały zostać ujęte w odmienny sposób, także rola natury miała być nieco inna. Podczas zbierania materiałów i ich analizy zrozumiałam jednak, że moje pierwotne założenia są zbyt mocno zakotwiczone w historii, a forma zbyt dosłowna. Dalsza analiza tekstów zaprowadziła mnie w zupełnie inne rejony, przy czym główny cel pracy pozostał niezmienny. W jednej z lektur trafiłam na opis Rajzka, miejscowości położonej nieopodal Oświęcimia. Podczas II wojny funkcjonował tam podobóz mający charakter gospodarstwa rolnego, w którym więźniarki pracowały przy eksperymentalnej hodowli roślin, w tym m.in. gumodajnego mniszka kok-sagiz. Przestrzeń ta stała się dla mnie miejscem pełnym niepokojących znaczeń. Uderzyła mnie analogia zachodząca między instrumentalnym traktowaniem ludzi i roślin, która skłoniła mnie również do namysłu nad współczesnością i nad aktualnymi próbami klasyfikowania i dzielenia społeczeństw. Ważną rolę w tych rozważaniach odegrała również lektura książki *Nowoczesność i Zagłada* Zygmunta Baumana.

Głównym elementem instalacji jest zestaw fotografii stanowiących studium gestów związanych z antropometrią i pomiarami porównawczymi przeprowadzonymi przez eugeników na przełomie XIX i XX wieku, a następnie wykorzystywanymi przez nazistów. Celem zdjęć jest zdemaskowanie przemocowego charakteru tych praktyk i zwrócenie uwagi na ich opresyjny charakter. Odwołując się do somatycznych doświadczeń odbiorcy, bazując na poczuciu dyskomfortu powstałym w procesie obcowania z obrazem fotograficznym, chcę wywołać przeżycie, które doprowadzi do refleksji nad konsekwencją tego typu instrumentalnego podejścia do człowieka. Nawiązując do Baumana poruszam wciąż aktualny problem traktowania społeczeństwa jak ogrodu, z którego eliminować należy osobniki uznane za słabsze, gorsze lub niedopasowane na rzecz utopijnego ideału. W pracy motyw ogrodu pojawia się również bardziej dosłownie, jest przywołany za pośrednictwem dwóch statycznych wideo, na których zarejestrowany został krajobraz Rajzka. Natura jest więc obecna na dwóch poziomach. Jako krajobraz oraz w sposób bardziej metaforyczny, jako odniesienie do prowadzonej w obozie uprawy mniszka kog-sagiz – rośliny o właściwościach gumodajnych

szczególnie atrakcyjnej z perspektywy nazistowskiej gospodarki. Na wątek ten naprowadza obiekt – kopia „kastenu” służącego w Rajsku do odgradzania okazów uznanych za bardziej dorodne. Pusty „kasten” pełni rolę monumentu, który wchodząc w relację z fotografiami i wideo nawiązuje do uprawy roślin, a idąc nieco dalej także do eugeniki i idei idealnego społeczeństwa. Wątki związane z naturą analizuję w drugim i trzecim rozdziale. Najpierw poddaję analizie temat krajobrazu, który rozpatruję pod względem kulturowym. W kontekście podejmowanego tematu badam interpretację krajobrazu w sztukach wizualnych, szczególną uwagę poświęcając fotografii. Pytam o rolę krajobrazu w sztuce o traumie i przeszłości, zastanawiam się co kryje się za pejzażem ukazany na zdjęciu, do jakiej historii nas odsyła, czego w nim nie widzimy, a możemy znaleźć pod jego powierzchnią czy pełni rolę miejsca pamięci czy niepamięci? Staram się ukazać krajobraz w ujęciu historycznym, naturalnym i intelektualnym. To mozaika wątków niezbędnych dla zrozumienia pracy. Trzeci rozdział został natomiast poświęcony zagadnieniom związanym z problemem ogrodnictwa. Przyglądam się roli przyrody w kulturze niemieckiej i konsekwencjom tej specyficznej relacji, w kształtowaniu się idei nazistowskich. W rozdziale tym zostaną również poruszone wątki związane z eugeniką.

Pracę teoretyczną oparłam przede wszystkim na metodzie analityczno-porównawczej zebranego materiału. Ze względu na specyfikę tematu, w literaturze, którą zgromadziłam przeważają pozycje z obszaru określanego jako „nowa humanistyka” mieszcząca w sobie między innymi studia afektywne, badania pamięci, studia nad kulturą wizualną i szerokie spektrum posthumanistyki, w tym najbardziej interesujące z punktu widzenia mojej pracy badania nad roślinnością i przedmiotami. Teksty tego rodzaju nie ograniczają się do jednej metody badawczej właściwej danej dziedzinie, ale wchodzą w relacje z innymi dyscyplinami, tworząc, jak to określa Przemysław Czapliński, „sploty metodologiczne”¹⁰, które są kluczowe dla uprawiania współczesnej nauki. „Nowa humanistyka” postuluje integrację różnych dziedzin wiedzy, poszukuje istniejących między nimi powiązań,

¹⁰ Przemysław Czapliński, *Sploty*, w: „Teksty Drugie”, 1/2017, <http://tekstydrugie.pl/news/2017-n-r-1-nowa-humanistyka/> [dostęp 4.04.2021].

łączy wiedzę badacza z badanym przedmiotem. Jak pisze Czapliński: „nowa humanistyka przechodzi od konkretnych obiektów do badania sieci, w której obiekty są wytwarzane, od dzieł do procesów wytwórczych, od gotowych artefaktów do warunków ich powstawania. [...] mówi w imieniu czegoś, co ma utrudniony dostęp do języka – głosów, obrazów, afektów, doświadczeń zmysłowych, a także rozległej sfery pozaludzkiej.”¹¹. Jej celem jest poszerzanie granic i innowacyjność w ukazaniu plątaniny zjawisk, do której dany obiekt należy. Poniższy tekst ma na celu podjęcie próby rozważenia nurtujących mnie pytań o zdolność reprezentacji fotografii, formy wizualnego przedstawienia cierpienia i traumy oraz o możliwości konstruowania skrajnego doświadczenia z przeszłości poprzez sztukę i rolę natury oraz krajobrazu w tym procesie. Obok tych pytań, które jak sądzę mogą pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi, chciałabym, aby poniższy tekst stanowił także, a może przede wszystkim, swego rodzaju pejzaż intelektualny dla mojej realizacji. Podążanie drogą wyznaczoną przez „nową humanistykę” wydaje mi się tutaj najbardziej adekwatną strategią. Literaturę z tego obszaru uzupełniają teksty estetyczne oraz wchodzące w zakres krytyki sztuki i fotografii.

¹¹ Tamże.

ROZDZIAŁ I: PEJZAŻ HISTORYCZNY – SZTUKA O TRAUMIE I PRZESZŁOŚCI

I.1. PROBLEM REPREZENTACJI

W poniższym rozdziale przywołam różne narracje artystyczne obecne w pracach podejmujących zagadnienia związane z traumatyczną przeszłością, jak również przytoczę ważne dla mnie teorie naukowe i filozoficzne. Skupię się tutaj na okresie po II wojnie światowej. Z jednej strony to do tego wydarzenia odwołuję się w swojej realizacji, z drugiej skrajny charakter doświadczeń z nim związanych doprowadził do radykalnego przewartościowania pojmowania świata i wywarł znaczący, destrukcyjny wpływ na funkcjonujące do tej pory standardowe sposoby rozumienia i nazywania. To w związku z ich skrajnym charakterem podniesiony został problem niewyobrażalności i nieprzedstawialności. Jak, odwołując się do Bruna Bettelheima, pisze Jacek Leociak, zdarzenia takie jak Holokaust czy Hiroszima „powodują dezintegrację dotychczasowych form życia zbiorowości ludzkiej, mają też dewastujący wpływ na życie jednostki, tak w wymiarze psychicznym, jak i fizycznym”¹². Doświadczenie II wojny światowej, a w szczególności okrucieństwo Zagłady nie pozostało również bez wpływu na działalność artystyczną, zmuszając twórców do podjęcia refleksji nad sposobem i adekwatnością reprezentacji. Niektórzy, jak filozof i kompozytor Theodor W. Adorno decydowali się porzucić twórczość. Jego stwierdzenie pochodzące z napisanego 1949 roku eseju *Po Auschwitz* mówiące, że „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem” to jedna z najczęściej powtarzanych fraz wpisujących się w ten dyskurs. Z czasem jednak Adorno podjął ponowny namysł nad wypowiedzianym przez siebie zdaniem. W wydanej w 1965 roku *Metafizyce* pisał: „Mogę potwierdzić, tak jak już stwierdziłem, że po Auschwitz nie można

¹² Jacek Leociak *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 17.

już pisać wierszy – ta formuła pozwoliła mi wskazać, że kultura wracająca do życia wydawała mi się pusta w środku – ale trzeba także powiedzieć, że trzeba pisać wiersze, w sensie, w którym Hegel tłumaczy w *Estetyce*, że tak długo, jak istnieje świadomość cierpienia ludzkości, tak długo winna istnieć właściwa tej świadomości sztuka jako jej forma obiektywna”¹³. Zdanie to ma charakter dialektyczny, nie stanowi zaprzeczenia wcześniejszej wypowiedzi, niemniej autor przyznaje w nim, że cierpienie ma prawo do ekspresji. Lata sześćdziesiąte, w których Adorno pisał *Metafizykę* to jednak już nieco inny moment dla recepcji Holokaustu. Szok wywołany fotograficznymi i filmowymi dokumentacjami oraz refleksja nad ich zdolnością do oddania ogromu cierpienia bez naruszania pamięci i szacunku dla ofiar spowodowały odwrót od wizualnych przedstawień. Ustąpiły miejsca namysłowi nad człowieczeństwem i moralnymi konsekwencjami Zagłady. Tym, co wydawało się najlepiej wyrażać traumę była cisza. Każda forma artystycznej ekspresji sprawiała wrażenie nieadekwatnej. W sposób wymowny ilustruje tę trudność notatka sporządzona przez Oskara Hansena podczas prac nad projektem pomnika „Drogi” biorącym udział w zorganizowanym w 1958 roku międzynarodowym konkursie na upamiętnienie ofiar obozu zagłady w Oświęcimiu: „(...) Kiedy zdecydowaliśmy się na udział w konkursie, przez pewien czas byliśmy bezradni. Żaden gest, żadna ekspresyjna forma, żaden kolor nie mógł naszym zdaniem wyrazić, uczcić czy upamiętnić to co nam zostało”¹⁴. Pytając o właściwy sposób ekspresji tego co niewyrażalne, sztuka o traumie zmagająca się z kryzysem reprezentacji od wczesnych lat powojennych. Z jednej strony „wydarzenia graniczne” dopominają się uobecnienia w dziełach artystycznych, z drugiej generują szereg pytań i trudności związanych z nieadekwatnością języka, wymykają się obrazowaniu i budzą lęk o to by, nie zostały zagłuszone.

¹³ Theodor Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), tłum. C. David, Payot, Paris 2006, s. 190. Cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Obraz krytyczny (obraz krytyki)*, tłum. Andrzej Leśniak, „Teksty Drugie”, 5/2016 s. 370.

¹⁴ Cyt. za: Jan Stanisław Wojciechowski, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii Formy Otwartej*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 62.

I.2. DZIAŁANIE AFEKTYWNE

Od końca wojny do przeżyć związanych z doświadczeniem śmierci, a w tym z jej nowym rodzajem jakim była śmierć przemysłowa, wracało wielu artystów wyrażających się za pomocą różnych mediów. Byli wśród nich między innymi ocaleli z Zagłady Jonasz Stern i Izaak Celinkier, były więźniarki i więźniowie obozów Maria Hiszpańska-Neuman, Maja Berezowska i Xawery Dunikowski, jak również świadkowie Bronisław Wojciech Linke czy Marek Oberländer. Wymieni ni artyści, jak również wielu innych, którzy na bieżąco reagowali na wydarzenia, korzystali w większości z tradycyjnych środków wyrazu, które często okazywały się niewystarczające lub nieadekwatne. Tym, który poszukiwał nowego języka na wyrażenie tak unikalnego doświadczenia był Władysław Strzemiński. W pracach z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* (1945) przekroczył tradycyjne granice sztuki, wykorzystując w kolarzach fotografię dokumentalną ukazującą sceny z getta, obozów koncentracyjnych i transportów. Strzemiński, naoczny świadek wydarzeń, łączył je z rysunkami wykonanymi tuszem na szarym, brązowym lub białym papierze. Były to kopie prac powstałych podczas wojny. Każdy z dzieł kolarzy opatrzony został przez autora wymownym tytułem, m.in.: *Śladem istnienia stóp, które wydeptały, Ruinami zburzonych oczodołów, Lepka plama zbrodni, Puste piszczele krematoriów*. Katarzyna Bojarska zwraca uwagę na unikatowość tego cyklu na tle wcześniejszej i późniejszej twórczości artysty, pisze, że jest on czymś „bardzo mocno zakorzenionym w konkretnym momencie historycznym; jest więc dokumentem czasu, reakcją artysty na bieżącą sytuację kulturową”¹⁵. W *Moim przyjaciółom Żydom* zawiera się dekonstrukcja, rozczłonkowanie i rozpad powojennej rzeczywistości po Holokauście, jest ono zawarte zarówno w warstwie wizualnej, jak i w trudnych do wymówienia tytułach poszczególnych kolarzy. Istotnym elementem prac są fotografie. Tuż po wojnie były to obrazy szokujące i wstrząsające, których publikacja budziła liczne wątpliwości związane z szacunkiem dla ofiar, co ostatecznie doprowadziło do odwrótu od

¹⁵ Tamże, Katarzyna Bojarska, *Władysław Strzemiński i jego artystyczny dokument Zagłady*, [w:] *Pamięć Shoah...*, dz. cyt., s. 707.

wizualnego przedstawiania cierpienia. U Strzemińskiego fotografie nie służą jednak epatowaniu scenami okrucieństwa, ale wskazują na przemoc i nieuniknionność patrzenia, którego doświadczył jako świadek. Pozycja świadka jest tu szczególnie istotna, albowiem artysta silnie odczuwa brzemień z nią związane. Wywołuje to poczucie winy wynikające z jednej strony z bierności, a z drugiej z oglądania fotografii, które może zostać odczytane jako współuczestniczenie w zbrodni, w której aparat staje się narzędziem przemocy. Strzemińskiemu – świadkowi ciąży również bezradność w obliczu próby wypowiedzenia tego, co nie zostało powiedziane przez ofiary, a jest jednocześnie niewypowiadalne z pozycji obserwatora. Nawiązują do tego rysunki stanowiące zapis tego, co widzialne. Obrazują one to, co Strzemiński wie zarówno jako świadek, jak i jako spektator oglądający zdjęcia. Jest w nich zawarta opowieść, która, jak pisała Marianne Hirsch w książce *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory*, „uzupełnia to, co zostało pominięte”¹⁶ w fotografiach. To właśnie w tej opowieści, a nie w samych zdjęciach ulokować możemy grozę związaną z patrzeniem na nie. Esther Levinger, analizując *Moim przyjaciółom Żydom* zwraca uwagę, że rysunki poprawiają fotografię i precyzują jej treść, „są pojedyncze, a ich pojedynczość odbija się na fotografiach. Uzupełniają one anonimową śmierć, stosy trupów, kości i czaszek, i grupę dzieci, widzianą jedynie od tyłu, bezimienne twarze uchwycone przez anonimowego fotografa profesjonalistę lub amatora. Dokumentują zaangażowanie pewnej jednostki w konkretną sprawę, rozszerzają pojedyncze świadectwo jednego świadka. Wbrew obiektywnej wizji aparatu fotograficznego i rejestrowanemu przezeń stabilnemu obrazowi Strzemiński zaproponował wizję pewnego pojedynczego, cielesnego podmiotu, który zaświadcza bezpośrednio”¹⁷.

¹⁶ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997. Polski przekład jednego z rozdziałów tej książki: M. Hirsch *Żałoba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 252. Przywołany fragment dotyczy fotografii krewnych umieszczonych w komiksie *Maus* przez jego autora Arta Spiegelmana, jednak dostrzegam w tym zabiegu pewną analogię z pracą Strzemińskiego.

¹⁷ Esther Levinger, >>Ruinami zburzonych oczodołów<<. *Fotografia i historia*, [w:] *Władysław*

Prace z cyklu odnoszą się do pamięci, robią to zarówno za pośrednictwem fotografii dokumentalnych funkcjonujących w przestrzeni społecznej, jak i rysunków stanowiących zapis tego, co widział artysta – świadek. Pamięć zbiorowa przenika się tu z pamięcią indywidualną jednostki, a dosłowność i brutalność fotografii z gestem artystycznym. Mimo, że w pracach oglądamy obrazy ukazujące zbrodnię, zestawienie ich z subiektywnymi rysunkami sprawia, że działają na nas nie one, ale to, co wydarza się na styku tych dwóch narracji uzupełnionych dodatkowo tekstem. Według Luizy Nader za pomocą złożonych relacji, w jakie wchodzi ze sobą poszczególne elementy, Strzemiński wprowadza do kolaży przemoc, która rozgrywa się na ich powierzchni. Rysunek niejednokrotnie wnika w fotografię, a fotografia destrukcyjnie niszczy rysunek. Również sam artysta głęboko ingeruje w strukturę fotografii, wycinając ją lub drapiąc ostrym narzędziem. Nader, odnosząc się do teorii afektu, twierdzi, że przemoc ta odgrywa istotną rolę w procesie odbioru. Píše: „Połączone w jednym ciele kolażu rysunek i fotografia afektywnie przeszywają widza – przeszycie to jednak nie jest śmiertelne, ale życiodajne, wytrącające z odrętwienia i obojętności”¹⁸. Strzemiński posługuje się przemocą widzenia, by oddziaływać na widza, wywołać w nim refleksję. Odbiorca – świadek, ponownie staje się obserwatorem scen okrucieństwa, zarówno tych, których już raz doświadczył, jak i tych, które wydarzają się na powierzchni dzieła. Nader proponuje tezę, że cała siła cyklu *Moim przyjaciółom Żydom* „jest w istocie a f e k t y w n ą p r z e m o c ą: opiera się jednocześnie o afektywne działanie tej pracy i >>przemaganie<< nawyków widzenia i odczuwania odbiorcy”¹⁹. Badaczka nawiązuje w swojej interpretacji do zagadnienia afektu, posługiwanie się zabiegami afektywnymi jest często spotykane w pracach odnoszących się do traumy. Również pracując nad swoją realizacją starałam się zawrzeć w niej pewien afektywny komponent, o czym szerzej będę pisać później. Ze względu na to, że jest to element istotny dla odbioru mojej pracy chciałabym po krótko

Strzemiński. Czytelność obrazów, red. P. Polit, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 96.

¹⁸ Luiza Nader, *Afektywna przemoc. >>Moim przyjaciółom Żydom<< Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Pamięć i Afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 205.

¹⁹ Tamże, s. 206.

przybliżyć to pojęcie. Afekt leży w polu zainteresowań literaturoznawców, choć posługują się nim także badacze sztuki. Dyskurs, który go dotyczy jest niejednoznaczny, co sprawia, że istnieje kilka dróg jego interrupcji. Nie będę się tu starała przywołać wszystkich, ale odwołam się do jednej z nich, wyznaczonej przez teksty Gillesa Deleuze i Felixa Guattariego. Mam świadomość, że będzie to zapewne interpretacja niepełna, pojęcie to doczekało się bowiem wielu obszernych opracowań, ale na potrzeby tej pracy chciałabym się skupić przede wszystkim na znaczeniu afektu w kontekście artystycznej reprezentacji.

Afekt jest czymś autonomicznym, pozbawionym znaczenia, jest pewnego rodzaju intensywnością umocowaną w biologicznych mechanizmach ciała. Jak piszą Deleuze i Guattari: „afekty są bytami, które znaczą same przez się i wykraczają poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka...”²⁰. Podobnie dzieło sztuki jest czystym bytem wrażeniowym, jak piszą „istnieje w sobie”²¹. Afektami są poszczególne „akordy” dzieła. Jak precyzują Deleuze i Guattari: „Jednobrzmiące i dysonansowe, akordy dźwiękowe i kolorystyczne są afektami muzycznymi lub malarskimi”²². Afekt jest więc obecny na powierzchni dzieła, powstaje przy użyciu środków formalnych i ich wzajemnych relacji. Ujawnia się za pomocą barw, linii czy, jak u Strzemińskiego, nacięć. Kluczowe jest tu jednak by kompozycja złożona z bloków perceptów i afektów utrzymywała się sama, a więc nie odsyłała do przedmiotu. Opierała się nie na podobieństwie a czystym wrażeniu. Według Deleuzea i Guattariego celem sztuki „jest oderwanie za pomocą materialnych środków perceptu od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego, oderwanie afektu od doznań jako przejścia od jednego stanu do drugiego. Oddzielić blok wrażeń, czysty byt wrażeniowy. Potrzeba do tego metody, która zmienia się wraz z każdym autorem i która stanowi część dzieła...”²³. Autorzy zwracają uwagę na szczególny charakter pamięci, która przywołując „stare percepcje” nie jest wolna od podobieństw. Dzieło sztuki jest według nich

²⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, [w:] „Sztuka i Filozofia” 17/1999, 1999, s. 10.

²¹ Tamże, s. 11.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 14.

„pomnikiem”, który nie przywołuje przeszłości, nie jest pamięcią, ale fabulacją opartą na bloku aktualnych, niezależnych wrażeń. W tekście czytamy: „Nie piszemy za pomocą wspomnień z dzieciństwa, lecz dzięki dziecięcym blokom, które są stawaniem-się-dziecięcym tego, co terazniejsze”²⁴. Dzięki unikaniu dosłowności dzieło nie pokazuje zdarzenia, ale odwołuje się do psychicznych lub somatycznych odczuć odbiorcy. Jego celem jest wytworzenie afektu, który ma wywołać głębokie przeżycie i empatyczne zaangażowanie pobudzające refleksję. Zmysłowe doznania, poprzedzające myśl, zmuszają do szerszego spojrzenia na zagadnienie i przepracowanie go w oderwaniu od dotychczasowych konwencjonalnych narracji. Należy jednak zaznaczyć, że empatia nie powinna być mylona z utożsamieniem. Na różnicę między tymi dwoma rodzajami doświadczenia wskazuje historyk i badacz traumy Dominic LaCapra pisząc, że empatia, w przeciwieństwie do utożsamienia, jest „doświadczeniem wirtualnym, ale nie zastępczym”²⁵. Aczkolwiek jego słowa odnoszą się do postawy historyka, są równie aktualne gdy mówimy o postawie twórcy i odbiorcy dzieła dotyczącego tematu traumy. Pomieszanie tych pojęć może prowadzić, do, jak pisze LaCapra, „idealizacji, a nawet sakralizacji ofiary, jak również często do wytworzenia teatralnego obrazu siebie jako zastępczej ofiary posiadającej doświadczenie zastępcze”²⁶. Empatia natomiast zakłada różnicę między odbiorcą a innym i łączy się z dystansem oraz analizą, a co za tym idzie refleksją.

Techniki afektywne wykorzystywane w dziełach sztuki dotyczących tramy bazują na związku jaki występuje między pamięcią afektywną, a wzrokiem. W tekście poświęconym afektowi w sztuce Jill Bennett zauważa, że mechanizm ten był stosowany już w średniowieczu, w scenach ukazujących mękę Chrystusa. Obrazy tego typu odwoływały się do pamięci cielesnej odbiorcy, który, jak pisze badaczka „nie tyle po prostu widzi zdarzenia, ile je odczuwa, wciągnięty w obraz dzięki procesowi afektywnego zarażenia”²⁷. Tym, co na niego oddziałuje jest

²⁴ Tamże.

²⁵ Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 87.

²⁶ Tamże.

²⁷ Jill Bennett, *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, [w:] *Pamięć i...*, dz. cyt., s. 166.

rana, która odwołując się do pamięci zmysłowej wywołuje natychmiastową, poprzedzającą myśl reakcję somatyczną. Jak wskazuje Bennett, pamięć zmysłowa jako źródło sztuki wytwarza „raczej rodzaj >>widzenia prawdy<< niż >>myślenia prawdy<<, zapisując ból pamięci w takim kształcie, w jakim jest doświadczany, i przekazując pewien poziom cielesnego afektu”²⁸. W przeciwieństwie do słów, które opisują i nazywają, wzrok łączy się z doświadczeniem odczuwanym, jest bardziej „pierwotny”. Rejestruje i zapisuje w pamięci wydarzenia i doznania, które są często niewyraźne, wymykają się słownemu opisowi. Posługiwanie się afektem w dziełach odnoszących się do traumy odczuwanej w sposób indywidualny i często niedostępnej dla innych, pozwala na nawiązanie kontaktu między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Wracając do cytowanych wcześniej słów Deleuze i Guattariego, doświadczenia traumatyczne, podobnie jak nasze wspomnienia z dzieciństwa, są niedostępne dla innych, zawsze będą jedynie naszą subiektywną narracją. Dopiero gdy wyrazimy je, odwołując się do pamięci zmysłowej i posługując się afektem, jesteśmy w stanie zaangażować odbiorcę i skłonić go do przyjęcia postawy empatycznej. Doświadczenie czy trauma wyrażone poza reprezentacją za pomocą języka wizualnego aktywuje emocje i pozwala uniknąć pułapki narracyjności.

Narracyjny i opisowy sposób komunikowania, tak jak pisałam we wstępie, okazuje się niewystarczający w zderzeniu z doświadczeniem traumatycznym. Taka forma jest jedynie mówieniem o trudnych emocjach, przedstawieniem traumy, a nie jej wyrażeniem. Aby poruszyć, pobudzić empatię, uczucia i w konsekwencji refleksję, dzieło odnoszące się do traumy musi angażować odbiorcę. Zaangażowanie to nie może być jedynie intelektualne, ale powinno wynikać z intensywnego doznania wywołanego przez to, co wymyka się ramom narracyjnym. Można się tu odwołać do słów Georges’a Didi-Huberman’a, który na początku książki *Obrazy mimo wszystko* pisze: „Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobraźnego. Nie brońmy się mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego.

²⁸ Tamże, s. 151.

Ale *musimy*, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźność”²⁹. Chociaż autor odnosi się w tym fragmencie do fotografii wykonanych przez członków Sonderkommando w Oświęcimiu, zwraca jednocześnie uwagę na istotną rolę jaką w procesie uświadamiania sobie tragizmu tych wydarzeń pełni wyobraźnia. W dalszej części wywodu ponownie wraca do tego wątku, pisząc, że wyobraźnia „stanowi integralną część poznania”³⁰ i należy dostarczać jej nieskończoną ilość pobudzających ją obrazów.

I.3. AWANGARDA I DOŚWIADCZENIE TRAUMATYCZNE

W obszarze sztuki w wyobrażeniu sobie i przyjęciu postawy empatycznej wobec wydarzeń traumatycznych może pomóc obrazowanie afektywne, ale wywoływać mogą je również inne formy reprezentacji. Są to z reguły wypowiedzi artystyczne o charakterze awangardowym, posługujące się abstrakcją i sytuujące się daleko od mimetyzmu. Istotną rolę odgrywa w nich, podobnie jak w przypadku działania poprzez afekt to, co dzieje się na powierzchni dzieła oraz wykorzystane środki formalne. Ważne jest jednak uniknięcie przesadnej estetyzacji, która, podobnie jak zbytnia dosłowność, może doprowadzić do „zagadania” głównego tematu. Maria Anna Potocka w tekście dotyczącym twórczości Jonasza Sterna używa określenia „abstrakcja znacząca”³¹. Nazywa w ten sposób tendencję artystyczną właściwą dla twórców podejmujących tematy o charakterze traumatycznym, które zagrożone są patosem, a „każda dosłowność zmienia się w krzyk, będący zbrodnią wobec treści”³². Artysty sięgają po abstrakcję by, jak pisze Potocka, zamienić „dramatyzm doraźny

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012, s. 9.

³⁰ Tamże, s. 151.

³¹ Maria Anna Potocka, *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie*, [w:] *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* [katalog wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK red. D. Jałowi, T. Macios, M. Sobczyński, Kraków 23.6 - 24.9.2017], Kraków 2016, s. 44.

³² Tamże.

w odwieczny”³³, w swoich realizacjach odwołują się do wyobraźni, konstruują przekaz, bazując na psychologii percepcji. Według autorki współcześnie najwybitniejszym przedstawicielem abstrakcji znaczącej jest Mirosław Bałka. Do jego prac odniosę się nieco później. W tym momencie chciałabym skupić się na Jonaszu Sternie. Artysta, o którym wspomniałam już wcześniej, podczas wojny i tuż po niej realizował drzeworyty ukazujące sceny z getta. Prace te nie miały jednak tak dużej siły oddziaływania, jak jego późniejsze realizacje, w których odszedł od realistycznych przedstawień na rzecz abstrakcji. Od połowy lat 60. do lat 80. tworzył kolaże, wykorzystując kości i rybie resztki, czasem także fotografie i atrybuty związane z kulturą żydowską, których używał do budowania sugestywnych krajobrazów Zagłady. Do traumatycznych doświadczeń (podczas wojny uciekł z transportu do obozu w Bełżcu i jako jedyny przeżył egzekucję podczas likwidacji lwowskiego getta), odnosił się bazując na delikatnych sugestiach wypowiedzianych nie wprost. W jego pracach można znaleźć nie tylko obraz katastrofy i unicestwionego świata, ale także bardziej uniwersalny przekaz odnoszący się do przemijania i człowieczeństwa, którego Stern, mimo swoich traumatycznych doświadczeń, nie przekreślał. Podobnie jak u Strzebińskiego, także i tutaj napięcia powstawały na powierzchni obrazów. Tym, co działa na widza jest nie obiekt, ale formy, kolor i struktura płótna.

Wspominam o Sternie nie tylko ze względu na charakter jego prac, ale przede wszystkim dlatego, że jego twórczość z tego okresu stanowi doskonały przykład na to, że przeszłość i teraźniejszość pozostają ze sobą w relacji. Powrót artysty do traumatycznych doświadczeń z przeszłości został u niego wywołany przez wydarzenia aktualne – kryzys kongijski i zabicie Patrice’a Lumumby w 1961 roku. Doniesieniom z Afryki artysta poświęcił jedną ze swoich prac, w której, tak jak w późniejszych realizacjach dotyczących Zagłady, wykorzystał zwierzęce kości. Wydarzenie traumatyzujące sprawiło, że artystę nawiedziło jego własne nieprzepracowane doświadczenie traumatyczne. Używając tych określeń odwołuję się ponownie do Dominicki LaCapry i wprowadzonego przez niego rozróżnienia między wydarzeniem traumatycznym a doświadczeniem traumatycznym. To

³³ Tamże.

pierwsze, jak pisze w książce *Historia w okresie przejściowym*, „jest punktowe i pozwala się datować. Należy do przeszłości”³⁴. Doświadczenie ma natomiast wymiar nieuchwytny, odnosi się do przeszłości, która nie przeminęła, ale nawiedza teraźniejszość. LaCapra pisze: „Tak zwana pamięć traumatyczna przenosi z sobą do teraźniejszości i przyszłości doświadczenie, w ramach którego wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica. W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią”³⁵. Pamięć ta żyje w doświadczeniu i może nawiedzać nie tylko jednostkę, jak miało to miejsce w przypadku Sterna, ale także zbiorowość „i, aby została zapamiętana, musi zostać przepracowana z pewną dawką świadomej kontroli i krytyczną perspektywą umożliwiającą przetrwanie i, w najlepszym wypadku, etyczną i polityczną sprawczość w teraźniejszości”³⁶. Z perspektywy mojej pracy istotna jest zwłaszcza pamięć zbiorowości. Stłumienie i brak krytycznego przepracowania wydarzeń z przeszłości nieustannie rzutuje na teraźniejszość, infekując kolejne pokolenia. Mimo oddalenia od wydarzeń z okresu II wojny, nadal nie zostały one zapamiętane i zamknięte. Żyją nie tylko w pamięci ocalałych i ich potomków, ale także w zbiorowej wyobraźni całych społeczeństw. Sztuka o traumie uobecniająca przeszłość w teraźniejszości może pomóc w przepracowaniu tego rodzaju doświadczeń.

I.4. POSTPAMIĘĆ I MEDIACJA Z PRZESZŁOŚCIĄ

W latach 90., bazując na własnych doświadczeniach i analizie dzieł artystycznych stworzonych przez autorów należących do drugiego pokolenia po Holokauście, amerykańska badaczka Marianne Hirsch, w oparciu o ramy pamięci społecznej, by odwołać się do terminu Mauricea Halbwachsa³⁷, sformułowała

³⁴ D. LaCapra, *Historia...*, dz. cyt., s. 76.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Maurice Halbwachs zwrócił uwagę na istnienie ram pamięci społecznej bez których pamięć indywidualna nie mogłaby zaistnieć, są one niezbędne w procesie przywoływania wspomnień

koncepcję „postpamięci”. W książce *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory* pisała, że „postpamięć” jest szczególną formą pamięci „dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość [...] postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”³⁸. Jest to więc pewnego rodzaju kontinuum, międzypokoleniowa i ponadpokoleniowa transmisja traumatycznych doświadczeń i nieustającego przypominania. Doświadczenia poprzednich pokoleń są „pamiętane” poprzez opowieści, obrazy i zachowania, wśród których dorasta kolejna generacja. Zostały one przekazane tak głęboko i afektywnie, że zdają się stanowić wspomnienia same w sobie. Hirsch łączy tutaj prywatny wymiar pamięci z wyobraźnią zbiorową dziedziczną za pośrednictwem szeroko rozumianej kultury. Szczególną rolę przypisuje w tym procesie fotografiom, zarówno rodzinnym, jak i tym ukazującym życie codzienne w sztetlach czy zdjęciom okrucieństwa i śmierci w obozach i gettach. Uważa, że fotografie prywatne i „publiczne” są komplementarne albowiem, jak pisze „przemieszczenie ciał przedstawionych na zdjęciach grozy z ich domowego otoczenia uświadamia ogrom zniszczenia dokonanego podczas Zagłady”³⁹. W omawianym tekście autorka zaznacza, że wypracowana przez nią koncepcja odnosi się do potomków ocalałych z Zagłady, ale jest zdania, „że może ona również posłużyć do mówienia o pamięci drugiego pokolenia, która dotyczy innych kulturowych czy zbiorowych wydarzeń i doświadczeń traumatycznych”⁴⁰. Wydaje mi się, że w tej sytuacji nie będzie nadużyciem, jeżeli odniosę określenie „postpamięć” także do następnych pokoleń świadków żyjących w społeczeństwach, które do tej pory nie przepracowały doświadczenia II wojny światowej i Holokaustu i są przez te wydarzenia kształtowane. Tym bardziej, że sama Hirsch w eseju *The Generation of Postmemory* opublikowanym w 2008 roku pisze, że dziedzictwo traumy dzielią przez jednostkę. Zob. Maurice Halbwachs, *Společné ramy paměti*, tłum. Marcin Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.

³⁸ M. Hirsch, *Family...*, dz. cyt., s. 254.

³⁹ Tamże, s. 252.

⁴⁰ Tamże, s. 254.

też osoby, których relacja z ocalałymi nie jest oparta na więzach krwi, ale na przynależności do jednego pokolenia. Wówczas postpamięć nie jest rodzinna, a „afiliacyjna” i oparta na mediacji i przekraczaniu podziałów.

W *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory* Hirsch podejmuje również problem reprezentacji Zagłady. Odwołując się do tekstów innych badaczy zastanawia się nad rozróżnieniem między tym, co dokumentalne, a tym co estetyczne oraz nad statusem fotografii archiwalnych. Przytacza z jednej strony opinie według których obrazy te są zbyt realistyczne i wstrząsające, a z drugiej takie, które sugerują, że fotografie zawsze mają w sobie komponent estetyzujący przez co oddalają oglądającego od wydarzenia czyniąc go niewrażliwym na jego grozę. W kontekście tych rozważań Hirsch przywołuje kontrowersyjny, dwutomowy komiks *Maus* Arta Spiegelmana (1986 – I tom, 1991 – II tom), w którym autor ukazał losy swojego ocalałego z Auschwitz ojca i swoje własne życie jako dziecka ocalałego. Komiks ma formę zwierzęcej bajki, w której bohaterowie wydarzeń zostali przedstawieni jako myszy (Żydzi), koty (Niemcy), świnie (Polacy), psy (Amerykanie) i inne zwierzęta. Tym, co zwróciło uwagę autorki jest sposób, w jaki Spiegelman wprowadził do rysunkowej opowieści trzy archiwalne fotografie ukazujące jego starszego brata Rysia, który umarł w czasie wojny, matkę, która popełniła samobójstwo dwadzieścia trzy lata po wyzwoleniu Auschwitz oraz ojca ubranego w więzienny pasiak. Poprzez zderzenie różnych mediów (podobnie jak w opisaną wcześniej pracę Strzemińskiego) autor wprowadza dysonans i dodatkową narrację, która wydarza się na marginesie. Rysunkowa opowieść zostaje wzmocniona o fotografie prawdziwych ludzi, za sprawą których widz uświadamia sobie, że pamięć przeszłości jest aktem silnie umiejscowionym w teraźniejszości. Przede wszystkim jednak zdjęcia są fragmentem historii, której jak pisze Hirsch, „nie możemy przyswoić. Całkowicie oswojone, szczególnie w kontekście odpodobionych rysunkowych wizerunków myszy i kotów, fotografie te skłaniają do innego spojrzenia, które umożliwia identyfikację: mogli być każdym z nas”⁴¹. Zabieg Spiegelmana, choć ryzykowny, stawia problem reprezentacji w nowym świetle, znosząc granice między tym co dokumentalne, a tym co estetyczne „rozsadza ramy” dzieła

⁴¹ Tamże, s. 279.

i w sposób krytyczny skłania odbiorcę do podjęcia bardziej pogłębionej refleksji nad nieobecnością i stratą.

Hirsch wróciła do problemu reprezentacji we wspomnianym wcześniej eseju *The Generation of Postmemory*. Zwróciła w nim uwagę na fakt, że zbiorowe katastrofy i ludobójstwa z przełomu XX i XXI wieku sprawiły, że pytanie o to, jak mówić o traumie i historii innych stało się dziś jeszcze bardziej aktualne. Autorka uważa, że sama praca historyków jest niewystarczająca, a traumatyczne doświadczenia, które mogą się reaktywować za sprawą nowych traum domagają się podejścia wykraczającego poza granice tradycyjnej metodologii. Zauważa, że przełom wieków to czas, w którym „raczej spogląda się wstecz niż w przyszłość i definiuje teraźniejszość w odniesieniu do niespokojnej przeszłości, niż inicjuje nowe paradygmaty”⁴² [tłumaczenie własne]. Tym, co pozwala spojrzeć szerzej, często w sposób rewizjonistyczny, na przeszłość jest szeroko rozumiana sztuka (literatura, sztuki wizualne). Przez swój status ma ona potencjał negocjacyjny, może wskazywać inny punkt widzenia, przybierać perspektywę grup marginalizowanych, a co za tym idzie – podważać dotychczasową narrację i skłaniać do refleksji nad przeszłością i pamięcią. Na początku XXI artyści szeroko odpowiedzieli na niewystarczający charakter tradycyjnej historiografii, o którym pisała Hirsch i wzięli na siebie rolę kontestatorów i mediatorów z przeszłością. Zainteresowania wielu z nich skupiły się na krytycznym eksploatowaniu problematyki pamięci zbiorowej, tożsamości narodowej czy inności. Szczególnie istotną rolę zaczęto przypisywać pamięci, którą stawiano w kontrze do oficjalnej historii, zgodnie z teorią Michela Foucaulta, uznając ją za „przeciw-historię”. Jej rolą było wydobywanie tego, co celowo przeinaczono lub ukryto, oddanie głosu ofiarom i mniejszościom⁴³. Wśród artystów podejmujących tę tematykę znaleźli się między innymi Zbigniew Libera i Artur Żmijewski.

⁴² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, [w:] „Poetics Today” 29/2008, s. 106.

⁴³ Wspominam tu o zagadnieniu „przeciw-historii” sygnalizując jedynie pewien dyskurs, jednakże historia tego pojęcia i jego kontekst są nieco bardziej złożone i wywołują pewne kontrowersje, o których szerzej pisze Ewa Domańska w książce *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

I.5. INSCENIZACJA – POZYTYWY ZBIGNIEWA LIBERY

Z perspektywy mojej pracy na uwagę zasługuje cykl ośmiu wielkoformatowych fotografii Zbigniewa Libery *Pozytywy* (2002 - 2003). Na zdjęciach artysta rejestruje zainscenizowane sceny nawiązujące do obrazów „ikonicznych” dla fotografii reportażowej i wojennej, które ukształtowały społeczne wyobrażenia o wydarzeniach z przeszłości. Są wśród nich m.in. słynne zdjęcie ukazujące żołnierzy Wehrmachtu przełamujących szlaban na granicy polsko-niemieckiej, którzy u Libery zostali zastąpieni młodymi wesołymi kolarzami (*Kolarze*, 2002), fotografia wykonana po wyzwoleniu Auschwitz, gdzie zamiast wychudzonych więźniów za drutami umieścił uśmiechniętych okolicznych mieszkańców oddzielonych od fotografa sznurkiem na pranie (*Mieszkańcy*, 2002) czy wykonane w Wietnamie przez Nicka Uta zdjęcie poparzonej napalmem dziewczynki, która u Libery zastąpiona została roześmianą młodą naguską (*Nepal*, 2003). Artysta przerabia zdjęcia prezentujące negatywną wizję przeszłości w pozytywną, wskazując jednocześnie na możliwości, jakie daje manipulowanie obrazami w kreowaniu zbiorowej pamięci. Zwraca również uwagę na problem podejmowany już wcześniej przez Susan Sontag, a więc na banalizację obrazów cierpienia, które po czasie nie robią już na nas wrażenia. Jak bowiem pisała autorka *O fotografii*: „Kiedy się już widziało takie zdjęcia, wkroczyło się na drogę, na której obejrzeć można więcej – coraz więcej”⁴⁴. Paradoksalnie to ich naruszenie przez artystę wywołuje wzburzenie i refleksję dotyczącą oryginałów. Marcel Andino Velez, w artykule *Libera szarga z uśmiechem*, zwraca uwagę na zbieżność zachodzącą między artystyczną działalnością Zbigniewa Libery, a filozofią Michela Foucaulta dotyczącą relacji władzy i wiedzy. Zauważa, że „artysta bezustannie próbuje uświadomić widzom, że rzeczywistość jest konstruktem stworzonym przez ideologię i władzę, przez podporządkowany ideologii system edukacyjny, media, rynek.”⁴⁵. W *Pozytywach* na wszystkich zdjęciach widzimy zadowolonych ludzi – takich jakich lubimy oglądać, to zafałszowana wizja świata

⁴⁴ S. Sontag, *O...*, dz. cyt., s. 28.

⁴⁵ Marcel Andino Velez, *Libera szarga z uśmiechem*, [w:] „Przekrój” 35/2002, s. 42.

kreująca nasze wyobrażenia w podobny sposób jak pierwotne obrazy, do których odnosi się artysta. W książce *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, w rozdziale poświęconym *Pozytywom* Ewa Domańska pisze o jednej z fotografii: „Na obu zdjęciach (więźniowie Auschwitz i >>mieszkańcy<< Libery) mamy do czynienia z hiperbolicznym przedstawieniem postaci. Ich cierpienie bądź radość jest wyolbrzymiona, a postaci jawią się jako przejaskrawione i niemal nierealne. Jest to efekt manipulacji tymi scenami, które są inscenizowane (bądź przez operatora radzieckiego, bądź przez Liberę)”⁴⁶. Autor oryginalnej historycznej fotografii kierował się ideologią, Libera powtarza ten gest, udowadniając zarazem, jak łatwo manipulować społecznymi wyobrażeniami. W omawianej pracy artysta wskazuje na różne oblicza pamięci: pamięć martyrologiczna zostaje zastąpiona pamięcią skomercjalizowaną, ale żadna z nich nie wydaje się odpowiednia. Domańska wskazuje jeszcze na obecność w *Pozytywach* pamięci reparacyjnej kontestującej postrzeganie Polaków wyłącznie jako ofiar i podkreśla, że tego typu krytyczne spojrzenie staje się możliwe dzięki artystycznej interwencji. Badaczka pisze: „nie chodzi o to, by nastąpiła prosta zmiana znaków – by udręczeni więźniowie (negatyw) stali się uśmiechniętymi mieszkańcami (pozytyw), ale by sztuka wyrobiła w widzach umiejętność odpowiedzi na interpelację”⁴⁷ i odrzucenia narzuconego dyskursu władzy na rzecz bardziej krytycznej refleksji. . Chociaż Libera odwołuje się w swojej pracy do wydarzeń z przeszłości, porusza problem ich współczesnej recepcji, a ostateczną konstatacją jest myśl, że zadaniem sztuki jest nauka myślenia.

Pozytywy to realizacja ważna z perspektywy mojej pracy nie tylko z racji podejmowanego tematu, ale także ze względu na zderzenie fotografii kreacyjnej z reportażową. W realizacji *Zrost* również kreują sceny oparte o odtwarzanie gestów z dokumentalnych fotografii. Ich znaczenie zostaje zmienione, ale nie przez ingerencję na poziomie wizualnym jak u Libery (jest ona symboliczna), ale przez umieszczenie ich w nowym kontekście. Pod tym względem moja praca sytuuje się być może bliżej realizacji wideo Artura Żmijewskiego *800064* z 2004 roku.

⁴⁶ E. Domańska, *Historie...*, dz. cyt., s. 241.

⁴⁷ Tamże, s. 245.

I.6. GEST – 800064 ARTURA ŻMIJEWSKIEGO

Pracę *800064* Artura Żmijewskiego przywołuję w tym miejscu jedynie z uwagi na podejmowany w niej wątek piętna, przymusu i opresji, jednak działanie artysty wcielającego się w rolę „tego złego” jest dla mnie niezmiennie trudne do zaakceptowania od strony etycznej. Nie mam też pewności czy strategia ta służy podejmowanemu tematowi. Do swoich wątpliwości powrócę nieco później. Dystansując się jednak od własnej oceny dostrzegam w tej realizacji również ciekawe wątki, o których chciałabym tu wspomnieć. Zmuszając byłego więźnia Auschwitz Józefa Tarnawę do odnowienia swojego numeru obozowego poprzez jego ponowne wytatuowanie, Żmijewski powtarza w pewnym sensie gest nazisty. Odbywa się to nie tylko na poziomie fizycznym, ale także w sferze psychologicznej, w której poprzez zastosowanie przymusu łamie opór stawiany przez starszego człowieka. Może się wydawać, że jest to przykład szczególnie ekstremalnego działania poprzez afekt. Powtórzenie zarówno samego gestu, jak i doświadczenia bólu i upokorzenia, którego świadkami stają się odbiorcy, ma w założeniu artysty sprawić, że przeszłe wydarzenia uobecnią się z wielką mocą i wywołają silną reakcję. W pracy pojawia się kwestia reprezentacji i pamięci, jak mówi sam Żmijewski: „Pamięć o Zagładzie nie chroni przed powtarzaniem się masowych zbrodni – pamiętanie nie jest skutecznym sposobem. I jeżeli nawet chodzi mi o pamiętanie, to o pamiętanie bólu i opresyjności. Chodzi o okrucieństwo zapamiętane w okrutny sposób”⁴⁸. Mimo kontrowersji jakie realizacja Żmijewskiego budzi na poziomie etycznym (lub może ze względu na nie), Izabela Kowalczyk uznaje *800064* w swojej książce *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, za jedną z najważniejszych prac dotyczących post-świadcstwa. Jest tak, albowiem „problem etyki i moralności jest w odczytaniu widzów podstawowy, a tym samym zmusza nas do zastanowienia, na ile w ogóle możliwa jest etyka >>po Auschwitz<< (i zarazem w pracach

⁴⁸ *Porozmawiajmy o „80064”*. Dialog między Agatą Araszkiewicz i Arturem Żmijewskim, [w:] „Obieg”, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> [dostęp 20.02.2021].

o Auschwitz)”⁴⁹. W filmie Żmijewski obsadził się w roli złego, ale jednocześnie umieścił nas – widzów, w roli tych, którzy również biorą udział w zbrodni. Wydaje mi się, że artysta podejmuje w wideo działanie zbliżone do tego, z którym mieliśmy do czynienia w *Moim przyjacielom Żydom* Strzemińskiego, choć u Żmijewskiego zyskuje ono znacznie bardziej radykalizowaną formę. Obaj artyści wskazują na nieuniknioną patrzność i idące za nim współuczestniczenie w zbrodni. O ile u Strzemińskiego było to jego własne doświadczenie i związane z własną biernością poczucie winy, o tyle Żmijewski odnosi się do ogólnej niejednoznacznej postawy Polaków wobec Żydów, która przez lata była wypierana. Stawiając widzów w pozycji bezradnych świadków powtarza sytuację z przeszłości i przypomina o tym, że wszyscy w różnym stopniu jesteśmy uwikłani w tę zbrodnię (zarówno świadkowie, jak i kolejne pokolenia). Dyskomfort, poczucie winy i gniew towarzyszący oglądaniu *800064* są wynikiem wciąż nawiedzającej nas pamięci i braku krytycznego przepracowania traumatycznej przeszłości, o czym pisał wspomniany już Dominick LaCapra. Działanie podjęte przez Żmijewskiego wprowadza krytyczną perspektywę, pokazuje, że wciąż niesłusznie racjonalizujemy tamte wydarzenia. Kowalczyk zauważa, że artysta dokonuje powtórzenia gestu „który odczytać można jako podstawowy gest prowadzący do Zagłady (chodzi o niezgodę na inność drugiego człowieka prowadzącą do dokonania na nim przemocy)”⁵⁰. Wstyd wywołany przez ten gest jest tym, co może nam uświadomić, że widmo Zagłady wciąż nad nami wisi. Nie chodzi tu jednak jedynie o wydarzenie historyczne, ale także o pewien zestaw zachowań i postaw, które czynią takie zdarzenie możliwym. W taki sam sposób w jaki oglądamy wideo Żmijewskiego, śledzimy na co dzień niezliczoną ilość relacji ze stref konfliktu ukazujących cierpienie innych. Jak bowiem pisała Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia* z 2003 roku: „Bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności”⁵¹.

⁴⁹ I. Kowalczyk, *Podróż...*, dz. cyt., s. 286.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 26.

Jako widzowie jesteśmy jednocześnie świadkami, których dobre samopoczucie zapewniają fale krótkotrwałych wzburzeń i pozorna świadomość cierpienia innych, znikająca wraz z pojawianiem się kolejnych informacji. Nasza bierność czyni z nas współwinnych zbrodni dokonujących się na ekranie. Poprzez odniesienie do przeszłości, naruszenie tabu i przekroczenie etycznych granic dramat odegrany przez Żmijewskiego ma na celu uświadomienie nam piętna bycia świadkiem Zagłady i naszej bezradności wobec zatrważającej aktualności gestu, który do niej doprowadził.

Czy jednak *800064* faktycznie realizuje założenie artysty? Niewątpliwie angażuje widza, ale nie jestem do końca przekonana czy w pełni przywołuje przeszłość i zmusza do refleksji nad teraźniejszością. Mam wręcz poczucie, że główny temat – Auschwitz zostaje przysłonięty przez skierowanie kamery na autora, gubi się w naszej własnej traumie wywołanej przez to co oglądamy i niechęci do artysty naruszającego tabu. Autor swoim gestem próbuje wywołać pewien zestaw reakcji, w założeniu identycznych z tymi, które towarzyszyły świadkom Zagłady. Tym co w moim odczuciu sprawia, że jego praca nie do końca działa jest jej zbyt dosłowność, próba odtworzenia sytuacji w jakimś sensie nieodtwarzalnej. W książce *Wydarzenie po Wydarzeniu*, Katarzyna Bojarska pisząc o sztuce i literaturze dotyczącej traumy przytoczyła zjawisko identyfikacji empatycznej, która „z jednej strony może być źródłem traumy (co wydaje się niebezpieczne i ryzykowne, nawet jeśli nieintencjonalne), z drugiej zaś, jest warunkiem owego >>nowego<< rozumienia”⁵². Mam wrażenie, że w *800064* Żmijewski nas na nowo traumatyzuje, jednocześnie zawłaszczając doświadczenie innego. Nie mam przekonania czy z tej traumy wychodzimy bogatsi. Bojarska zwraca uwagę w swoim opracowaniu, że w tego rodzaju dziełach kluczowy jest dystans, który choć musi zostać pokonany, nie może zostać pokonany ostatecznie. Chodzi o znalezienie równowagi, która „pozwoli na wejście w obraz i/lub tekst, zbliżenie się do doświadczenia traumy, ale która jednocześnie nie pozwoli, a nawet uniemożliwi, nazbyt łatwy dostęp do tej szczególnej przeszłości i tej

⁵² K. Bojarska, *Wydarzenie...*, dz. cyt., s. 285.

szczególnej opowieści/obrazu”⁵³. U Żmijewskiego tej równowagi zdecydowanie brakuje, artysta odgrywając pewne zdarzenie podejmuje próbę postawienia nas w cudzej pozycji, tworzy iluzję, że możliwe jest wczucie się w sytuację innego. Próbuje działać poprzez afekt, jednak popada w pułapkę dosłowności, na którą zwracali uwagę Deleuze i Guattari. Oglądając 800064 przeżywamy przede wszystkim własną traumę, która wypiera i zastępuje pierwotne doświadczenie, o którym chciał opowiedzieć artysta.

I.7. PRZESZŁOŚĆ ZAMKNIĘTA W ARCHIWUM

Uniknięcie dosłowności i osiągnięcie wyważonego dystansu, to jedno z większych wyzwań sztuki o traumatycznej przeszłości i pamięci. Pracą, której nie udało się sprostać temu wymogowi jest niedawna realizacja Adama Rzepeckiego *Chominowa* (2020) – neon zaprezentowany podczas dwunastej edycji lubelskiego festiwalu „Otwarte Miasto / Utajone Miasto”, której kuratorem był Zbigniew Libera. Realizacja miała przypomnieć o dozorczyńsi-szmalcownicze, która dwukrotnie doniosła na ukrywającą się we Lwowie Zuzannę Ginczankę, polsko-żydowską poetkę. Autorka uwieczniła ją w jednym ze swoich wierszy *Non omnis moriar*. Zgodnie z intencją artysty, neon, który zawisł na granicy dawnego getta nad jedną z ukrytych uliczek Starego Miasta zakładał: „sprzeciw widza wobec jednoznacznej postawy Chominowej, chce zmusić przechodnia do refleksji nad postawą człowieka wobec drugiego w każdym trudnych czasach, gdy wybór dobra lub zła – jak w wierszu, przeciwstawiając się drakońskim rozporządzeniom, wbrew rozsądkowi, nawet wobec groźby śmierci – zależy od jego jednostkowej decyzji”⁵⁴. Celem projektu było zerwanie z figurą biernego i bezsilnego świadka Zagłady i zwrócenie uwagi na tłumiony problem polskiej sprawczości. Wybrana przez Rzepeckiego forma okazała się jednak pusta, a praca zbyt mocno odwołując się do historycznych faktów, zamiast nieść uniwersalny przekaz, została

⁵³ Tamże, s. 287.

⁵⁴ Oficjalna strona Festiwalu „Utajone Miasto / Otwarte Miasto”, <https://opencity.pl/program/chominowa/> [dostęp 5.04.2021].

zamknięta w historii. Neon nie odsyła do niczego co jest poza „obrazem”, nie skłania do namysłu nad źródłami i powodami tego rodzaju postępowania, co mogłoby się stać potencjalną przestrzenią do refleksji nad terażniejszością. Jest tym co widać – Chominową, która w sposób wręcz publicystyczny symbolizuje wszystkich polskich szmalcowników ukazanych jako jednostki podejmujące decyzje w oderwaniu od narracji i ideologii, które ich ukształtowały. Praca wpisuje się w historyczno-ideologiczny spór, który za sprawą neonu wybuchł na nowo. Nie było w nim jednak miejsca na wnioski i refleksję, gdyż jest to spór dotyczący przeszłości. Każda z opcji trwała przy swojej racji, ponownie wysuwając dobrze znane argumenty, a praca i to o czym mówi (lub chciałaby mówić) zeszyły na dalszy plan. Spór o charakterze politycznym i światopoglądowym zaangażował wielu szanowanych badaczy i ekspertów, którzy bronili nie tyle samej realizacji, co stanowiska, które reprezentuje⁵⁵. W tym wszystkim zgubiła się Ginczanka oraz ważne uniwersalne pytania o źródła zła czy kwestię wyboru związane z problemem polskiej sprawczości i mogące stanowić przyczynek do dalszej refleksji nad aktualnymi wydarzeniami.

⁵⁵ Wypowiedzi te zostały zebrane przez Agatę Araszkiewicz w artykule *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego*, zamieszczonym w internetowym wydaniu Magazynu SZUM <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>, [dostęp 5.04.2021].

ROZDZIAŁ II: PEJZAŻ NATURALNY – DOŚWIADCZANIE KRAJOBRAZU

II.1. KRAJOBRAZ

Nie potrafię myśleć o wydarzeniu – mniej lub bardziej odległym – w oderwaniu od miejsca, tak samo, jak nie jestem w stanie patrzeć na miejsce nie zastanawiając się nad tym, jakie zdarzenia mogły się w nim rozegrać. Mam poczucie, że każdy skrawek ziemi jest związany z jakąś historią, jest miejscem pamięci dla grup lub jednostek. Może to dotyczyć wielkich historycznych wydarzeń lub indywidualnych prywatnych doświadczeń, ogromnych obszarów, jak i bardzo konkretnych punktów na mapie. Miejscami takimi mogą być budynki, ulice, ale tym co interesuje mnie szczególnie jest krajobraz naturalny – przyroda. Zapewne wiąże się to ze sposobem jej odczuwania, pozorną harmonią często w mniejszym stopniu zmaconą współczesnymi wytworami człowieka, takimi jak nowe dźwięki czy zapachy, których nie da się uniknąć w przestrzeni miejskiej. Przebywając w otoczeniu przyrody potrafię sobie wyobrazić, że jej charakter pozostał w znacznym stopniu niezmienny od lat, że to co czuję mogło być odbierane w podobny sposób także sto lat temu. Przyroda, rzecz jasna, nieustannie się zmienia, jednak proces ten przebiega inaczej niż modernizacja miasta. Miasto po traumie odbudowuje się w sposób zaplanowany – jak Warszawa po Powstaniu. Na początku ekshumacja, proces wyburzenia zniszczonych zabudowań, wywożenie gruzu, a dopiero po „oczyszczeniu” odbudowa. Przyroda natomiast działa szybciej niż człowiek, zdewastowana regeneruje się na bieżąco, zarasta, ukrywa ślady. Krajobraz potrafi często błyskawicznie wrócić do pierwotnego stanu, wyglądając na nietknięty. Jest to ten jego aspekt, który fascynuje mnie najsilniej i jednocześnie budzi największy niepokój, jest w nim również zawarty największy potencjał dla działań artystycznych. Malownicze z pozoru krajobrazy,

jak kraina Bugu czy międzyrzecze Soły i Wisły, niczym nie zdradzają swojej mrocznej przeszłości, uderzając nas bujnością przyrody i spokojem mazowieckiej lub małopolskiej wsi. Tymczasem każde z tych miejsc zostało naznaczone i zainfekowane (także w sensie dosłownym) przez tragiczne wydarzenia związane z funkcjonowaniem na tych terenach obozów zagłady: Treblinką i Auschwitz-Birkenau. Prawie niezauważalne deformacje terenu, wyrwy w roślinności, ukryte w głębi lasu polany dyskretnie odsyłają nas ku przeszłości, jednocześnie jednak nie dopuszczając do wiedzy o niej. Jak sądzę, tym co tak bardzo fascynuje mnie w krajobrazie jest to, że w dyskursie pamięci silniej niż o samym pamiętaniu mówi o zapominaniu. To jak szybko znikają, zarastają i zablizniają się ślady przeszłych wydarzeń uświadamia nam mechanizmy, którymi rządzi się także ludzka pamięć.

W tym rozdziale chciałabym przywołać różne sposoby definiowania krajobrazu, a także podjąć próbę zobrazowania jaką funkcję może on pełnić w opowieści o traumatycznej przeszłości i jak możemy się nim w tym kontekście posłużyć w sztukach wizualnych. Będzie to swego rodzaju tło dla mojej realizacji sytuujące ją w pewnym określonym dyskursie.

Według słownika języka polskiego krajobraz to: przestrzeń powierzchni ziemi widziana z pewnego punktu; obszar wydzielony ze względu na swoje charakterystyczne cechy przyrodnicze lub topograficzne; w przenośni ogół czynników składających się na jakieś zjawisko; obraz przedstawiający jakąś okolicę⁵⁶. Uwzględniając kilka interpretacji tego terminu już ta słownikowa definicja sugeruje, że jest on pojemny i niejednoznaczny, zawieszony pomiędzy ujęciem geograficzno-topograficznym, a metaforycznym. Na tę ambiwalencję wskazuje również W.J.T. Mitchell, który na początku eseju *Imperial Landscape* zamieszczonego w książce *Landscape and Power*, przytacza dziewięć tez odnoszących się do krajobrazu. Jedna z nich szczególnie trafnie wyraża trudność związaną z próbą jednoznacznego zaklasyfikowania tego terminu. Krajobraz, pisze Mitchell, to „naturalna sceneria zapośredniczona przez kulturę. Jest zarówno przestrzenią reprezentowaną, jak i prezentowaną, znaczącą i znaczącym, ramą i tym co się

⁵⁶ Zob. *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/krajobraz;2474847.html> [dostęp 11.04.2021].

w niej zawiera, rzeczywistą przestrzeń i symulakrem (pozorem), opakowaniem i tym co jest w nim zawarte”⁵⁷ [tłumaczenie własne].

W myśleniu o krajobrazie dominuje tendencja do postrzegania go przez pryzmat związków zachodzących między nim, a ludźmi, choć jak zauważa Bjørnar Olsen od pewnego czasu uwaga badaczy skierowana jest także na jego rolę „w kształtowaniu, poprzez aktywną interakcję, ludzkiego doświadczenia, wspomnień i życia w ogóle”⁵⁸. Z perspektywy antropocentrycznej krajobraz jest dla nas pewnego rodzaju konstruktem powstającym w procesie patrzenia. W takim ujęciu, jak zauważa Beata Frydryczak filozofka i badaczka kultury zajmująca się zagadnieniem estetyki krajobrazu, „doświadczenie krajobrazu ma ze swej natury charakter wizualny, przynależny podmiotowi, a nie przyrodzie – czy szerzej: rzeczywistości zewnętrznej – w tym sensie, że wyraża się bezpośrednio w postrzeganiu wzrokowym, które go warunkuje”⁵⁹. Tak rozumiany krajobraz powstaje wówczas, gdy natura i środowisko znajdujące się poza człowiekiem uobecniają się w procesie ich przeżywania i estetycznego doświadczenia. W tym ujęciu ma on charakter wizualny i nie istnieje bez postrzegającego go podmiotu. Ten sposób doświadczenia krajobrazu wydaje się najbardziej interesujący z perspektywy badań estetycznych. Jak sugeruje słownikowa definicja możemy go jednak postrzegać także jako przestrzeń geograficzną. We wstępie do tomu *Krajobraz i doświadczenie* Frydryczak wraz z Mateuszem Salwą, opisując te dwa rodzaje doświadczenia łączy pierwszy z obserwowaniem wycinka natury z konkretnego punktu, a drugi z przemieszczaniem się niosącym za sobą wielość miejsc i znaczeń. Charakteryzując krajobraz rozumiany jako przestrzeń geograficzną, autorzy zauważają: „W tym znaczeniu, wiąże się ze środowiskiem i takimi dookreślającymi go pojęciami jak przestrzeń, miejsce, terytorium, czy ojcowizna, co według badaczy z kręgu geografii humanistycznej ma swoje źródła nie w obrazie, lecz w >>kraju<< jako źródłosłowie krajobrazu i wiąże

⁵⁷ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 5.

⁵⁸ Bjørnar Olsen, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, tłum. Paweł Stachura, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości...*, dz. cyt., s. 571.

⁵⁹ Beata Frydryczak, *Doświadczenie topograficzne jako model stanowienia krajobrazu*, [w:] *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, red. Marianna Michałowska, Maciej Szymanowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021, s. 13.

się z zamieszkiwaniem i kulturowym przeobrażeniem ziemi przez człowieka”⁶⁰. Zgodnie z rozróżnieniem poczynionym przez Frydryczak i Salwę możemy więc wyodrębnić dwa obszary doświadczenia krajobrazu: estetyczny, o charakterze bezpośrednim i zmysłowym oraz kulturowy, poszerzony o krytyczne rozpoznanie wartości, które wnosi do niego człowiek. Idąc tym tropem, w sposób oczywisty, w sztuce krajobraz będzie częściej rozpatrywany z perspektywy estetycznej, jak ma to miejsce w przeważającej części malarstwa pejzażowego, którego naturalnym spadkobiercą jest fotografia kontemplująca piękne widoki. Samo odwzorowanie przyrody nie wystarczy jednak, by mówić o sztuce krajobrazowej. Niezbędne jest tu podejście kulturowe niosące za sobą, jak pisze Frydryczak, „rodzaj krytycznego odniesienia do niego [krajobrazu – D.S.K], jego aspektów i kwestii z nim związanych, wyrażonego w języku sztuki”⁶¹.

II.2. PRZESTRZEŃ I MIEJSCE

W poniższych rozważaniach, obok terminu „krajobraz”, stosuję także określenia takie jak „przestrzeń” czy „miejsce”. Mimo, że korzystam z nich wymiennie, mam świadomość, że opisują nieco inne zjawiska i również wymagają doprecyzowania. Ich charakterystyka to temat na oddzielną pracę; geograf Yi-Fu Tuan poświęcił im obszerną rozprawę *Przestrzeń i miejsce* (1977), rozpatrując oba terminy z różnych perspektyw. Na potrzeby pracy przywołam jedynie bardzo okrojona ich interpretację służącą nakreśleniu istniejącej między nimi różnicy. Spośród różnych sposobów rozumienia przestrzeni, z punktu widzenia podejmowanego przeze mnie tematu, szczególnie istotne będzie ujęcie geograficzne i antropologiczne. Geograficznie jest to powierzchnia Ziemi, jej dostrzegalna rozległa fizyczno-przyrodnicza powłoka. W rozumieniu antropologicznym, w dużym uproszczeniu, jest równoznaczna ze środowiskiem życia człowieka, zarówno w sensie materialnym, jak i wyobrażonym. Z tego względu odgrywa istotną rolę

⁶⁰ Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, Wydawnictwo PRZYPIŚ, Łódź 2019, s. 8.

⁶¹ B. Frydryczak, *Doświadczenie topograficzne...*, dz. cyt., s. 23.

w kształtowaniu tożsamości grup i jednostek zajmujących pewien obszar poprzez istnienie miejsc dla nich symbolicznych (miejsca pamięci i kultu, określony krajobraz, architektura). Miejsce jest więc w tym kontekście fragmentem przestrzeni, jej konkretną wyróżnioną i oswojoną częścią, jest naznaczone kulturowo.

Można powiedzieć, że przestrzeń sytuuje się bliżej natury, a miejsce kultury, jednak tego podziału nie należy postrzegać jako opozycji. Jak bowiem pisała Iwona Lorenc, rozpatrując estetyczne i kulturowe postrzeganie krajobrazu, opozycja ta ulega zatarciu, ustępując miejsca nierozzerwalnemu związkowi „między tym, co przyrodniczo-fizyczne i tym, co ludzko-kulturowe; związek ten zawiązuje się na poziomie doświadczenia estetycznego mającego wymiar egzystencjalny, a zarazem – historycznie i kulturowo określony”⁶². W takim ujęciu każdy krajobraz zawiera w sobie element kulturowy. Patrząc na to z perspektywy sztuki, jego reprezentacja ma nie tylko wymiar estetyczny, ale może także odsyłać do tego, co jest poza nim, co jest niepoznawalne wzrokowo. W ten sposób obraz przyrody pokazuje pewien stan, ale także coś znaczy. Wydobyć go z dyskursu estetycznego wydaje się mieć szczególny potencjał z perspektywy działań artystycznych podejmujących tematy społeczne lub historyczne. W tym kontekście interesująca wydaje się relacja krajobrazu z fotografią. Wielu teoretyków, chcąc uchwycić specyficzny status fotografii, odwołuje się do językoznawstwa i koncepcji semiotycznej Charlesa Peircea⁶³, który wyróżnił trzy rodzaje znaków: ikony, symbole i indeksy. Różnica między nimi wynika z relacji zachodzącej między znakiem, a jego przedmiotem. Ikony łączy relacja podobieństwa, symbole tworzą powiązania czysto konwencjonalne, a indeksy ustanawiają relację wskazywania, są oznakami lub wskaźnikami, jak chorągiewka, która wskazuje kierunek wiatru. Do tej ostatniej relacji odnieść można związek zachodzący między fotografią, a rzeczywistością. Zdjęcie pokazuje to co było, jest śladem rzeczy utrwalonym na światłoczułym materiale. Podobne ślady, mówiące o tym co było, dostrzec

⁶² Iwona Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu* [w:] *Krajobraz i...*, dz. cyt., s. 21.

⁶³ Na koncepcję tę powołuje się Adam Mazur w książce *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, nawiązuje do niej także Jacek Leociak w *Doświadczeniach granicznych*.

możemy w krajobrazie, nawet wówczas, gdy są ledwie widoczne wskazują na to, co jest poza nim.

II.3. NIE-WIDOKI I NIE-MIEJSCA PAMIĘCI

W swojej pracy zdecydowałam się zastąpić fotografię statycznym wideo, które wchodzi z rzeczywistością w podobną relację wskazywania, ale jest wzbogacone o element czasowy. Zarejestrowany za pomocą kamery statyczny krajobraz Rajska jest z pozoru nic niemówiącym widokiem. Znaczenie ma ukazana przestrzeń, to co widać na obrazie, a warstwa estetyczna jest drugorzędna. Celowo użyłam tu określenia widok, które Marianna Michałowska, powołując się na Rosalind E. Krauss, przeciwstawia krajobrazowi. W tekście *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, badaczka pisze: „Celem widoku, inaczej niż krajobrazu, jest wciągnięcie widza w przestrzeń, nie zaś stworzenie obrazu. [...] Inaczej niż widoki, krajobrazy zawierają element idealizacji, ślady czynienia przestrzeni malowniczą (*picturesque*)”⁶⁴. Wideo z Rajska nie ma na celu uwznioślenia pokazywanej przestrzeni, jest rejestracją, której nie przysłania estetyzacja. W tej surowości i pewnego rodzaju obiektywizmie drzemie siła tego rodzaju obrazów. Nie pokazując nic konkretnego stają się wskaźnikiem odsyłającym do tego, co znajduje się poza nimi. Miejsce z jednej strony nas wciąga, a z drugiej broni dostępu do tego, do czego jako odbiorcy musimy się odnieść. Trafnie ujął to Ulrich Baer pisząc o zdjęciu Dirka Reinartza ukazującym przestrzeń po obozie śmierci w Sobiborze⁶⁵: „nie kieruje naszej uwagi ani ku naturalnemu pięknu miejsca, ani ku znakom kulturowym, ale ku naszej pozycji w odniesieniu do miejsca”⁶⁶. Krajobraz nie jest w takim ujęciu postrzegany, ani z perspektywy estetycznej,

⁶⁴ Marianna Michałowska, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, [w:] *Fotoeseje (nie) widoki cudzego cierpienia*, red. Piotr Jakubowski, Brygida Pawłowska-Jędrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019, s. 82.

⁶⁵ Opisowana fotografia pochodzi z książki D. Reinartza, Ch. Von Krockow, *Deathly Still: Pictures of Former Concentration Camps*, Scalo, New York 1995.

⁶⁶ Ulrich Baer, *Umiejszcować pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*, [w:] *Pamięć i...*, dz. cyt., s. 263.

ani kulturowej, ale wskazuje na nas jako widzów, ujawniając naszą wobec niego postawę. Wnikając w niego zbliżamy się do wydarzenia, do którego nas odsyła, a które zostało w pewnym stopniu zapomniane. Obraz „opowiada” nam to miejsce, zwracając na nie naszą uwagę i czyni je konkretnym, ale jednocześnie jest narracją o jego utracie. Historia silniej wybrzmiewa poprzez pustkę, która odnosi się do nieosiągalnej lokalizacji wydarzenia, zarówno w sensie topograficznym, jak i metaforycznym. Uobecnienie przeszłości w sfotografowanej przestrzeni poprzez brak zwraca też uwagę na kwestię doświadczenia, do którego dostępu nie gwarantuje nam zgromadzona na temat przeszłości wiedza. W artykule *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)* Roma Syndyka przywołuje słowa Cladea Lanzmanna dotyczące jego filmu *Shoah* (1985), w których wyraża on przekonanie, „że nie ma możliwości zgłębienia problemu Holokaustu bez odwiedzenia miejsca i połączenia wiedzy z doświadczeniem przestrzennym, którego przedłużeniem ma być swoisty *re-enactment*, „halucynacja”, próba wyobrażenia sobie, >>że nic się nie zmieniło<<”⁶⁷. Odwiedzenie takiej przestrzeni za pośrednictwem obrazu filmowego lub fotografii również może służyć tego rodzaju doświadczeniu. Widzimy jedynie fragment wycięty z krajobrazu, kadr stanowiący rodzaj inscenizacji zaproponowanej przez autora, dzięki któremu możemy zaobserwować i pojąć więcej. W takim układzie łatwiej wyczuwamy, że z oglądanym miejscem coś jest nie tak. Jak Syndyka zauważa w innym tekście, jest ono dziwne i niegościnnie, „pozbawione znaczników i form interpretacyjnych; nieumiejscowione, nieomapowane, brak dla niego kodów użycia”⁶⁸. Autorka określa tego rodzaju krajobrazy mianem „nie-miejsc pamięci” i przypisuje im trudną do zracjonalizowania aurę afektywną. Są to obszary naznaczone przez historyczne kataklizmy, „przede wszystkim miejsca pochówku – masowe, ale i indywidualne groby; a także miejsca tortur, rozstrzelań, straceń, kaźni (jak tereny byłych obozów pracy, obozów koncentracyjnych, obozów internowania),

⁶⁷ Roma Syndyka, *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, [w:] „Teksty Drugie”, 1-2/2013 s. 323.

⁶⁸ Roma Syndyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, [w:] *Pamięć i...*, dz. cyt., s. 291.

które nie zostały w ogóle upamiętnione lub zostały upamiętnione >>nie dość<<; ponadto miejsca pozostające w relacji do wydarzeń ludobójstwa... [...] Mogą się wyróżniać z otaczającego je krajobrazu w ten sposób, że są wyrwą w jego typowej, oswojonej strukturze; lub mogą nie odznaczać się wcale – jako kępy, zarośla”⁶⁹. Pamięć o tych miejscach może istnieć w formie szczątkowej lub nie istnieć wcale, najczęściej wiedzę o nich posiada lokalna społeczność, która wypiera ją lub ukrywa, gdyż sama mogła być współuczestnikiem przemocy. W tego rodzaju krajobrazach porządek natury przenika się z ludzkim, a przeszłość nie jest zamkniętym rozdziałem, ale uobecnia się w teraźniejszości.

Wydaje mi się, że z perspektywy sztuki mierzącej się z traumatyczną historią szczególny potencjał kryje się właśnie w tych miejscach, w których ślady przeszłości są niewidoczne lub jedynie ledwo dostrzegalne, a ich traumatyczna historia nie została w żaden sposób upamiętniona. Unosząca się nad nimi „widmowość” może zostać przeniesiona za pośrednictwem fotografii lub wideo, które pozornie nie pokazując nic, uobecniają przeszłość, z którą, jak pisałam, musimy wejść w relację. Wspominana wcześniej Marianna Michałowska wpisuje tego rodzaju obrazy w strategię nie-widoku i przypisuje im szczególną funkcję: „Nie-widoki mają prowadzić do potrzeby rozpoznania, lecz nie zaspokajać jej, by nie uspokajać naszych sumień. Zostawić w niepewności – jak wtedy, gdy spotykamy się z cudzym bólem i nie potrafimy mu przeciwdziałać”⁷⁰. Podobnie jak Ulrich Baer, Michałowska zauważa, że tego rodzaju obrazy poprzez krajobraz wskazują na odbiorcę i jego doświadczenie. Pozwala na to zarówno zwykły charakter ukazanego miejsca, jak i pozbawiony emocji, chłodny sposób fotografowania. Jak już wielokrotnie wspomniałam, wizualna reprezentacja Zagłady musi mierzyć się z jej „niewyobrażalnością”. W szerszym ujęciu dotyczy to także innych przedstawień podejmujących wątek ludzkiego cierpienia. W tym sensie strategia nie-widoku wydaje się najodpowiedniejsza. Umożliwia uniknięcie pokazywania ofiar, przemocy i widocznych skutków tragicznych wydarzeń, które działając na odbiorcę poprzez szok nie przedostają się do jego świadomości.

⁶⁹ Tamże, s. 326.

⁷⁰ M. Michałowska, *Nie-widoki...*, dz. cyt., s. 91.

W cytowanym wcześniej tekście Ulrich Baer pisząc o istniejących fotografiach Holokaustu zauważa: „sceny śmierci i zniszczenia, lecz niekoniecznie traumy – blokują dostęp do wydarzenia, zamiast umożliwić samoświadome (raczej takie niż mechanicznie wbite w pamięć) upamiętnianie i składanie świadectwa”⁷¹. „Nie-widzenie” wydłuża proces percepcji, pozwala na ustosunkowanie się do tego, co zostało opowiedziane za pomocą niejednoznacznego obrazu. Nie reagujemy bezpośrednio na to co widzimy, ale wnikamy w głąb, starając się spostrzec to, co niedostępne dla wzroku. Może nas na to naprowadzić opis towarzyszący fotografii lub tytuł sugerujący właściwy trop. O roli tekstu w tego rodzaju realizacjach piszą Marek Domański i Tomasz Ferenc w artykule *Fotografia, tekst, uobecnienie. O możliwości obrazowania rzeczywistości*: „Aby jednak uchwycić to, co nieobecne, zwykle konieczne staje się uzupełnienie obrazu o słowny komentarz. Również zrozumienie tego, co obecne, nie zawsze możliwe jest bez opisu”⁷². Jednocześnie autorzy zwracają uwagę na istotny aspekt fotografii i jej przewagę nad formą pisaną wynikającą z tego, że „zdjęcia czynią widzialnym to, co pozostaje nieobecne w tekście”⁷³. Potencjał wizualnych reprezentacji krajobrazu wiąże się z tym, że w istocie często nie ma w nim nic do zobaczenia, jest pozornie pozbawiony odniesień. Obrazy tego typu, wywodząc się z tradycji sztuki pejzażowej mogłyby ujmować środowisko naturalne jedynie z perspektywy estetycznej jako piękny widok. W recepcji „nie-widoków” kryje się jednak pewien pierwiastek właściwy dla romantycznego postrzegania krajobrazu, według którego pejzaż odsyła ku patrzącemu i jego doświadczeniom. Proces ten może być ściśle związany z pracą pamięci.

⁷¹ U. Baer, *Umiejscowić...*, dz. cyt., s. 255.

⁷² Marek Domański, Tomasz Ferenc, *Fotografia, tekst, uobecnienie. O możliwości obrazowania rzeczywistości*, [w:] *Pejzaże destrukcji. Atrofia i rozkład w kulturze*, red. Agnieszka Kaczmarek, Małgorzata Nieszczerzewska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2019, s. 107.

⁷³ Tamże.

II.4. W NURCIE „NOWEJ TOPOGRAFII”

Na zakończenie tego rozdziału, chciałabym przywołać kilka przykładów prac wpisujących się w przedstawiony dyskurs. Wiele z nich sytuuje się blisko nurtu określanego jako „nowa topografia” wywodzącego się z tradycji amerykańskiej. Określenie to nawiązuje do terminu, który po raz pierwszy został użyty w 1975 roku przez Williama Jankinsa, kuratora odbywającej się w Nowym Jorku wystawy *New Topographics: Photography of Man-Altered Landscape*. Prezentowane na ekspozycji prace autorstwa m.in. Stephena Shore’a czy Hilli i Bernda Becherów poprzez krajobraz komentowały, jak pisze Marianna Michałowska „zmiany zachodzące w środowisku życia człowieka”⁷⁴. Fotografia topograficzna posługuje się oszczędnym wizualnym językiem przejętym z dokumentu, antyemocjonalnością, wernakularnym stylem i dostrzega zjawiska, „które mogą być nazwane społeczną >>niewidzialnością<<”⁷⁵. Warstwa estetyczna schodzi na dalszy plan, ustępując pola podejmowanej tematyce. Michałowska widzi powód przywołania tej tradycji przez współczesnych fotografów w potrzebie „wydobycia >>pejzażu<< z dyskursu estetycznego i powtórne osadzenie go w dyskursie społeczno-kulturowym: geograficznym, ekonomicznym i politycznym”⁷⁶. Pisząc o „nowej topografii” badaczka wprowadza kategorię „topografia widzialnego”, która wydaje się najbardziej interesująca z perspektywy mojej pracy, albowiem odnosi się do fotografii, które starają się ukazać to, co przemilczane i zapomniane. Poruszają się w obszarze pamięci, historii i polityki. Wśród przykładów tego typu prac Michałowska przywołuje m.in. projekt *Pod powierzchnią* (2012) Łukasza Gniadka, na który składają się współczesne fotografie miejsc, w których podczas wojny ukrywali się w Warszawie Żydzi. Historia zostaje tu opowiedziana za pomocą architektury, a autor wskazuje na problem wypartej pamięci. Realizacja wpisuje się w opisywany przeze mnie dyskurs, jednak dotyczy przestrzeni miejskiej. Z perspektywy mojego wyводу bardziej adekwatnym przykładem jest praca *5128* (2010) Joanny Piotrowskiej.

⁷⁴ Marianna Michałowska, *Czy istnieje „nowa topografia” w polskiej fotografii*, [w:] *Procesy...*, dz. cyt., s. 26.

⁷⁵ Tamże, s. 30.

⁷⁶ Tamże, s. 26.

Autorka zwraca uwagę na ukryte w krajobrazie naturalnym, ledwie dostrzegalne, ślady przeszłości. Jej fotografie przedstawiają drzewka owocowe, kwitnące wśród dzikiej roślinności porastającej miejsca po niegdysiejszych łemkowskich wsiach. Rośliny opowiadają tu o nieobecności i odsyłają do historii przesiedleń. W podobny sposób w pracy *Kawałek ziemi* (2011) Andrzej Kramarz ukazuje relację między krajobrazem i pamięcią o przeszłych wydarzeniach. Kramarz fotografuje znajdujące się na terenach Polski i Ukrainy nieupamiętnione miejsca zbrodni z czasów II wojny światowej, jednocześnie docierając do świadków tych wydarzeń. Na zdjęciach dokumentuje z pozoru zwykłe krajobrazy: chaszczce, pola, budynki, jednak pod warstwą ich powszedniości kryje się historia, która zostaje wydobyta na powierzchnię za pośrednictwem głosu świadków opowiadających czego doświadczyli w tej scenerii podczas wojny. Podobny wydźwięk ma praca *Bomb Ponds* (2009) kambodżańskiego artysty Vandego Rattany odnosząca się do historii amerykańskiej obecności w jego rodzinnym kraju. W wideo i serii zdjęć artysta przygląda się temu, jakie skutki dla krajobrazu zarówno naturalnego, jak i społecznego miały amerykańskie operacje bombowe przeprowadzane na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Podczas pracy nad innym projektem *Walking Through* (2009) – serią zdjęć, która przedstawia kambodżańskie plantacje kauczuku zakładane w okresie francuskiej kolonizacji, Rattana natknął się na nietypowy zbiornik wodny w sztucznym kraterze. Miejscowi nazywali go „stawem bombowym”. Zaciekawiony szukał i fotografował kolejne tego rodzaju miejsca ulokowane w paradoksalnie idyllicznym krajobrazie. Zdjęcia ukazujące niczym z pozoru niewyróżniające się miejsca nabierają znaczenia dopiero w zderzeniu z wideo, na którym mieszkańcy opowiadają o swoich wojennych doświadczeniach. Zbiorniki to bezpośredni ślad amerykańskich nalotów, jednak, jak artysta sam podkreśla, za ich pomocą przypomina również o innych interwencjach, z którymi w swojej historii musiała się zmagać Kambodża. Agresja ze strony tajskiej (Syjam), francuskiej, japońskiej, wietnamskiej i amerykańskiej miały różnorodne podłoże: administracyjne, ideologiczne, terytorialne i były często bardziej złożone, niż sugeruje oficjalna historia.

Wszystkie przywołane prace posługują się krajobrazem, nie jest on jednak ich treścią i tematem, ale wskazuje na to, co kryje się poza obrazem, zdjęcia

wzywają widza do ustosunkowania się do traumatycznego doświadczenia. Zgodnie z tym, co pisałam w poprzednim rozdziale na temat realizacji podejmujących wątek tragicznych wydarzeń z przeszłości, odpowiednio wyczułe posłużenie się tego rodzaju wizualną reprezentacją przestrzeni włącza odbiorcę skracając dystans, a jednocześnie nie tuszuje jego niedostępności. Jak pisze Ulrich Baer: „Obrazy, o których mowa, ani nie potwierdzają, ani nie poszerzają naszej wiedzy historycznej. Nie możemy wydedukować z nich, co odróżnia te miejsca od wielu innych. A jednak bez względu na naszą wiedzę o ich znaczeniu historycznym (a nawet mimo niej), obrazy nas wciągają”⁷⁷. Podejście właściwe dla nurtu „nowej topografii” wydaje się tu formą najadekwatniejszą.

Na koniec chciałabym przywołać dobrze znany projekt *Battlefields* (2000 - 2003) amerykańskiej fotografki Sally Mann. Działa on podobnie do opisanych wyżej, jednak różni się od nich tym, że równie ważna jak to, co pokazuje jest jego warstwa estetyczna. Artystka fotografowała miejsca, w których rozegrały się najkrwawsze bitwy wojny secesyjnej, starając się ukazać krajobraz jako przestrzeń naznaczoną pamięcią wojny. W projekcie posłużyła się XIX-wieczną techniką mokrego kolodionu i starymi, niedoskonałymi obiektywami, dzięki czemu pejzaże stały się mroczne, tajemnicze i niejednoznaczne. Często trudno zdekodować, jakie konkretnie miejsca przedstawiają, przez co zyskują aspekt uniwersalności. Mann idealnie dobrała technikę do poetyki wydarzenia, o którym opowiada, a pewna forma estetyzacji nie zakłóca jego doświadczenia. Ten sam zabieg nie sprawdziłby się jednak w przypadku wydarzeń, które miały miejsce w XX wieku. Tego rodzaju estetyzacja byłaby pod wieloma względami zupełnie nieadekwatna. Kolodion nadaje miejscom ukazany przez Mann aurę tajemnicy, a śmierciom romantyzmu, pochodzi jednak z zupełnie innego porządku, niż będące często wynikiem chłodnej kalkulacji, tragedie XX wieku.

⁷⁷ U. Baer, *Umiejscowić...*, dz. cyt., s. 273.

ROZDZIAŁ III: PEJZAŻ BIOLOGICZNY – NATURA I IDEOLOGIA

III.1. ZNACZENIE NATURY DLA KULTURY NIEMIECKIEJ

W poniższym rozdziale odejdę na chwilę od zagadnień i rozważań z obszaru sztuki oraz estetyki i poświęcę uwagę wątkom, które stanowią punkt wyjścia realizacji *Zrost*. Pojawiający się w pracy krajobraz służy nie tylko uobecnianiu przeszłości, ale odsyła również do zagadnień związanych z naturą. Chciałabym ukazać analogię zachodzącą między stosunkiem do przyrody i sposobem traktowania społeczeństwa jako ogrodu, z którego w imię dążenia do ideału eliminuje się mniej wartościowe egzemplarze. Te dwie pozornie odległe, a zarazem bardzo do siebie zbliżone i jednocześnie wynikające jedna z drugiej postawy: imperialna polityka Trzeciej Rzeszy oparta na przemocy i idea krajobrazu oraz ogrodnictwo związane z instrumentalnym traktowaniem natury, jej porządkowaniem i udoskonalaniem, spotkały się w Rajsku, do którego odwołuję się w projekcie. Podjęcie tego tematu wydaje mi się niezbędne, albowiem rzuca on istotne światło na moją realizację i pozwala wybrzmieć poruszonym w nim zagadnieniom. Odnosząc się do historii i poddając analizie kulturę niemiecką postaram się ukazać jej specyficzny stosunek do natury. W swoich rozważaniach cofnę się do drugiej połowy XVIII wieku, to bowiem wówczas do głosu doszło takie pojmowanie natury, które w późniejszych latach legło u podstaw ideologii nazistowskiej. Szczególną rolę odegrał tu zwłaszcza romantyzm, na co już w 1924 roku zwrócił uwagę Emil Julius Gumbel, pisząc, że narodowy socjalizm wywiódł od niego cały świat wyobrażeń⁷⁸.

⁷⁸ Zob. Norbert Elias, *Rozważania o Niemcach: zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, tłum. Roman Dziergawa, Jerzy Kałużny, Izabela Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

W książce *Landscape and Memory*, w obszernym rozdziale poświęconym znaczeniu lasu w kulturze niemieckiej, Simon Schama zauważa, że „W połowie XVIII wieku z połączenia przedwiecznego mistycyzmu ludowej niewinności, kultu męstwa i leśnego natywizmu, narodziło się nowe pokolenie patriotów przesiąkniętych Tacytem i kultem Teutoburskiego Lasu”⁷⁹ [tłum. własne]. Od Tacyta, choć nie do końca zgodnie z jego intencją, wywodzono przekonanie o wyższości narodu germańskiego jako najbardziej ze wszystkich ludów wyrastającego wprost z czarnej ziemi swojej ojczyzny i żyjącego w dzikich borach w pełnej harmonii z naturą. Las Teutoburski pełnił zaś rolę symbolu męstwa i waleczności Germanów, którzy w stoczonyj w nim w 9 roku naszej ery bitwie, pokonali rzymskie legiony. Odrodzenie narodowych mitów zbiegło się w czasie z pojawieniem się na przełomie XVIII i XIX wieku, utrzymanej w duchu witalizmu romantycznego, nowej koncepcji natury jako żyjącego organizmu. Wizja ta została przeciwstawiona przez niemieckich filozofów natury funkcjonującym do tej pory racjonalistycznym wyobrażeniom, które postrzegały ją jako regularny mechanizm. W *Gorączce romantycznej* Maria Janion zauważa, że tym samym ukształtowało się „decydujące o sensach całej nowszej filozofii niemieckiej pojęcie >>życia<<. Było to życie organiczno-dynamiczne, irracjonalne i konkretne zarazem – nie takie, jak suchy i abstrakcyjny Rozum, któremu zostało przeciwstawione”⁸⁰. W centrum natury znajdował się człowiek stanowiący odbicie wszechświata, a jego przestrzeń życiowa rozciągała się wewnątrz jej królestwa. Tym samym romantycy nadali naturze indywidualność, osobowość i duchową postać. Jej zrozumienie nie było jednak dostępne dla wszystkich, przekraczając możliwości ludzkiego pojmowania, niewystarczająco czystego i autentycznego. Zrozumieć istotę natury mogli tylko wybrańcy, posiadacze, jak pisze Janion „>>oka wewnętrznego<< właściwego ludowi, dzieciom i poetom”⁸¹. To właśnie lud żyjący najbliżej natury i nieskażony zewnętrznymi wpływami, znalazł się w centrum zainteresowania romantyków. Niemiecki filozof, pisarz i duchowny, Johann

⁷⁹ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York, 1996, s. 102.

⁸⁰ Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 251.

⁸¹ Tamże, s. 253.

Gottfried von Herder, wskazywał, że w bliskiej naturze ludowości tkwi źródło „duch” niemieckiej kultury. Myśliciel uznawany za głównego twórcę etnicznej kategorii narodu, postrzegał go jako wspólnotę języka i kultury, ukształtowaną przez tradycję w procesie historycznym⁸². Herder opowiadał się za kulturą organicznie zakorzenioną w topografii, obyczajach i folklorze lokalnych społeczności. Przeciwstawiał autentyczną rodzimą kulturę kosmopolitycznym naleciałościom i to w niej polecał szukać źródeł prawdziwej niemieckiej tożsamości. Na przekór frankofońskim filozofom oświecenia, gloryfikował średniowiecze, uznając je za najlepszy, święty czas w niemieckiej historii naznaczony bohaterskimi czynami i autentycznym życiem w harmonii z naturą.

III.2. IMPERIALNE POSTRZEGANIE KRAJOBRAZU

Wbrew intencjom samego Herdera, jego koncepcja bywa traktowana jako punkt wyjścia dla późniejszej myśli nacjonalistycznej. Autor był jednak daleki od traktowania narodu w sposób „ekskluzywny”, wyłączający z niego przedstawicieli innych ras, jego koncepcja nie opierała się bowiem na genetyce. W istocie jednak, nie da się zaprzeczyć, że narodowosocjalistyczny świat wyobrażeń czerpał z jego myśli, przejmując z niej szczególnie związek narodów germańskich z przyrodą oraz upatrując odrodzenia „ducha narodu” w żyjących blisko natury warstwach ludowych. Dodatkowo, wyższości narodu niemieckiego upatrywano w jego silnym zakorzenieniu w ziemi, przeciwstawiając go gorzej rozwiniętym ludom nomadycznym (Żydom, Cyganom). Koncepcja ta w pełni wyrażona została w doktrynie *Blut und Boden* głoszącej mistyczny związek między ziemią, a niemiecką krwią. Stanowiła również fundament dla idea *Lebensraum* – – przestrzeni życiowej Friedricha Ratzela, której podstawą był „obraz człowieka, jako istoty nieustannie rozwijającej się w jedności z przyrodą”⁸³. W praktyce oznaczało to

⁸² Zob. Piotr Szymaniec, *Pojęcie narodu w filozofii dziejów Johanna Gottfrieda Herdera*, [w:] *Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty studenckie*, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, E. Bojek, Katedra Doktryn Politycznych i Prawnych WPAiE UW, Wrocław 2008.

⁸³ Paweł Szuppe, *Ideologia i mistyka volkistowska u źródeł nazizmu*, „Collectanea Theologica” 73/2, 2003, s. 100.

ekspansję na wschód i zdobywanie nowych terenów dla narodu niemieckiego. Ziemie te miały być zasiedlane ludnością niemiecką oraz pełnić rolę „spichlerza” Rzeszy. Także Oświęcim i Rajsko, które jest przedmiotem mojej pracy, naziści postrzegali przez pryzmat swoiście rozumianych aspektów przyrodniczych. Usytuowane w widłach Soły i Wisły, chociaż pod względem klimatu wilgotne, posiadały żyzną glebę, która idealnie nadawała się pod uprawy. Tereny te przyłączone do Rzeszy stały się częścią niemieckiego Wschodu, krainy „na wpół wyobrażonej, na wpół realnej, o której zdobyciu Niemcy marzyli co najmniej od połowy XIX wieku”⁸⁴, jak w *Krajobrazach Zagłady* pisze Jacek Małczyński. W planach snutych przez nazistów z terenów tych zamierzano wysiedlić ich mieszkańców i w myśl idei poszerzania przestrzeni życiowej osiedlić w ich miejsce ludność niemiecką. Nowe kolonizowane ziemie, traktowane przez Niemców jako zacofane, umożliwiały tworzenie miast i osiedli od zera. Ich struktura miała stanowić idealne odwzorowanie struktury społecznej zarządzanej w sposób planowy. W sensie ideologicznym, tereny na Wschodzie zastąpić miały utracone po I wojnie niemieckie kolonie w Afryce. Stosunek nazistów do ich rdzennych mieszkańców również nie odbiegał znacząco od sposobu w jaki traktowali oni ludy afrykańskie. Analogia ta jest istotna z perspektywy mojej pracy, albowiem ukazuje Rajsko jako uniwersalny symbol przemocy dokonywanej w myśl wyższości jednej grupy nad drugą. Posługując się krajobrazem odwołuję się do założenia, zawartego przez W.J.T. Mitchela we wspomnianym wcześniej eseju *Imperial Landscape*, w którym autor sugeruje, że w sposobie jego postrzegania zawarty jest element imperialny. W artystycznych zaś jego przedstawieniach krajobraz stanowi „medium, za pomocą którego zło zostaje zasłonięte i znaturalizowane”⁸⁵ [tłum. własne]. Statyczne wideo, które zostało celowo skomponowane w taki sposób, by nawiązywać do klasycznych ujęć pejzażu służących kontemplacji ale też zawłaszczaniu, odsyła do wszelkich kolonializmów, przeszłych, przyszłych i teraźniejszych. Przemoc, motywowana wyższością jednej nacji nad inną, która

⁸⁴ Jacek Małczyński, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 51.

⁸⁵ W.J.T. Mitchell, *Landscape... dz. cyt.*, s. 30.

wydarzyła się w Rajsku i w nieodległym Oświęcimiu oraz w innych obozach czy gettach, to przemoc, której doświadczyło również wiele innych społeczności poddanych terrorowi. Zagładę postrzegać należy jako jej najpotworniejszą formę i wydarzenie bez precedensu. Historia przemocy mieści w sobie jednak również m.in. krwawe losy amerykańskich Indian, zamieszkujących Australię Aborygenów czy ludności Konga zdziesiątkowanej przez rządzących kolonią Belgów, jak również mieszkańców kolonii brytyjskich, jak Uganda czy niemieckich w Afryce Południowo-Zachodniej. Patrząc jeszcze szerzej, pejzaż Rajską przypomina nam też o krajobrazach Bliskiego Wschodu postrzeganych w polityce Stanów Zjednoczonych przez pryzmat strategiczny ze względu na ropę naftową, co w konsekwencji doprowadza do licznych interwencji destabilizujących sytuację w regionie, często niosąc za sobą tragiczne skutki dla zamieszkującej je ludności. W pewnym stopniu odwołuję się tu do koncepcji pamięci wielokierunkowej zaproponowanej przez Michaela Rothberga. Według tego modelu pamięć nie biegnie jednotorowo i wymaga zastosowania podejścia komparatystycznego. Jak pisze Rothberg: „Twierdzą nie tylko, że Zagłada umożliwia wyartykułowanie innych historii wiktymizacji, będąc jednocześnie wydarzeniem >>wyjątkowym<< wśród dokonanych ludzką ręką potworności [...] Ukazują także bardziej zaskakujący i rzadko uświadamiany fakt, że publiczna pamięć Zagłady wyłoniła się w relacji do powojennych wydarzeń, które na pierwszy rzut oka wydają się z nią niezwiązane”⁸⁶. W tym sensie opowieść o Holokauście może stać się jednocześnie bardziej uniwersalną narracją.

III.3. KULTURA OGRODNICZA

W III Rzeszy natura i krajobraz, wbrew temu jak zwykło się je postrzegać, przestały być niewinne, wprzęgnięto je w służbę ideologii. Znalazło to odzwierciedlenie również w sztuce ogrodnictwa, którą rządzić zaczęły reguły zbliżone do tych, które stały u podstaw idealnego społeczeństwa. Jak pisze Jacek

⁸⁶ Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005, s. 21.

Małczyński: „w ogrodach >>w stylu niemieckim<< miały rosnać wyłącznie rośliny uznawane za rdzennie niemieckie. Rośliny obcego pochodzenia mogły się w nich znajdować tylko wówczas, gdy przypominały wyglądem gatunki rodzime”⁸⁷. Ogrody miały być zakorzenione w naturalnym krajobrazie, nie należało ingerować w ich kształt, ale jednocześnie nie można było dopuścić, by znalazły się w nich gatunki nienatywne, które należało usuwać. Krajobrazy zajmowanych podczas wojny terenów miały być natomiast przekształcane w taki sposób, by przypominały ziemię ojczystą „kolonizatorów”.

W podejściu tym nietrudno dostrzec echa ideologii rasistowskiej. W 1989 roku na analogię tę zwrócił uwagę Zygmunt Bauman, który w książce *Nowoczesność i Zagłada* określił nowoczesną biurokratyzowaną kulturę, z której zrodził się Holokaust, mianem „kultury ogrodniczej”. Filozof upatrywał jej źródła w oświeceniowej zmianie podejścia do natury i szczególnej roli, którą zaczęto od tego czasu przypisywać nauce służącej badaniu i klasyfikowaniu tak samo ludzi, jak i zwierząt czy roślin. Bauman twierdził: „Nauka nie prowadziła badań dla siebie samej; rozumiano ją przede wszystkim jako narzędzie potężnych sił, które umożliwiały tym, którzy je opanowali, ulepszenie rzeczywistości, przetworzenie jej w sposób zgodny z ludzkimi planami i zamierzeniami, dalsze doskonalenie”⁸⁸. Podając przykład Linneusza, filozof nakreśla jak stosowane w przyrodzie zasady klasyfikacji, które XVIII-wieczny przyrodnik wykorzystywał do opisywania różnic między skorupiakami i rybami, zostały zaimplementowane do badań nad światem ludzi. Linneusz wprowadził rozróżnienie na mieszkańców Europy i Afryki, przy czym rasa biała została przez niego opisana jako inteligentna i prawa, a mieszkańcy Afryki jako leniwi i niezdolni do samorządu. Standardy podziału zostały wyznaczone na korzyść tego, kto posiadał wiedzę i narzędzia, by go dokonać. W podobny sposób, powołując się na zdobycze współczesnej nauki, działały w drugiej połowie lat 30. niemieckie instytuty naukowe badające „kwestię żydowską”.

Najdobitniej stosowanie nauki w sposób wypaczony, pokazuje przykład

⁸⁷ J. Małczyński, *Krajobrazy...*, dz. cyt., s. 69.

⁸⁸ Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Franciszek Jaszuński, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1992, s. 109.

przywołany przez Siddharthę Mukherję w książce *GEN. Ukryta historia*. Autor rysuje historię genetyki od pierwszych doświadczeń Gregora Mendla przeprowadzanych na fasoli w połowie XIX wieku, aż do współczesności. W rozdziale poświęconym eugenicie zauważa, że jedynie sześćdziesiąt dwa lata dzielą eksperymenty Mendla od pierwszej przymusowej sterylizacji przeprowadzonej w 1927 roku w Stanach Zjednoczonych. Niewiele ponad pół wieku wystarczyło, by nauka mająca służyć człowiekowi została wykorzystana przeciwko niemu. Jak podsumowuje to Mukherjee: „w tym okresie gen z abstrakcyjnego pojęcia stał się potężnym narzędziem kontroli społecznej”⁸⁹. Nauka w służbie ideologii doprowadziła do nadużywania praw rządzących przyrodą wobec ludzi, a w konsekwencji pozwoliła spojrzeć na społeczeństwo jak na ogród, który się planuje i pieli zostawiając rośliny pożyteczne, a usuwając chwasty. W *Nowoczesności i Zagładzie* Bauman przytacza wypowiedzi niemieckich naukowców, którzy wprost stosowali ogrodniczą nomenklaturę mówiąc o inżynierii społecznej: „Trzebieenie i podtrzymywanie to dwa bieguny, wokół których obraca się cała kultywacja rasy, w swojej pracy mamy do dyspozycji te dwie metody... Trzebieenie to biologiczna destrukcja wad wrodzonych za pomocą sterylizacji, ilościowe eliminowanie czynników niezdrowych i niepożądanych... Zadanie polega na stworzeniu ludziom ochrony przed nadmiarem chwastów”⁹⁰. Kreowana idealna wizja społeczeństwa była jak koncepcja dokładnie zaplanowanego ogrodu, z którego eliminować należało to, co nie mieściło się w wizji ogrodnika. Myśl ta sprzyjała kiełkowaniu idei Holokaustu polegającego na usuwaniu z jednorodnego, rdzennie zakorzonego na danym terenie, perfekcyjnie pomyślanego społeczeństwa nieprzystającej do niego grupy lub jednostek. Jak zauważa Bauman: „Każda wizja społeczeństwa jako ogrodu musi określać część członków społeczeństwa jako chwasty ludzkie. Jak wszystkie inne chwasty trzeba je odizolować, zebrać, zapobiec ich rozsiewaniu, przenieść i utrzymać z dala od społecznych kontaktów; jeżeli żaden z tych

⁸⁹ Siddhartha Mukherje, *GEN. Ukryta historia, cierpienia*, tłum. Jan Dzierżkowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017, s. 190.

⁹⁰ Erwin Baur, Martin Stammler, *Neue Wege zur Grosstadtsanierung*, Stuttgart, 1936, cyt. za Z. Bauman, *Nowoczesność...*, dz. cyt., s. 111.

środków nie okaże się skuteczny, trzeba je usunąć”⁹¹. Zawarta w tym zdaniu myśl stanowi punkt wyjścia dla mojego projektu.

⁹¹ Tamże, s. 137.

ROZDZIAŁ IV: ZROST

We wstępie do swoich rozważań zaznaczyłam, że warstwa teoretyczna jest dla mnie bardzo ważnym aspektem pracy. Poświęciłam jej tu wiele miejsca, co pozwoliło mi na przedstawienie środowiska, w którym poruszałam się pracując nad realizacją *Zrost*. Praca nad projektem jest dla mnie działaniem złożonym. Nie skupiam się w nim jedynie na medium, ale przede wszystkim na tym, jak mogę się nim posłużyć by opowiedzieć o angażującym i ważnym z mojej perspektywy zagadnieniu. Przywołane wyżej rozmyślania teoretyczne to nie tylko tło pracy, ale także droga, którą przebyłam by zrealizowany przeze mnie projekt osiągnął swój ostateczny kształt. Punktem wyjścia jest dla mnie zawsze myśl, pewne założenie i cel, który chcę osiągnąć swoją realizacją. Problem formy pojawia się w drugiej kolejności, rozpatruję ją pod kątem adekwatności dla danego tematu, tego, jaką wartość może wnieść do projektu zastosowana technika, jaki nowy kontekst czy problem. Medium nie jest bowiem przezroczyste, niesie za sobą znaczenia, jest uwikłane w różne dyskursy, których nie należy pomijać. Wszystkie elementy instalacji wchodzą ze sobą w relacje: fotografie, wideo, obiekt odnoszą się do siebie nawzajem i w ten sposób powinny być odczytywane i dekodowane.

W pierwszej fazie pracy nad projektem chciałam nadać swojej realizacji zupełnie inny kształt niż ten, który ma ona obecnie. Błędnie założyłam z góry jej ostateczną formę i przez długi czas nie mogłam znaleźć łącznika między nią, a treścią, którą chciałam wyrazić. Dopiero uwolnienie się od tego założenia pozwoliło mi na zagłębienie się w temat i wyrażenie myśli w sposób diametralnie różny od pierwotnie przyjętego. Pomogło mi w tym przeprowadzone rozeznanie w temacie, które znalazło odzwierciedlenie w pierwszym rozdziale pracy. Analiza innych realizacji i strategii pozwoliła mi na wypracowanie własnej. Szeroki wątek uobecniania przeszłości, którym od początku chciałam się zająć skonkretyzował się dzięki lekturom, o których wspomniałam w rozdziałach drugim i trzecim:

Krajobrazom Zagłady Jacka Małczyńskiego i *Nowoczesności i Zagładzie* Zygmunta Baumana. Książki te nakierowały moje myślenie na inne tory.

IV.1. MIEJSCE

Od samego początku moim założeniem było umiejscowienie projektu w konkretnej przestrzeni. W pierwszej wersji to właśnie miejsce miało być głównym przedmiotem pracy. W toku poszukiwań moje zainteresowania przesunęły się w nieco inne rejony, ale miejsce pozostało trzonem realizacji i punktem wyjścia do dalszych działań. Konkretna przestrzeń, mimo że być może nie niezbędną dla podejmowanego przeze mnie tematu, stanowi dla mnie bardzo istotny element pracy. Przeszłość przemawia poprzez miejsce, a pamięć lub niepamięć o niej zawarta jest w krajobrazie, w tym jak się do niego odnosimy, jakie emocje w nas on wyzwala. Taką przestrzenią stało się dla mnie Rajska. To wieś leżąca nieopodal Oświęcimia, na której opis trafiłam we wspomnianej książce Jacka Małczyńskiego. Na terenie Rajska w latach 1941 – 1945 funkcjonował podobóz Auschwitz, w którym działało gospodarstwo rolne. Więźniowie, a przede wszystkim więźniarki, zajmowali się w nim ogrodnictwem (uprawą warzyw, kwiatów, pracą na roli) i hodowlą roślin. Miejsce to zainteresowało mnie ze względu na zawarty w nim potencjał wynikający z połączenia zagadnień związanych z krajobrazem, naturą i historią. Stanowi idealny punkt wyjścia do opowieści o przeszłości przez pryzmat przyrody. Szczególną wartością jaką dostrzegłam w Rajsce z perspektywy swojej pracy był potencjał znaczeniowy zawarty w prowadzonej tam eksperymentalnej hodowli roślin. Według relacji świadków, na które powołuje się Małczyński, w stacji doświadczalnej prowadzono „badania nad zawartością witaminy C w mietliczkach oraz przyśpieszeniem wzrostu pszenicy”⁹², hodowano również odmiany roślin z rodziny astrowatych, w szczególności mniszka kok-sagiz, pochodzącą z Azji odmianę mniszka lekarskiego. Jego korzeń zawiera substancję kauczukową potrzebną do produkcji gumy, surowca uznanego przez nazistów za strategiczny dla gospodarki III Rzeszy. Badania i hodowla kok-sagizu

⁹² J. Małczyński, *Krajobrazy...*, dz. cyt., s. 190.

prowadzone były już wcześniej w ZSRR, a w latach 40. również w Stanach Zjednoczonych⁹³. Materiał siewny, którym dysponowali naziści sprowadzony został z zajętych terenów Rosji, a zadaniem więźniarek z komanda Pflanzenzucht było przeszczepienie go na grunt europejski i uzyskanie odmiany o jak największej zawartości substancji kauczukowej. Ponadto, celem było wyhodowanie idealnej generacji roślin, które nie podlegałyby żadnym mutacjom i zatraciły wszelkie jednostkowe różnice. Jak wynika z relacji więźniarek, rośliny były numerowane i znakowane, ewidencjonowane, codziennie poddawane pomiarom i opisywane w książkach uwag o hodowli i rozwoju. Pracujące w komandzie Wanda Tarasiewicz i Zofia Pajerska wspominały po wojnie: „Dla całej grupy roślin (1.000 szt) otrzymałyśmy książkę, w której każda roślina zgodnie z otrzymanym numerem była ewidencjonowana, było to coś w rodzaju metryki rośliny. Każdego dnia odnotować należało przebieg rozwoju rośliny, jak na przykład kształt i kolor liści i łodygi, ilość antocjanku w łodygach, pierwsze kwitnienie, ilość kwiatów, pierwsze nasiona itp”⁹⁴. Rośliny były też fotografowane i selekcjonowane. Lepsze, pożyteczne okazy oddzielano, by nie były narażone na działanie szkodników i nie mieszały się z pozostałymi. W Rajsku dostrzegłam przestrzeń, w której w skali mikro więźniarki przydzielone do nadzorowania uprawy mniszka kok-sagiz zmuszone zostały do powtarzania gestów przemocy, na których oparty był model idealnego aryjskiego świata, którego same padły ofiarą. Ogrodnictwo rozumiane sensu stricto spotkało się tu z kulturą ogrodniczą, o której pisał Bauman. Pracujące w Rajsku komando Pflanzenzucht również było wynikiem selekcji. Trafiały do niego kobiety wybrane spośród znajdujących się w Oświęcimiu więźniarek, które miały doświadczenie pracy w laboratorium, były biologkami, często z doktoratem lub posiadały wykształcenie wartościowe z perspektywy prowadzonej hodowli. W ten sposób do pracy w komando, jako fotografka, trafiła reżyserka

⁹³ Badania nad mniszkiem kok-sagiz jako alternatywnym źródłem kauczuku w przemyśle oponiarskim są prowadzone do dziś, niektóre firmy z branży ogumienia produkują wykonane z niego opony.

⁹⁴ Relacja Wandy Tarasiewicz (w obozie Błachowska, nr 6884) i Zofii Pajerskiej (w obozie Augustyn, nr 6883), Oświadczenia, t. 44 k. 150-153 (relacja z dn. 16.11.1963 r.), Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Wanda Jakubowska. Jak podaje Małczyński, pod koniec istnienia obozu grupa ta liczyła około 150 więźniarek i miała charakter międzynarodowy. W komandzie były Polki, Francuzki (wśród nich absolwentki Sorbony), a także Żydówki, które w wyniku selekcji otrzymały szansę na przeżycie.

IV.2. FOTOGRAFIE

W rozważaniach nad projektem wiele uwagi poświęciłam temu, w jaki sposób najadekwatniej mogłabym wyrazić to, co działo się w Rajsku tak, by praca stała się bardziej uniwersalna i poprzez uobecnienie przeszłości odnosiła się również do terażniejszości czy przyszłości. Tak jak podkreśliłam już wielokrotnie, bardzo ważne jest dla mnie, aby projekt opowiadając o historii nie zamykał się w niej, ale by przeszłe wydarzenia stały się dostępne dla współczesnego odbiorcy. Nie chodzi tu o moralizowanie bliskie publicystyce, ale o oddalenie się od narracyjnego i dokumentalnego charakteru na rzecz działania poprzez przeżycie, które może zostać doświadczone przez widza. Tego rodzaju doznania mogą zapewnić praktyki afektywne, o których pisałam w pierwszym rozdziale i którymi postanowiłam posłużyć się także w swojej realizacji. Analizując pracę więźniarek w Rajsku zwróciłam uwagę na przeprowadzane przez nie pomiary i proces ewidencjonowania roślin. Szczególną analogię ze światem ludzi i działaniami nazistów dostrzegłam w pracach, które odbywały się w laboratorium, w którym przeprowadzano badania nad anatomią mniszka kok-sagiz. Na jego wyposażeniu były: mikroskopy, wagi analityczne, szkła i mikrotomy służące do cięcia roślin na cienkie skrawki w celu dalszego analizowania pod mikroskopem. Warsztat ten przywodzi na myśl otwarte w 1884 roku w Muzeum Nauki w Londynie Laboratorium Antropometryczne, pioniera eugeniki, Francisa Galtona i skonstruowane przez niego instrumenty służące badaniu różnic indywidualnych. Prowadzone przez antropologa, we współpracy z otwartą w uniwersytecie londyńskim katedrą narodowej eugeniki, analizy miały leć u podstaw polepszenia ludzkiej rasy ludzkiej rasy i jej losu. Podobne przyrządy stosowano również w XIX wieku w badaniu przestępców, którzy mieli się wyróżniać na tle reszty populacji

konkretnymi cechami morfologicznymi i fizjologicznymi, a z czasem także do zakładania kart antropometrycznych żyjącym w Europie „koczowniczym” populacjom, do których zaliczano Cyganów. Cyrkli suwakowych, kąblakowych, taśm do mierzenia obwodów głowy używano także do pomiarów przeprowadzanych podczas wypraw antropologicznych w celu opisania różnic rasowych. W latach 30. pseudonaukowcy nazistowscy korzystali z nich, aby odróżnić Aryjczyków od Żydów oraz w propagowaniu eugeniki. Pomiary decydowały o wartości jednostek i o ich miejscu w społeczeństwie. Analogicznie, badania przeprowadzane w laboratorium w Rajsku miały wpływ na to, które rośliny zostaną oddzielone, a ich materiał genetyczny przekazany kolejnym pokoleniom, a które wyeliminowane.

W kwestii pomiarów zainteresowała mnie szczególnie rola narzędzi i wymuszony przez nie gest, w którym dostrzegłam coś nienaturalnego i jednocześnie opresyjnego. Wyobrażam sobie, że jest to gest, który w pewnym sensie decyduje o losie, życiu lub śmierci. Osoba mierzona staje się pozbawionym podmiotowości obiektem, obwodem, długością, szerokością, kolorem odpowiadającym wzornikowi. To odhumanizowanie widać też w sposobie w jaki jest dotykana, trzymana i ustawiana do pomiaru, w jej biernej postawie. Przygotowując się do pracy analizowałam archiwalne fotografie ukazujące pomiary antropometryczne przeprowadzane nie tylko przez nazistów ale także przez antropologów, jak również zdjęcia instruktażowe mające na celu pokazanie jak właściwie używać przeznaczonych do tego przyrządów (il.1-4). Za każdym razem uderzała mnie sztuczność pozycji, dziwna relacja powstająca między osobą przeprowadzającą pomiar, a mierzoną. Dotyczyło to zarówno fotografii inscenizowanych jak i reportażowych, jednak o ile w przypadku pierwszych aktorzy, bezpieczni i świadomi konwencji, byli czasem uśmiechnięci, o tyle na twarzach Żydów, Afroamerykanów czy rdzennej ludności badanych przez antropologów terenów widoczne było przerażenie, lęk, zakłopotanie i pewna bierność w poddawaniu się badaniu. Gest mierzących był tutaj zarazem bardziej zdecydowany, władczy i protekcyjny. Jak na fotografii ukazującej Bruno Begera wykonującego pomiar nosa mieszkanki Tybetu podczas niemieckiej ekspedycji antropologicznej w 1938 roku. Kobieta jest wyraźnie speszona, Beger zaś rozbawiony patrzy na

nią z nieukrywaną wyższością. Gest antropologa staje się tym bardziej przerażający, gdy uświadomimy sobie, że ten sam człowiek podczas wojny odwiedzał niemieckie obozy koncentracyjne by selekcjonować z nich różne typy etniczne z myślą o śmiertelnych eksperymentach o podłożu rasowym. To również Beger wybrał stu więźniów, przede wszystkim żydowskiego pochodzenia, którzy zostali zamordowani, a ich wypreparowane szkielety trafiły jako eksponaty do Instytutu Anatomii Uniwersytetu Rzeszy w Strasburgu.

Gest mierzenia jest daleki od neutralności, to gest przemocy naznaczony historią, która się z nim wiąże. Jest on zawsze, do pewnego stopnia, gestem Begera ze wszystkimi jego konotacjami i konsekwencjami, zaś narzędzia służące jako pomoce w opisie wydają się jedynie pretekstem, rodzajem usprawiedliwienia, tym bardziej, że dokonywane nimi w myśl pewnej ideologii pomiary, zawsze mają jednostronną interpretację potwierdzającą założoną przez mierzącego tezę. W swojej realizacji zdecydowałam się usunąć przyrządy ze zdjęć, by skupić się na samej tylko czynności. Nie oznacza to jednak, że przedmioty te zostały zupełnie wyeliminowane z pracy. Paradoksalnie bowiem ich brak zwraca uwagę na ich wcześniejszą obecność i funkcję. Odwołuję się tu do teorii sieci (dawniej znanej jako Actor-Network-Theory – ANT), która, mówiąc w dużym skrócie, przywraca miejsce w opisywaniu świata bytom innym niż ludzkie, takim jak przedmioty czy krajobrazy. Jak pisze Bruno Latour, jeden z jej twórców: „każda rzecz, która zmienia stan rzeczy, która wprowadza jakąś różnicę, jest aktorem – albo, jeśli nie posiada jeszcze figuracji, aktantem. Stąd pytania, jakie zadajemy wobec każdego podmiotu, są następujące: Czy wprowadza on jakąś różnicę w przebiegu działania jakiegoś innego podmiotu, czy nie? Czy podjęto próbę, która pozwoliłaby komuś ujawnić tę różnicę?”⁹⁵. Przyglądając się procesowi mierzenia z tej perspektywy dostrzegamy w nim szczególną rolę przyrządów, które wymuszają nienaturalne i nieznanne do tej pory w stosunkach między jednostkami gesty. Narzędzia, a więc czynnik pozaludzki, nie tylko determinują działanie człowieka, ale też je w pewnym stopniu sankcjonują czy jak pisze dalej

⁹⁵ Bruno Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, tłum. Aleksandra Derra, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości...*, dz. cyt., s. 537.

Latour, sugerują je. Nie oznacza to, że przedmioty, stając się pełnoprawnymi aktorami, zwalniają człowieka z odpowiedzialności za czyny, jednak to one nadają im taką, a nie inną formę. Jak zauważa Latour: „na ciągłość jakiegokolwiek przebiegu działania rzadko składają się powiązania ludzi-z-ludźmi (którym tak czy inaczej wystarczały podstawowe kompetencje społeczne) czy powiązania przedmiotów-z-przedmiotami, ale że prawdopodobnie zygzakowate przejścia od jednych do drugich”⁹⁶. Właściwością wielu przedmiotów, zwłaszcza stosowanych rutynowo, „poręcznych”, jest to, że z czasem stają się niewidoczne, przechodzą w tło. Jednym z wymienionych przez Latoura sposobów, aby je na nowo „wskrzesić” jest zaburzenie zwykłego przebiegu ich działania. Wydaje mi się, że takim zaburzeniem może być ich dosłowne zniknięcie. Ich oczywista obecność zostaje tu zderzona z brakiem, który jest niepokojący i przypomina o tym, jaką pełnią rolę.

W swojej pracy, bazując na dokumentach archiwalnych, o których wspominałam wcześniej, wykonałam serię dziewięciu barwnych fotografii cyfrowych, do których zaangażowałam trójkę aktorów. Odtwarzają oni gesty mierzenia, w których kluczowy jest brak przyrządów. Zwraca on uwagę na funkcję narzędzi, ale też pozwala na wyeksponowanie samej tylko relacji tworzącej się między bohaterami. Wracam tu w pewnym sensie do źródeł obecności fotografii w sztuce konceptualnej, kiedy służyła ona jako archiwum i potwierdzenie efemerycznych zdarzeń wydarzających się w ramach performance czy happeningu. Jej rolą było utrwalenie wyreżyserowanych sytuacji, które z czasem zaczęły być kreowane również z myślą o fotografii. Pewien aspekt performatywny jest też obecny w mojej pracy; aktorzy wykonują czynności, które jedynie dzięki zapisowi mogą zostać zachowane i przekazane odbiorcy. To, co się wydarzyło istnieje tylko dzięki fotografii. Należy jednak pamiętać, że kreacja odbywa się tu nie tylko na poziomie wyreżyserowanej sceny, ale także w momencie wykonania zdjęcia. „Fotografia nie jest nigdy wierna, ale zawsze przeobrażająca”⁹⁷ pisze

⁹⁶ Tamże, s. 543.

⁹⁷ François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, UNIVESITAS, Kraków 2012, s. 376.

François Soulages, zwracając uwagę na niemimetyczny charakter tego medium. Powołując się na esej *Le Musée imaginaire (Muzeum wyobraźni)* André Malraux zauważa: „fotografia rodzi fikcję (>>to, co zostało odegrane”)), a nie reprodukcję (>>to-co-było<<)”⁹⁸ i to właśnie czyni ją sztuką. Dopiero za sprawą zdjęcia to, co niedostrzegalne i z pozoru nieistotne, to, co umyka w procesie obserwowania danej sytuacji „na żywo”, może zyskać na znaczeniu. Fotografia wydobywa nowe sensory, wprowadza w inny kontekst, może wpływać na odbiór i wzbogacać go. Ta jej właściwość stanowiła dla mnie istotną wartość podczas pracy nad omawianą tu częścią projektu. Dzięki ukazaniu znanych sytuacji w nowy sposób, decyzjom formalnym zarówno na etapie fotografowania, jak i późniejszej obróbki, udało się stworzyć obrazy zawierające w sobie potencjał destabilizowania i poruszania.

W innym miejscu Soulages pisze: „najważniejszy wcale nie jest przedmiot do sfotografowania, ale fotograficzna metoda rejestrowania widzialnych wyglądnów, by wytworzyć to, co >>fotograficzne<<”⁹⁹. Przekonanie to jest mi szczególnie bliskie, „przedmiot” traktuję jako środek do celu, nie zależy mi na oddaniu jego realności. Podczas pracy nad zdjęciami zależało mi, aby aktorzy byli jak najbardziej „przeźrocyści”, by ich cielesna forma nie przysłaniała treści, by to, co zawarte na fotografii dawało możliwość wyobrażenia sobie czegoś innego. Pełnią oni rolę przekaźnika, sami nic nie znacząc, stają się tym, co nieobecne. Zgodnie z refleksją Helmuta Lethena dotyczącą performance’u Mariny Abramovic: „Ciało nie ma być nośnikiem obcych znaków, wskazujących na to, co nieobecne; w centrum uwagi powinno znaleźć się cielesne wykonywanie przekazywania znaku”¹⁰⁰. Aby tak się stało, modele muszą stać się anonimowi, wyabstrahowani z powiązań społecznych, kontekstów kulturowych i historii życia. Z tego względu zdecydowałam też, że wszyscy aktorzy reprezentować będą typ kaukaski. Zdaję sobie sprawę, że w przypadku pracy poruszającej zagadnienie rasy może się pojawić pytanie dotyczące tego wyboru, decyzję tę podjęłam jednak z pełną

⁹⁸ Tamże, s. 378.

⁹⁹ Tamże, s. 79.

¹⁰⁰ Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. Elżbieta Kalinowska, UNIVESITAS, Kraków 2016, s. 30.

świadomością. Zaangażowanie do projektu aktorów o różnym kolorze skóry wprowadziłoby do niego aspekt narracyjny, który mógłby odwrócić uwagę od podejmowanego zagadnienia. Osoby ukazane na fotografiach mają przypisane funkcje – dwoje z nich występuje w roli mierzonych, trzeci jest zawsze mierzącym. W układzie, na który się zdecydowałam, aktorzy o podobnym typie nie są obciążeni dodatkowymi znaczeniami, uwikłani kulturowo i mogą pełnić dowolną rolę, są neutralni. W momencie wprowadzenia do realizacji modeli o innym kolorze skóry mogą się pojawić nowe konteksty i pytania dotyczące roli, którą powinni pełnić. Wówczas wyabstrahowane sytuacje, które pozwalają w pełni skupić się na doświadczaniu gestów mogłyby zostać przysłonięte warstwą narracyjną. W fotografiach ważne jest nie to, co widzialne, aktorzy jako osoby nie niosą żadnego znaczenia, ale to, co znajduje się poza poznaniem czysto wzrokowym. Ich zadaniem jest działanie na wyobraźnię. Z tego samego powodu zdecydowałam by modele pozowali bez ubrania na neutralnym białym tle, nosili jak najmniej cech indywidualnych. Ich skóra została wygładzona, zdesaturowana i ujednolicona, pełni funkcję „przeźroczystej” cielistej powłoki, a jednocześnie wprowadza do fotografii element sztuczności. Sfotografowane sceny, mimo że wzorowane na sytuacjach realnych, nie imitują rzeczywistości, ale ją inscenizują i do pewnego stopnia uwypuklają, a przez to przyjmują perspektywę krytyczną. Jak pisze Soulages: „Fotografia pozwala nie tyle uchwycić realność, co dojść do „anty-rzeczywistości”, która – poprzez odbicie – krytykuje realność świata: fikcja, być może, stanowi najlepszy środek jej zrozumienia”¹⁰¹. Jest to też powód, dla którego zdecydowałam się wykonać zdjęcia w kolorze. Chciałam odejść od ich archiwalnych pierwowzorów.

W realizacji najważniejszy jest gest i będące jego naturalną konsekwencją relacje i napięcia powstające między aktorami. Mimo, że fotografie mają charakter inscenizowany, nieco teatralny, nie ma w nich gry, dążenia do przerysowania sytuacji. Ich uwypuklenie polega jedynie na wydobywaniu prezentowanych scen z rzeczywistości i skupieniu na ich konkretnych aspektach. Staram się uchwycić wymuszoną przez czynność mierzenia nienaturalność w ułożeniu ciała, rąk,

¹⁰¹F. Soulages, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 85.

głowy, nienormalne pozy i układy, których nie spotykamy i nie doświadczamy w codziennych sytuacjach. Dotyczy to zarówno osoby mierzonej, jak i mierzącej. Podczas pracy z aktorami nad poszczególnymi kadrami dostrzegłam, że wiele trudności sprawiało im odtworzenie sposobu trzymania narzędzia, było to bowiem coś czego nigdy wcześniej nie doświadczyli. O wiele łatwiejsze było dla nich wcielenie się w rolę osoby mierzonej, poddanej działaniu innych, biernej. Komunikowali jednak, że sytuacja ta jest dla nich niekomfortowa. W moim odczuciu czyni to gest jeszcze bardziej niepokojącym. Wymyka się on interpretacji i odniesieniom do tego co, znane. Bardzo istotny jest dla mnie komponent afektywny, w jego osiągnięciu również pomaga wyabstrahowanie postaci z rzeczywistości. Zakładam, że to co wydarza się pomiędzy aktorami jest trudne do zaklasyfikowania i nazwania, ale jednocześnie w uniwersalny sposób może się odnosić do doświadczeń odbiorcy, które mogą zostać przez niego przywołane z pamięci. Staje się on świadkiem sytuacji opartej o fizyczne działanie zmierzające do przełamania oporu charakterystyczne dla czynności przemocowych. Wielu badaczy dostrzega pokrewieństwo przemocy z afektem. Jak pisze Luiza Nader, zgodnie z jedną z możliwych interpretacji afektu: „wszystkie afekty są rodzajem przemocy, gdyż ich pochodzenie tylko w pewnej części można uznać za kulturowe, w przeważającej mierze jednak rodzą się one w biologicznych i neurologicznych mechanizmach ludzkiego organizmu”¹⁰². Przez swój eufemistyczny charakter ukazane na fotografiach gesty nie opowiadają żadnej konkretnej historii czy zdarzenia jednak podświadomie wywołują dyskomfort, działają na wyobraźnię i subiektywne odczucia. Liczę na to, że obrazy pokazując coś trudnego do zdekodowania, w pierwszym odruchu są odbierane w sposób czysto zmysłowy. Ich przemocowy charakter, odwołując się do somatycznych, biologicznych i neurologicznych odczuć odbiorcy ma za zadanie przemoc obojętność widza i, jak pisze dalej Nader, stanowić „szok wytrącający z bezruchu w kierunku afektywnego ruchu pamięci: przepływu afektów pomiędzy materią (która poddawana jest przemocy) i widzem (na którego kierowany jest wpływ – afekt i przemoc) na rzecz nie tyle wzruszenia, ile zmysłowego poruszenia, odzyskania zdolności

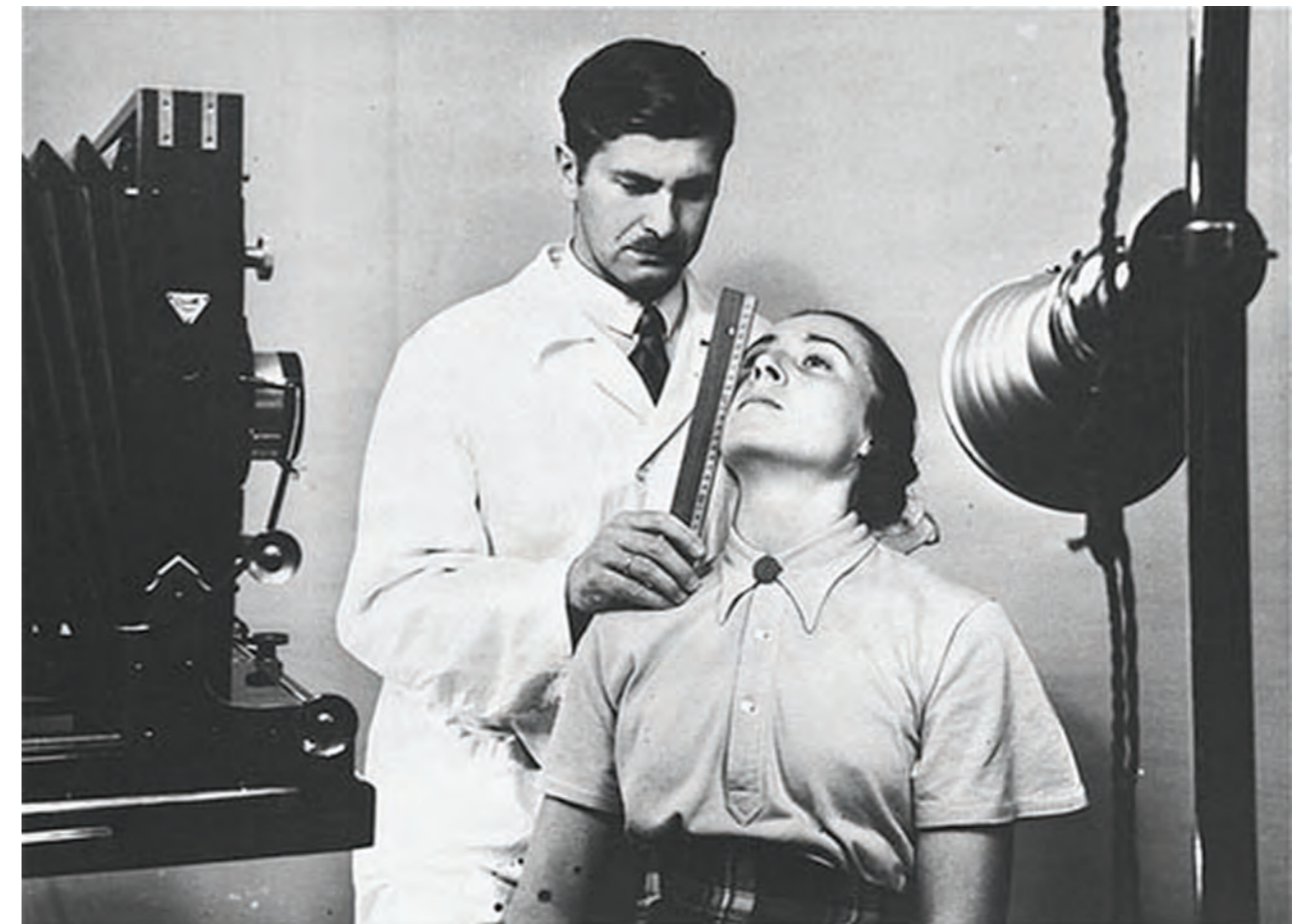
¹⁰² Luiza Nader, *Afektywna przemoc...*, dz. cyt., s. 212.

odczuwania i poczucia cielesnej intensywności – życia”¹⁰³. Jest to inny rodzaj szoku niż ten wywoływany poprzez autentyczne obrazy cierpienia. Nie wydarza się na poziomie postrzegania, ale stanowi swego rodzaju doświadczenie.

Fotografie wydrukowane w dużych, przytłaczających formatach, stanowią kluczowy element pracy. Ich forma sprawia, że ukazane na nich gesty, mimo, że mają swoje źródło w wydarzeniach i sytuacjach z przeszłości, mogą się odnosić również do teraźniejszych i przyszłych zagrożeń wynikających z relacji podległości i przemocy. Niczego nie narzucają, ale budują nowe znaczenia, działając w oparciu o wyobraźnię i indywidualną wrażliwość odbiorcy. Znajduje się on w pozycji widza, obserwatora skazanego na patrzenie. Wracam tu do wątku, który pojawił się w pierwszym rozdziale przy okazji omawiania pracy *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego i wideo 800064 Artura Żmijewskiego, a więc do biernej pozycji świadka. Odbiorca obserwuje sytuację, która wymaga od niego ustosunkowania się, stawiając go być może przed dylematem: czy ogląda wciągające widowisko czy wydarzającą się przed jego oczami przemoc¹⁰⁴. Za sprawą tego rodzaju przeżycia może się uobecnić nieprzepracowana przeszłość.

¹⁰³ Tamże, s. 214.

¹⁰⁴ Nawiązuję tu do książki *Pamięć perwersyjna: pozycje polskiego świadka Zagłady* Jana Borowicza i jego słów wypowiedzianych w rozmowie przeprowadzonej przez Cezarego Łasiczkę w radiu TOK FM w audycji „OFF Czarek” z dnia 7.07.2021. Borowicz powiedział w niej, że polskie społeczeństwo nie miało pewności czy patrząc na Zagładę ogląda obraz katastrofy czy wciągające widowisko. Kwestia ta nadal nie została przepracowana. <https://audycje.tokfm.pl/podcast/108422,-Pamiec-perwersyjna-pozycje-polskiego-swiadka-Zaglady>, [dostęp: 7.07.2021].



II.1

Instytut Antropologii, Genetyki Człowieka i Eugeniki im. Cesarza Wilhelma, Berlin, n.d.
(<https://encyclopedia.ushmm.org>)



II.2

Instytut Antropologii, Genetyki Człowieka i Eugeniki im. Cesarza Wilhelma, Berlin, n.d.
(<https://encyclopedia.ushmm.org>)



II.3
Bruno Beger, niemiecka ekspedycja antropologiczna do Tybetu, 1938 r. (https://wikiwand.com)



II.4
Departament policji, Nowy Jork, USA, 1908 r. (https://allthatsinteresting.com)

IV.3. WIDEO

Obok fotografii na projekt składają się także dwa trwające po piętnaście minut wideo bez dźwięku, wyświetlane synchronicznie. To statycznie zarejestrowana panorama Rajska ukazująca teren byłego obozu z widocznym na horyzoncie fragmentem szklarni (po wojnie zostały rozbudowane i zajęte przez Stację Hodowli Roślin Ogrodniczych) i polami uprawnymi. Jest to nawiązanie do fotografii z nurtu „nowej topografii”, o której szerzej pisałam w drugim rozdziale. Wideo pokazuje „nic”, zwykły krajobraz, który niczym nie zdradza swojej traumatycznej historii. Zostało zarejestrowane z drogi przecinającej pole ciągnące się od starych szklarni, po ledwie widoczny, ukryty za drzewami nasyp kolejowy. Ukazuje widok po jej dwóch stronach. Dwa punkty, które zamykają obszar widoczny na filmie to jedyne tropy, które mogą wskazywać na traumatyczną przeszłość krajobrazu. To „pryzma” z tekstu Romy Syndyki, na który powoływałam się, pisząc o miejscach nie-pamięci w drugim rozdziale pracy. Szklarnie i ceglane budynki to dawne zabudowania należące do obozu, tory widoczne po drugiej stronie prowadzą na bocznice kolejową i rampę wyładowczą w Auschwitz. Tego nie widać jednak na pierwszy rzut oka. Ślady przeszłości rozmywają się w krajobrazie zdominowanym przez zielone pola uprawne, łąki i przejawy współczesnej działalności człowieka. Rozkwitająca bujnie na wiosnę przyroda (wideo zostało zarejestrowane w maju 2021 roku), podobnie jak mieszkający w okolicy ludzie, żyje swoim rytmem. By dostrzec dysonans musimy wejść głębiej w obraz, wówczas mamy szansę dowiedzieć się, że wskazuje on na przeszłość. Miejsce zostało przywrócone naturze, co może zostać odczytane na różne, często sprzeczne ze sobą sposoby. Pisze o tym Izabela Kowalczyk w *Podróży do przeszłości*: „trwałość natury może dawać nieuzasadnione pocieszenie; może też być wskazaniem na obojętność (natura jest obojętna wobec tego, co się stało), ale może też kierować nas na pracę żałoby, jeżeli w naturze dostrzeżemy ślady śmierci”¹⁰⁵. U Kowalczyk wątek ten pojawia się w odniesieniu do trzech filmów składających się na pochodzącą z 2003 roku pracę Mirosława Bałki *Winterreise*. Artysta zrealizował je w zimie na terenie byłego

¹⁰⁵ I. Kowalczyk, *Podróż...*, dz. cyt., s. 203.

obożu w Brzezince. Nakręcone kamerą „z ręki” ukazują druty kolczaste otaczające obóz, brzozy i jezioro, a po przykrytym śniegiem terenie przechadzają się sarny. Obraz jest niepokojący przez swoją normalność zderzoną z historią. Bałka wprowadza element niepewności także poprzez rozdygotaną kamerę, która dodaje pracy autentyczności i charakteru osobistego doświadczenia autora. W swojej pracy, aby za pomocą wideo oddać podobny dysonans zachodzący między spokojnym krajobrazem, a związaną z nim traumatyczną historią stosuję inną strategię. Uciekam od subiektywności obecnej w *Winterreise* na rzecz, w miarę możliwości, neutralnej rejestracji. Kamera postawiona na statywie jest celowo unieruchomiona, zastosowany szerokokątny obiektyw zapewnia szerokie pole widzenia. Obrazy nie są nastrojowe jak u Bałki, są raczej bezemocjonalne, być może nawet trochę wernakularne. Starają się oddziaływać poprzez monotonię, która zmusza widza do wejścia głębiej w krajobraz, nawiązania z nim relacji i odszukania śladów historii oraz słabo widocznych tropów. Długo zastanawiałam się czy krajobraz powinien się pojawić w pracy w formie fotografii czy wideo. Zdecydowałam się na wideo, gdyż medium to umożliwia pokazanie upływu czasu. W moich pracach płynie on wyjątkowo powoli, wzmagając poczucie monotonii i rozleniwiając. Jednak krajobraz żyje i ulega nieustającym transformacjom, w procesie tym uderza obojętność przyrody. Kiedy na niego patrzę, zarówno jako na obraz zarejestrowany za pomocą kamery, jak i w rzeczywistości czuję narastające napięcie, które, mam nadzieję, zostanie również doświadczone przez widza.

Podczas mojej wizyty w Rajsku spostrzegłam, że roślinność porastająca okoliczne łąki została w znacznym stopniu zdominowana przez samosiejki mniszka lekarskiego. Ta pospolita odmiana, pozbawiona właściwości kok-sagizu, uważana jest często za uciążliwy chwast o szczególnej sile przetrwania i zdolności błyskawicznej regeneracji. Usuwa się go z sadów i ogrodów w obawie, że może stanowić konkurencję dla uprawianych tam roślin oraz być rezerwuarem niebezpiecznych dla nich wirusów. Pomyślałam o pewnej przewrotności przyrody, która pozwalając na rozplenienie się w tej okolicy pospolitej odmiany mniszka, w swych naturalnych procesach, zaprzeczyła idei selekcji gatunków. Fakt ten wprowadził do pracy dodatkową warstwę, a krajobraz objawił się jako byt

wieloznaczny, otwarty i nieokielznany.

Myśląc o koncepcji wystawy zdecydowałam się rozdzielić te dwa widea, by za ich pomocą wyznaczyć oś ekspozycji. Jedno umieszczone zostało na początku otwierając przestrzeń, a drugie na końcu, stanowiąc jej zamknięcie. Tak, jak pisałam, ukazują one krajobraz Rajsku ograniczony dwoma punktami nawiązującymi bezpośrednio do historii, tym samym wideo otwierające stanowi jej początek przeniesiony symbolicznie w obręb galerii, a wideo zamykające koniec. Wchodząc na wystawę, wkraczamy więc w krajobraz.

IV.4. OBIEKT

W centrum ekspozycji znajduje się obiekt będący kopią „kastenu” (niem. pudełko) – rodzaju szklarni/klatki, którą odgradzano w Rajsku bardziej wartościowe okazy roślin (il. 5 i 6). Z relacji Wandy Tarasiewicz i Zofii Pajerskiej dowiadujemy się: „W ciągu wegetacji, jeszcze przed kwitnieniem, wybierano okazalsze rośliny, które przykrywano >>kastenami<< tj. ramką sześcienną obitą z boku tiulem, a górą przykrytą szklaną płytką. Sortowanie to miało na celu izolację lepszych roślin od owadów i wiatrów, aby nie zapyliły się pyłkiem innych roślin”¹⁰⁶. Więźniarki wykonywały „kasteny” same. Obiekt to jedyny element rzeczywistości, który został wpleciony w odbywającą się na kilku płaszczyznach wielomediálną wypowiedź jaką stanowi wystawa. Umieszczony pośród fotografii i filmów jest artefaktem ze świata przedmiotów. W przeciwieństwie jednak do oryginału jest idealnie gładki, surowy i niepokojąco jak na swoje przeznaczenie czysty. Współgra z kliniczną czystością zdjęć. Choć w nowej sytuacji galeryjnej jest, podobnie jak pozostałe elementy, niedostępny doświadczeniu zmysłowemu, kiedyś stanowił dostępne człowiekowi narzędzie. W momencie umieszczenia go w galerii w jego relacji ze zbiorowością nastąpiło przesunięcie. Tutaj ponownie nawiązuję do wspomnianej wcześniej teorii sieci i książki *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* Marka Krajewskiego. Autor porusza w niej jeszcze jeden istotny z perspektywy mojej realizacji aspekt, jakim jest kwestia pamięci. Odtworzony przeze mnie obiekt

¹⁰⁶ Relacja W. Tarasiewicz i Z. Pajerskiej.

już nie istnieje. W Muzeum Auschwitz-Birkenau nie zachował się żaden jego egzemplarz, jedynym świadectwem jego obecności są dwie wykonane w obozie fotografie i wspomnienia więźniarek. To one znały, zachowały i przekazały jego tożsamość. Jak pisze Krajewski: „Pamięć tego, czym jest przedmiot, sprawia, że człowiek staje się funkcją obiektów materialnych, bo choć te ostatnie są przez niego tworzone jako ekstensje jego ciała i umysłu, to mogą one pełnić swoją rolę o tyle, o ile ktokolwiek przypomina sobie do czego służyły (Ossowski, 1966)”¹⁰⁷. W ten sposób za pośrednictwem obiektu w pewnym sensie uobecnia się przeszłość. Wszystko, co można o nim powiedzieć dotyczy przeszłych wydarzeń, istnieje dzięki pamięci o nim. Jednocześnie „kasten” pojawia się tu w zastępstwie czegoś. Tym czymś są przyrządy służące do pomiarów, o których pisałam wcześniej. One zostają przypomniane poprzez swoją nieobecność, „kasten” pojawia się nieco na wzór archeologicznego artefaktu przywołanego z przeszłości za pośrednictwem wspomnień. To kolejny ze sposobów wydobywania narzędzi z tła, o którym pisze Latour: „kiedy przedmioty znikają w tle na dobre, zawsze możliwe jest – choć trudniejsze – przeniesienie ich znowu w widoczne miejsce, używając archiwów, dokumentów, wspomnień, zbiorów muzealnych itp., sztucznie odtwarzając za pomocą opisów [dokonanych przez] historyków stan kryzysów którym maszyny, urządzenia i narzędzia się narodziły”¹⁰⁸.

W „sieci” wystawy „kasten” wchodzi w relację z pozostałymi jej elementami, spajając je ze sobą. Do pewnego stopnia zastępuje urządzenia nieobecne na fotografiach przez to, że sam jest narzędziem służącym tym samym co one celom selekcji. Z krajobrazem obecnym w projekcie za pośrednictwem obrazów wideo łączy go zaś wspólna historia. Przypomina również o analogii zachodzącej między ogrodnictwem, a traktowanym na wzór ogrodu społeczeństwem i nowoczesnym ludobójstwem, o którym pisał Bauman. I jedno i drugie wymaga zastosowania narzędzi, konkretnych gestów służących odizolowaniu lub wyeliminowaniu tego, co zostanie uznane za chwast.

¹⁰⁷ Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, 2013, s. 10.

¹⁰⁸ Bruno Latour, *Przedmioty...*, dz. cyt., s. 553.

Zdecydowałam, że „kasten” pozostanie pusty. W momencie przesunięcia go ze sfery użytkowej, w której był narzędziem, ku obszarowi sztuki, stał się, jak pisałam, niedostępnym doświadczeniu zmysłowemu artefaktem. Nie pełni już żadnej funkcji poza symboliczną. Próba odgrywania za jego pomocą sytuacji z przeszłości byłaby w moim odczuciu pustym gestem. Siła jego oddziaływania polega na tym, że uobecnia przeszłość, jest mediatorem między historią i teraźniejszością. Pozostawienie go pustym to także gest symboliczny wskazujący na utopijny charakter koncepcji stojącej za dążeniem do osiągnięcia ideału, niezależnie czy dotyczy to roślin czy społeczeństwa.



II.5

Fotografia „kastenu” wykonana w obozie w Rajsku, ok. 1943 r.

(Archiwum Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau)



II.6

Fotografia „kastenu” wykonana w obozie w Rajsku, ok. 1943 r. (Archiwum Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau)

ZAKOŃCZENIE

Zawsze podchodzę do swoich projektów z pewnym dystansem, nigdy nie mam pełnego przekonania czy udało mi się w nich wyrazić to, co zamierzałam. Jednocześnie często, tak jak i w tym przypadku, podczas pracy zdarza mi się odkryć coś czego nie byłam w stanie zaplanować. Ma to niewątpliwie związek z niełatwą tematyką, której się podejmuję i dużą ilością dotyczących jej realizacji, których jedynie niewielki procent przywołałam w powyższym wywodzie. Zastanawiam się czy moja praca mogłaby powstać bez tak rozbudowanej teorii, czy oparcie się jedynie na intuicji sprawiłoby, że byłaby lepsza? Nie umiem jednak pozbyć się przekonania, że do podjęcia tak poważnego i delikatnego tematu nie należy przystępować bez niezbędnego intelektualnego przygotowania i rozeznania. Uważne zagłębienie się podejmowaną problematykę pozwoliło mi na przeanalizowanie rozmaitych teorii i strategii, a w konsekwencji odnalezienie pośród nich swojej własnej drogi. Wydaje mi się, że dzięki temu udało mi się uniknąć pułapek, które prowadząc analizę porównawczą różnych prac dostrzegłam u innych artystów. Zdaję sobie sprawę, że mogę nie mieć wystarczających kompetencji, by poddawać krytyce inne realizacje, moja ocena była więc oparta przede wszystkim na własnej wrażliwości wzbogaconej o wnioski wysnute z lektury tekstów teoretycznych. Tym samym kierowałam się pracując nad swoim projektem. W moim odczuciu kwestią nadrzędną w pracach podejmujących tematy takie jak Holocaust lub innego rodzaju zbiorowe traumy najistotniejsze jest to, by nie naruszyć pamięci ofiar i rangi wydarzenia, „nie zakrzyczyć” go formą. Przekonanie to potwierdzają także teksty krytyczne zajmujące się tą tematyką. Już na etapie koncepcyjnym starałam się by zastosowane przeze mnie środki nie przekroczyły granicy adekwatności, choć i tu pojawiły się pewne wątpliwości. Dotyczyły zwłaszcza fotografii, które dla mocniejszego oddziaływania zostały poddane estetyzacji. Pomyślałam jednak, że działanie to mieści się w granicach tego, co Katarzyna Bojarska określiła jako „gest awangardowy”, niczego nie zasłania, pozwala natomiast na odejście od pewnej dosłowności zakorzenionej w rzeczywistości. Ten fikcyjny pierwiastek, jak pisał François Soulages w *Estetyce*

fotografii, jest w sztuce, a więc i w fotografii, tym, co umożliwia przejście ku temu, co uniwersalne. Powołując się na Husserla autor zauważa: „fikcja stanowi źródło, zasilające poznanie >>wiecznych prawd<<¹⁰⁹. Tym do czego dążę w swojej pracy jest właśnie owa uniwersalność, dla której przeszłość i historia stanowią punkt wyjścia. Fikcja w fotografii odrzuca Barthesowskie „punctum” na korzyść, jak zauważa dalej Soulages, „różnokształtnej i wielokrotnej recepcji”¹¹⁰. Jeżeli więc estetyzacja i idące za nią odejście od rzeczywistości otwierają drogę dla uniwersalności, która umożliwia posłuszenie się przeszłością by opowiedzieć o teraźniejszości, zastosowane przeze mnie środki wydają się tu zasadne. Mam poczucie, że mimo fikcyjnego charakteru, zrealizowana przeze mnie seria zdjęć ma w sobie także coś z reportażu w takim sensie, że odwołuje się do realnej historii. Nie próbując niczego udawać, odnosi się do sytuacji z przeszłości.

Forma wystawy-instalacji, na którą się zdecydowałam daje możliwość zbudowania wypowiedzi wielowarstwowej, która wnika głęboko w wydarzenia, ale pozostaje również otwarta na odbiorcę. Pozwala mu je doświadczyć, zagłębić się i, mam nadzieję, przeżyć. Założeniem pracy, zawartym również w tytule tej dysertacji było uobecnienie przeszłości. Ukazanie historycznych wydarzeń w taki sposób, by nie stanowiły hermetycznie zamkniętej opowieści z archiwum, ale by poprzez dzieło otwierały się na odbiorcę. Za wszelką cenę starałam się uniknąć narracyjności, w czym, jak sądzę, pomogło mi zarówno odejście od rzeczywistości, jak i działanie poprzez afekt. Dzięki niemu fotografie w pierwszej chwili silniej oddziałują na somatyczne i neurologiczne odczucia, a dopiero w drugiej kolejności zostają poddane aktywności umysłowej. W obrazach wpisany jest element przemocy wywołujący dyskomfort, a w konsekwencji prowadzący do zdekodowania ich właściwego sensu. Pomocny w tym może być także krajobraz, który występuje w instalacji jako nie-miejsce pamięci z jednej strony i świadek z drugiej. Obie te funkcje w sposób jednoznaczny odnoszą się do przeszłości, jednak i tutaj pominięta została wszelka dosłowność. Dwa wideo prezentujące krajobraz w sposób pozbawiony emocji nie pokazują żadnych śladów świadczących

¹⁰⁹ F. Soulages, *Estetyka...*, dz. cyt. s. 128.

¹¹⁰ Tamże, s. 129.

o historii miejsca. To co na nas działa to unosząca się nad nimi „widmowość”, która rozbudza chęć poznania, a jednocześnie do niego nie dopuszcza.

Mam poczucie, chociaż ostateczną ocenę pozostawiam odbiorcom, że w projekcie *Zrost* udało się zrealizować założenia, o których pisałam we wstępie. Liczę, że moja praca stanowi dowód na to, że sztuka opowiadająca o traumatycznej przeszłości może odsyłać do bardziej uniwersalnych rozważań i pobudzać do empatii. O mocy jaką ma na tym polu działalność artystyczna świadczą też przywołane przeze mnie przykłady innych realizacji. Warunkiem powodzenia jest kierowanie się wrażliwością oraz empatyczną postawą samego artysty. Mówimy tu bowiem o wizualnym przedstawianiu cierpienia, do którego nie mamy bezpośredniego dostępu. Z perspektywy widza jest ono przeważnie niewyobrażalne i niepowtarzalne. Nie da się go zrekonstruować, a jednocześnie nie można posługiwać się obrazami, które ukazują je w sposób bezpośredni, jak ma to miejsce w przypadku fotografii reportażowej. Jak pisałam wcześniej powołując się na Susan Sontag, działanie poprzez szok, który mogą wywołać tego rodzaju zdjęcia straciło na sile. Jest oparte na chwilowym, czysto wizualnym wrażeniu, które szybko ulatuje z pamięci. Sztuka daje możliwość budowania napięcia i wstrząsania odbiorcą poprzez „nawiedzanie” go i działanie na jego wyobraźnię. W mojej pracy robią to zarówno fotografie prezentujące sztucznie wykreowane sytuacje, krajobrazy, które nie pokazują nic, a także obiekt wskrzeszony z przeszłości. Dzieła sztuki doświadczamy i przeżywamy je, możemy mu nadać nowe znaczenia, powiązać z własną wyobraźnią, emocjami i wrażliwością. Recepcja dzieła, które mówi o traumatycznym wydarzeniu nie pokazując go wprost jest wydłużona, co daje czas i pole do jego przeżywania.

Realizując swój projekt i pisząc powyższą dysertację miałam chwile wątplenia odnoszące się przede wszystkim do podjętego tematu. Pojawiło się pytanie czy ponad siedemdziesiąt lat po wojnie sztuka o Holokauście jest jeszcze potrzebna? Czy nie powiedziano już wystarczająco dużo lub nawet zbyt dużo? Czy w obliczu współczesnych problemów wracanie do przeszłości i kolejne wivisekcje mogą wnieść jakąkolwiek nową wartość, powiedzieć coś czego byśmy nie wiedzieli? Nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć na te pytania. Na pewnym etapie miałam

poczucie, że temat został wyczerpany, jednak podejmując liczne rozmowy przekonałam się, że wiele osób wciąż widzi dla niego miejsce. Szczególną rolę przypisywali artyście, który zostawiając dbanie o podtrzymywanie pamięci o wydarzeniu historycznym, korzysta z niego, by uwrażliwiać także na współczesne zjawiska. Pracując nad realizacją *Zrost* starałam się kierować tą myślą, mam nadzieję, że niesie ona w sobie właśnie takie uniwersalne wartości albowiem abstrakcyjne idee selekcji pozostają wciąż żywym i realnym zagrożeniem.

BIBLIOGRAFIA

- 1 Andino Velez Marcel, *Libera szarga z uśmiechem*, w: Przekrój, 35, 2002.
- 2 Bojarska Katarzyna, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- 3 Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2010.
- 4 Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Franciszek Jaszuński, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1992.
- 5 Budrewicz Zofia, Sendyka Roma, Nycz Ryszard, *Pamięć i Afekty*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- 6 Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, w: Sztuka i Filozofia 17, 1999.
- 7 Didi-Huberman Georges, *Obraz krytyczny (obraz krytyki)*, tłum. Andrzej Leśniak, „Teksty Drugie”, 5/2016.
- 8 Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012.
- 9 Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- 10 Domańska Ewa, *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- 11 Elias Norbert, *Rozważania o Niemcach: zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wiek*, tłum. Roman Dziergawa, Jerzy Kałużny, Izabela Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- 12 Frydryczak Beata, Salwa Mateusz, *Krajobraz i doświadczenie*, Wydawnictwo PRZYPIS, Łódź 2019.
- 13 Gadamer Hans Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- 14 Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- 15 Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, w: Poetics Today, 29, 2008.
- 16 Jakubowski Piotr, Pawłowska-Jędrzyk Brygida, *Fotoeseje (nie) widoki cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- 17 Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- 18 Kaczmarek Agnieszka, Nieszczerzewska Małgorzata, *Pejzaże destrukcji. Atrofia i rozkład w kulturze*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2019.
- 19 Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010.
- 20 Krajewski Marek, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, 2013.
- 21 Kruszyński Marcin, Łukasiewicz Sławomir, Mazur Mariusz, Poleszak Sławomir, Witek Piotr, *Klio na wolności. Historiografia dziejów najnowszych po 1989 roku*, IPN, 2016.
- 22 LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009.
- 23 Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- 24 Lethen Helmut, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. Elżbieta Kalinowska, UNIVESITAS, Kraków 2016.
- 25 Majewski Tomasz, Zeidler-Janiszewska Anna, *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011.
- 26 Adam Mazur, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, Universitas, Kraków 2019.
- 27 Małczyński Jacek, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- 28 Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.
- 29 Mitchell William John Thomas, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- 30 Mukherje Siddhartha, *GEN. Ukryta historia, cierpienia*, tłum. Jan Dzierzgowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- 31 Polit Paweł, Suchan Jarosław, *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- 32 Potocka Maria Anna, *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* [katalog wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK], Kraków 23.6 - 24.9.2017, Kraków 2016.
- 33 Rothberg Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN,

Warszawa 2005.

34 Sadowski Mirosław, Szymaniec Piotr, *Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty studenckie*, Katedra Doktryn Politycznych i Prawnych WPAiE UWr, Wrocław 2008.

35 Schama Simon, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York, 1996.

36 Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009.

37 Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.

38 Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Waclaw Forajter, Universitas, Kraków 2012.

39 Syndyka Roma, *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie”, 1-2/2013.

40 Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

41 Szuppe Paweł, *Ideologia i mistyka volkistowska u źródeł nazizmu*, *Collectanea Theologica* 73/2, 2003.

INTERNET

42 Araszkiwicz Agata, *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego*, „SZUM” <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

43 Araszkiwicz Agata, Żmijewski Artur. *Porozmawiajmy o „80064”, „Obieg”*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691>.

44 Czapliński Przemysław, *Sploty*, „Teksty drugie” 1, 2017, <http://tekstydrugie.pl/news/2017-nr-1-nowa-humanistyka/>.

45 Stolarska Dorota, *Post-War Stories. Realizm traumatyczny w pracach Indré Šerpytyté*, „Postmedium”, tom 1-2, 2019 <http://postmedium.art/post-war-stories-realizm-traumatyczny-w-pracach-indre-serpytyte/>.

46 Oficjalna strona Festiwalu Utajone Miasto / Otwarte Miasto, <https://opencity.pl/program/chominowa>.

47 Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/krajobraz;2474847.html>.

PRACE

ZROST

CYKL 9 FOTOGRAFII CYFROWYCH,
WYS. 66 CM X SZER. 100 CM,
WYDRUK

2 WIDEO BEZ DŹWIĘKU,
15'

OBIEKT (DREWNO - BUK PARZONY, SZKŁO, TKANINA)
WYS. 30 CM X SZER. 30 CM

2021

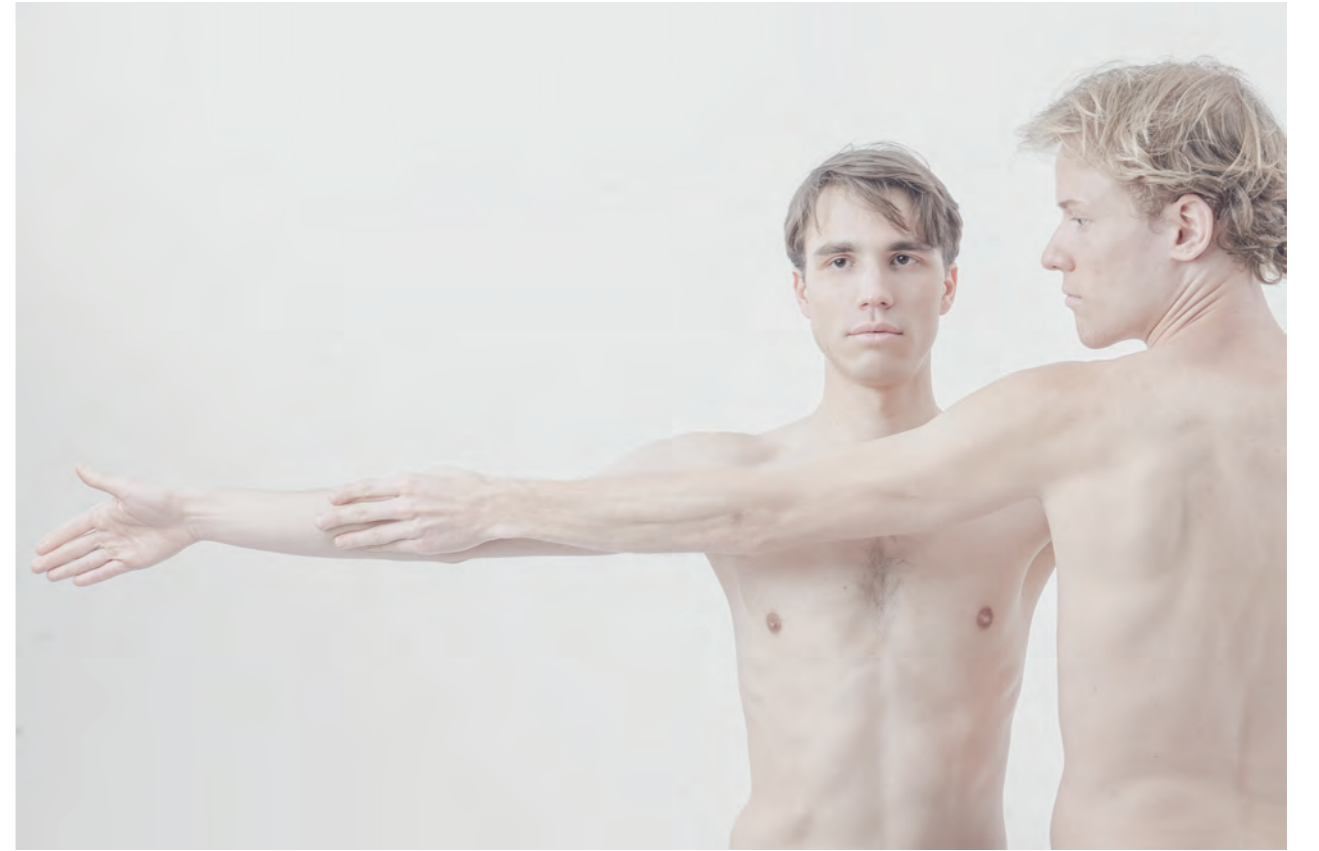
FOTOGRAFIE











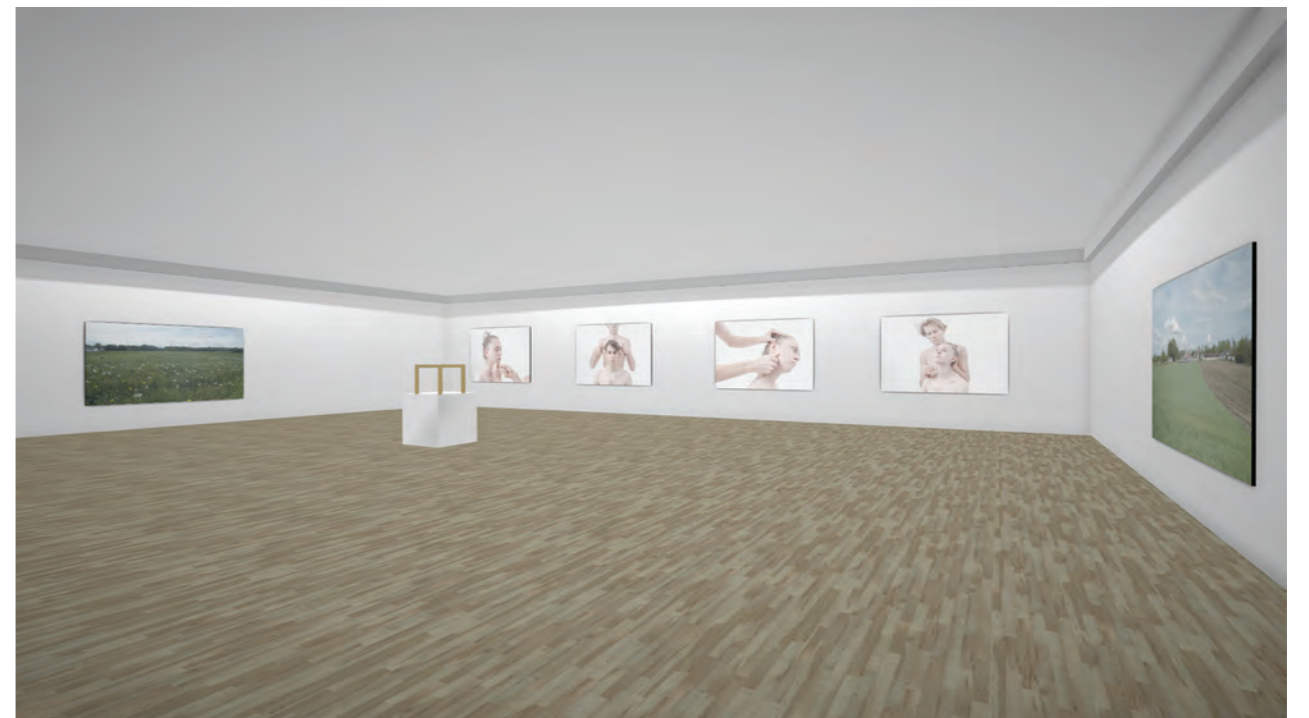
WIDEO



OBIEKT



WIZUALIZACJA WYSTAWY





Dorota Stolarska-Kultys

ZROST.

**Multimedia installation
dealing with the issues of
making the past present**

Doctoral thesis

Thesis supervisor:

Prof. Marek Domański

Auxiliary supervisor:

dr hab. (prof. ASP) Artur Chrzanowski

TABLE OF CONTENTS

105
INTRODUCTION

113
CHAPTER I:
HISTORICAL LANDSCAPE -
ART ABOUT TRAUMA AND THE PAST

I.1. THE PROBLEM OF REPRESENTATION I 113
I.2. AFFECT 115
I.3. THE AVANT-GARDE AND
TRAUMATIC EXPERIENCE 121
I.4. POSTMEMORY AND MEDIATION
WITH THE PAST 123
I.5. STAGING - ZBIGNIEW LIBERA'S *POSITIVES* 127
I.6. GESTURE – ARTUR ŻMIJEWSKI'S *800064* 129
I.7. THE PAST CLOSED IN THE ARCHIVE 132

134
CHAPTER II:
THE NATURAL LANDSCAPE -
EXPERIENCING THE SCENERY

II.1. LANDSCAPE 134
II.2. SPACE AND PLACE 137
II.3. NON-VIEWS AND MEMORY NON-SITES 139
II.4. THE „NEW TOPOGRAPHY” 142

102

146
CHAPTER III:
BIOLOGICAL LANDSCAPE -
NATURE AND IDEOLOGY

III.1. THE SIGNIFICANCE OF NATURE
IN GERMAN CULTURE 146
III.2. IMPERIAL PERCEPTION OF THE LANDSCAPE 148
III.3. GARDENING CULTURE 151

154
CHAPTER IV:
ZROST

IV.1. LOCATION 155
IV.2. PHOTOGRAPHS 157
IV.3. VIDEO 164
IV.4. OBJECT 166

169
CONCLUSION

174
BIBLIOGRAPHY

103

**WHAT KIND OF TIMES ARE THESE, WHEN
TO TALK ABOUT TREES IS ALMOST A CRIME
BECAUSE IT IMPLIES SILENCE ABOUT SO MANY HORRORS?**

**BERTOLT BRECHT
TO THOSE BORN LATER**

INTRODUCTION

In the following text I will present my point of view on selected aspects of the field of art, with particular emphasis on photography which is the core of the *Zrost* [Growth] project. In my artistic work, I pay a lot of attention to the intellectual layer, which stimulates the thinking process in the viewer. I believe that a work of art should move and destabilize, cause anxiety and enrich. In my opinion, art should be critical of reality, regardless of whether it talks about the present, the past or the future. It should enter into relations with other disciplines, such as philosophy or sociology, and transgress them using the advantage of its poetic and metaphorical character. I expect the same from photography, for me it is a tool I use to address issues that are interesting or important from my perspective. I am close to the opinion that works of art do not reproduce reality, but they are its representation enriched with completely new meanings. I see the image, like Hans Georg Gadamer, as a “process of being”. The author of *Truth and Method* pointed out that “The world that appears in the play of presentation does not stand like a copy next to the real world, but is that world in the heightened truth of its being”¹. Thus an image is more than a likeness because it not only refers to the original but also presents it in a certain way, lending it its value. Pointing both to themselves and to what is presented, images allow us to experience what we would not have a chance to experience without them, they emphasize the truths they contain. The two-way relationship between the image and reality engages the viewer and forces him to the deeper reflection. This potential contained in a work of art seems to be particularly valuable from the perspective of the field of issues in which I am involved.

In the installation *Zrost* I undertake the problem of the past, historical trauma and violence. I return to the events that took place during World War II in the territories occupied by the Nazis. This is a theme that has engaged me for years and is reflected, directly or indirectly, in my artistic realizations. Although

¹ Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall, Bloomsbury Academic, 1998, p. 138.

much has already been said in this area, both in the field of art and in the sphere of historical or sociological research, I have a feeling that the past has still not been worked through and often haunts us with redoubled force. I am unable to cut myself off from the past, I always look at the present through its prism. In the book *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* [Journey to the Past: interpretations of the newest history of Polish critical art], Izabela Kowalczyk wrote: “One cannot understand the epoch in which we live without understanding its recent past”². Same as the researcher, I believe that the memory of past events belongs to the present. Its critical interpretations in art play an important role in the process of working through it.

What happened in the first half of the twentieth century has been disturbing me ever since I can remember. In their frightening reality, these events seemed to belong to a different, incomprehensible order, to be beyond comprehension. The thought of how much they deconstructed the world while leaving it unchanged terrified me. This awareness, this cognitive turmoil of sorts, affected my perception of reality. The “after” world is the only one I know, but I have a disturbing feeling that at any moment it may also turn out to be the “before” world. I am constantly accompanied by the weight of this awareness, which I cannot fully verbalize. I wonder if the events of the past can somehow repeat. I feel that this is the reason why I’m constantly trying to capture this fear with art, at the same time searching for the most adequate way to express what, according to researchers, philosophers or critics, is “unimaginable”.

In the context of this “unimaginability” one of the fundamental questions that stands in front of every artist who deals with the traumatic past and the Holocaust is the question of form. The subject matter calls for a unique approach that meets the weight of the event, recognizes it, penetrates its structure, and turns it into an strong experience. In this situation narration or literalism often turns out to be inadequate and insufficient. On the other hand aestheticization carries the risk of overshadowing the main theme. This problem concerns

² Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, 2010, p. 36.

particularly photography, especially of the form of reportage which in its classical understanding has completely lost its carrying power. I wrote about it in my master’s thesis *Na styku emocji i formy. Realizm traumatyczny w pracach Indrė Šerpytytė* [At the Meeting Point of Emotions and Form. Traumatic Realism in the Works of Indrė Šerpytytė], where I referred, among others, to the issue of the “avantgarde gesture” developed by Katarzyna Bojarska in her book *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman* [Events after the Event. Białoszewski-Richter-Spiegelman], as well as to the texts by Susan Sontag and Georges Didi-Huberman. In her collection of essays *On Photography*, published in 1977, Sontag wrote: “The vast photographic catalogue of misery and injustice throughout the world has given everyone a certain familiarity with atrocity, making the horrible seem more ordinary – making it appear familiar, remote (>>it’s only a photograph<<), inevitable”³. Since that publication, thanks to photography, film and the Internet, people have become “eyewitnesses” of successive dramatic events. The role of the viewer has also changed. He is no longer just a receiver but often also the creator of images. In this context, words written by Sontag have gained even more relevance. Photography, in its traditional documentary sense, neither moves nor shocks anymore. This also applies to the photographs that document the Holocaust which, despite their brutality, do not induce successive generations to ask still current questions, but closing it in the archive place this event in the past. I claim that the power of moving that was lost by documentary photography has been taken over by art, including photography in its “anti-reportage”⁴ version. Properly used, it can touch socially important problems not by superficial shocking or literalism but by approaching them from a distance. Instead of limiting ourselves to faithful registration, we should use the potential offered by the image understood as Gadamer’s “process of being”. It should move and intensify the sense of empathy in the viewer.

³ Susan Sontag, *On Photography*, Picador, 2001, p. 35.

⁴ It is a term used by Charlotte Cotton in her book *The Photograph as Contemporary Art* to describe photography that takes up documentary themes in a different way than classical reportage, by slowing down image making, remaining out of the hub of action and arriving after the decisive moment.

In the title I used the term “making the past present”, which is crucial to understand the intentions behind the project. My work, as many other projects that reflect on the past, it is not about telling the story of the past as a closed chapter. Art projects of this kind face the challenge of showing past events in such a way that these experiences become accessible to present audiences. In the book *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku* [Transformation. Art in East-Central Europe after 1989] Andrzej Szczerski, writing about art that is looking into the past, noted that it could offer “a >>language and imaginary schema<<, which meant that selected fragments of the past were able to influence the contemporary imagination of very different social groups”⁵. The great value of art is that it uses a certain conventionality and does not aim to tell the story of the past with complete conformity to historical facts. This creative approach makes it easy to recall history in a contemporary context. In this approach, the past is oriented towards the future. Making it present serves to activate the viewer, who can use the potential it contains to resolve or extinguish modern conflicts.

My project *Zrost* aims at making the past present in the way described above but also is an attempt at finding an appropriate form to transgresses the issue of “unimaginability”. The following text is its theoretical development, in which, by analysing other works and referring to theoretical texts, I reflect on the possibilities which the visual arts offer in this area. By referring to other art. projects I’m trying to discern the diversity of strategies undertaken in this field by artists. To a large extent, this discussion concerns the problem of representation of the Holocaust. I try to answer the questions related to the way in which artistic activity can help to make the past present? Can art that is telling about traumatic history refer to more universal considerations, emanate to the viewer and evoke the feeling of empathy? And, most importantly, how should it do this so as not to “shout down” the event to which it refers, and at the same time not to close it in an inaccessible archive? The first chapter

⁵ Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018, p. 87.

is mostly devoted to these considerations. I try to outline in it a kind of artistic-intellectual-philosophical environment of the work. Using the analytical and comparative method, I try to find out what strategy is most appropriate for such a sensitive subject. Aware of the enormous number of works dealing with history and trauma, including those relating directly to the Holocaust, I invoke only a small part of them. This is my subjective choice, in which I was guided by their value for the following text. Analyzing artistic realizations, I support myself with critical and philosophical studies, texts on studies of trauma, memory and history, which are indispensable for showing certain currents of thought and issues in which my work is also a part. In this field I pay special attention to three issues: affect, experience and memory (especially collective memory, traumatic memory and post-memory).

In my earlier works, while dealing with the subject of the traumatic past, I often referred to nature, which is particularly close to my heart. I attributed to it the role of a “co-hero” as in the project *Zalesianie* [Afforestation] from 2015 or metaphorical function making it the carrier of meanings like in the realization *Glare* - my master’s degree from 2017. It is similar in the *Zrost* project, where the story of plants is intertwined with the story of people. Initially the installation was to have a slightly different character, the issues I was interested in were to be presented in a different way, also the role of nature was to be slightly different. However, while collecting materials and analysing them, I realized that my original assumptions were too anchored in history and the form was too literal. Further analysis of the texts led me into completely different areas, while the main aim of the work remained unchanged. In one of my readings, I came across a description of Rajska, a town near Auschwitz. During the Second World War there was a sub-camp there in the form of a farm, where prisoners worked on the experimental breeding of plants, including the *Taraxacum kok-saghyz* – species of dandelion that is notable for its production of high quality rubber. Rajska became a place full of disturbing meanings for me. I was touched by the analogy between the instrumental treatment of humans and plants, which also led me to reflect on contemporary times and current attempts to classify and divide

societies. Also the book of Zygmunt Bauman's *Modernity and the Holocaust* played an important role in these reflections.

The main element of the installation is a set of photographs which are a study of gestures related to anthropometry and comparative measurements carried out by eugenicists at the turn of the 19th and 20th century and then used by the Nazis. The purpose of the photographs is to expose the violent nature of these practices and draw attention to their oppressive nature. Referring to the somatic experience of the viewer, based on the sense of discomfort created in the process of communing with the photographic image, I want to evoke an experience that will lead to reflection on the consequences of this kind of instrumental approach to man. Referring to Bauman, I bring up the ever-present problem of treating society as a garden from which individuals deemed weaker, inferior or mismatched should be eliminated in favour of a utopian ideal. In the work the motif of a garden also appears more literally, it is evoked through two static videos capturing the landscape of Rajsko. Nature is thus present on two levels. As a landscape and, more metaphorically, as a reference to the cultivation of the *Taraxacum kok-saghyz*, a plant that was particularly attractive from the perspective of the Nazi economy. This thread is indicated by an object - a copy of the "kasten" used in Rajsko to fence off specimens considered to be more robust. An empty "kasten" plays the role of a monument which, entering into relation with photographs and video, refers to plant cultivation and also to eugenics and the idea of ideal society. I analyse themes related to nature in the second and third chapters. First, I explore the theme of landscape, which I consider from a cultural perspective. In the context of the topic at hand, I examine the interpretation of landscape in the visual arts, paying particular attention to photography. I ask about the role of landscape in the art of trauma and the past, I wonder what is hidden behind the landscape shown in the photograph, to what history it refers us, what we do not see in it but can find under its surface, does it function as a place of memory or oblivion? I try to show the landscape in historical, natural and intellectual terms. It's a patchwork of threads essential to understanding the work. The third chapter, on the other hand, was devoted to issues related

to the problem of horticulture. I look at the role of nature in German culture and the consequences of this specific relationship, in the formation of Nazi ideas. The chapter will also touch on eugenics.

I based my theoretical research primarily on the analytical and comparative method of the collected material. Due to the specificity of the topic, the literature I have gathered is dominated by positions from the area described as "new humanities" which includes, among others, affective studies, studies of memory, studies of visual culture and a wide spectrum of posthumanities, including studies of plants and objects, which are the most interesting from the perspective of my work. Texts of this kind are not limited to one research method specific for a given field, but enter into relations with other disciplines, creating, "methodological entanglements"⁶ that are crucial for the practice of contemporary science. "New humanities" postulates the integration of different fields of knowledge, seeks the existing connections between them, connects the knowledge of the researcher with the studied object. Przemysław Czapliński writes: "the new humanities moves from concrete objects to the study of the network in which objects are produced, from works to production processes, from finished artefacts to the conditions of their creation. [...] speaks on behalf of something that has difficulty accessing language – voices, images, affects, sensory experiences, and the vast non-human realm"⁷. Its goal is to expand the boundaries and be innovative in showing the tangle of phenomena to which an object belongs. The following text is an attempt to consider the questions I have about the representational capacity of photography, the forms of visual representation of suffering and trauma, and the possibility of constructing an extreme experience of the past through art and the role of nature and landscape in this process. In addition to these questions, which I believe may remain unanswered, I would like the following text to also, or perhaps above all, serve as a kind of intellectual landscape for my realization. Following the path set by

⁶ Przemysław Czapliński, *Sploty*, [in:] "Teksty drugie" 1, 2017, <http://tekstydrugie.pl/news/2017-n-r-1-nowa-humanistyka/> [dostęp 4.04.2021].

⁷ Ibidem.

the “new humanities” seems to me the most appropriate strategy here. The literature in this area is supplemented by texts about aesthetics and those that fall within the scope of art criticism and photography.

CHAPTER I: HISTORICAL LANDSCAPE - ART ABOUT TRAUMA AND THE PAST

I.1. THE PROBLEM OF REPRESENTATION

In the following section, I will bring up various artistic narratives present in works that address issues related to the traumatic past, as well as cite scientific and philosophical theories that are important to me. I will focus on the period after World War II. On the one hand, it is to this event that I refer in my realization, on the other hand, the extreme character of the experience related to it led to a radical re-evaluation of the understanding of the world and had a significant, destructive impact on the standard ways of understanding and naming. Also the problem of unimaginability and unrepresentability was raised in connection with it. As Jacek Leociak, referring to Bruno Bettelheim, writes, events such as the Holocaust or Hiroshima “cause the disintegration of the hitherto forms of life of the human community, they also have a devastating impact on the life of an individual, both in the psychological and physical dimension”⁸. The experience of World War II, and in particular the cruelty of the Holocaust, did not remain without influence on artistic activity either, forcing artists to reflect on the manner and adequacy of representation. Some, like the philosopher and composer Theodor W. Adorno decided to abandon creativity. His statement from the written in 1949 essay *After Auschwitz* saying that “to write poetry after Auschwitz is barbaric” is one of the most frequently repeated phrases in this discourse. In time, however, Adorno undertook a reconsideration of the sentence he had uttered. In *Metaphysics*, published in 1965, he wrote: “I can affirm, as I have already affirmed, that after Auschwitz one can no longer write poems - this formula allowed me to point out that a culture coming back to life

⁸ Jacek Leociak *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, IBL PAN, Warsaw 2018, p. 17.

seemed to me empty inside - but one must also say that one must write poems, in the sense in which Hegel explains in the *Aesthetics* that as long as there is an awareness of humanity's suffering, there should be art proper to this awareness as its objective form"⁹. This sentence is dialectical in nature, it does not contradict the earlier statement, nevertheless the author admits in it that suffering has a right to expression. The sixties, in which Adorno wrote *Metaphysics*, were already a slightly different moment for the reception of the Holocaust. The shock of photographic and film documentation and reflection on their ability to convey the enormity of suffering without violating the memory and respect for the victims caused a retreat from visual representations. They gave way to a reflection on humanity and the moral consequences of the Holocaust. What seemed to express the trauma best was silence. Every form of artistic expression seemed inadequate. This difficulty is eloquently illustrated by a note made by Oskar Hansen in 1958 while working on the project for the "Road" monument for the international competition for the commemoration of the victims of the Auschwitz extermination camp: "(...) When we decided to enter the competition, we were helpless for some time. No gesture, no expressive form, no colour could, in our opinion, express, honour, or commemorate what we had left"¹⁰. Asking about the right way to express the inexpressible, art about trauma has been grappling with a crisis of representation since the early post-war years. On the one hand, "border events" demand to be made present in artistic works, on the other, they generate a number of questions and difficulties connected with the inadequacy of language, elude imaging and arouse fears of being drowned out.

I.2. AFFECT

⁹ Theodor Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), trans. C. David, Payot, Paris 2006, p. 190. Cit. after: Georges Didi-Huberman, *Obraz krytyczny (obraz krytyki) [Critical Image/ Image of Criticism]*, trans. Andrzej Leśniak, „Teksty Drugie”, 5/2016 p. 370.

¹⁰ After: Jan Stanisław Wojciechowski, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii Formy Otwartej*, [in:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, ed. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, 2011, p. 62.

Since the end of the war, many artists expressing themselves through various media have returned to the experience of death. Among them there were Holocaust survivors like Jonasz Stern and Izaak Celinkier, former camp inmates like Maria Hiszpańska-Neuman, Maja Berezowska or Xawery Dunikowski, as well as witnesses like Bronisław Wojciech Linke and Marek Oberländer. The artists mentioned above, as well as many others who reacted to events on an ongoing basis, mostly used traditional means of expression, which often proved insufficient or inadequate. One who sought a new language to express such a unique experience was Władysław Strzemiński. In his works from the series *Moim przyjaciołom Żydom* [To My Jewish Friends] (1945), he crossed the traditional boundaries of art, using in his collages documentary photography showing scenes from the ghetto, concentration camps and transports. Strzemiński, an eyewitness to the events, combined them with ink drawings made on grey, brown, or white paper. These were copies of works created during the war. Each of the ten collages has a meaningful title such as: *Śladem istnienia stóp, które wydeptały* [Traces of the Existence of the Feet They Trodden], *Ruinami zburzonych oczodołów* [Ruins of Shattered Eyeballs], *Lepka plama zbrodni* [Sticky Stain of Crime], *Puste piszczele krematoriów* [Empty Crematoria Tibia]. Katarzyna Bojarska points out the uniqueness of this series compared to the artist's earlier and later works. She writes that it is something "very strongly rooted in a concrete historical moment; thus it is a document of the time, the artist's reaction to the current cultural situation"¹¹. In *Moim przyjaciołom Żydom* the deconstruction, dismemberment and disintegration of the post-war reality after the Holocaust is contained both in the visual layer and in the hard-to-pronounce titles of the individual collages. Photographs are an essential element of the works. Just after the war they were shocking, the publication of images like these raised numerous doubts connected with respect for the victims, which eventually led to a retreat from the visual representation of suffering. In Strzemiński's case, however, the photographs do not serve to dazzle with scenes of cruelty but they point to violence and the

¹¹ Ibidem, Katarzyna Bojarska, *Władysław Strzemiński i jego artystyczny dokument Zagłady*, [in:] *Pamięć Shoah...*, p. 707.

inevitability of seeing which he experienced as a witness. The position of a witness is especially important here because the artist strongly feels the burden connected with it. On the one hand it evokes a sense of guilt resulting from his passivity. On the other the fact of looking at photographs can be interpreted as co-participation in the crime in which the camera becomes an instrument of violence. Strzemiński - the witness - is also burdened with helplessness in the face of the attempt to utter what has not been said by the victims and is at the same time unspeakable from the position of an observer. This is alluded to in the drawings which constitute a record of what is visible. They illustrate what Strzemiński knows both as a witness and as a spectator looking at the pictures. They contain a story that, as Marianne Hirsch wrote in her book *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory*, supplements what was left out in the photographs¹². The awe of looking at them is located in this story, rather than in the photographs themselves. Esther Levinger, analyzing *Moim przyjaciołom Żydom*, points out that the drawings correct the photographs and clarify their content, "they are singular, and their singularity is reflected in the photographs. They complement the anonymous death, the piles of corpses, bones and skulls, and the group of children, seen only from behind, the nameless faces captured by the anonymous professional or amateur photographer. They document the involvement of a certain individual in a particular case, they extend the single testimony of a single witness. Contrary to the objective vision of a photographic camera and the stable image it registers, Strzemiński proposed a vision of a certain single, corporeal subject who testifies directly"¹³.

The works from the series refer to memory, and do so both through documentary photographs functioning in social space and through drawings that are a record of what the artist - a witness - saw. Collective memory merges here with individual memory, and the literalness and brutality of photography with

¹² Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.

¹³ Esther Levinger, >>Ruinami zburzonych oczodołów<<. *Fotografia i historia*, [in:] Władysław Strzemiński. *Czytelność obrazów*, ed. P.Polit, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012, p. 96.

artistic gesture. In spite of the fact that the works show images of the crime, their juxtaposition with subjective drawings makes us perceive not the images but what happens at the meeting point of these two narrations, additionally supplemented with text. According to Luiza Nader, through the complex relations between individual elements, Strzemiński introduces into his collages violence that takes place on their surface. Drawing often penetrates photography, and photography destroys drawing. The artist himself also deeply interferes with the structure of photography by cutting it out or scratching it with a sharp tool. Nader, referring to affect theory, argues that this violence plays an important role in the process of reception. She writes: "Combined in a single body of collage, drawing and photography affectively pierce the viewer - this piercing, however, is not fatal, but life-giving, knocking the viewer out of numbness and indifference"¹⁴. Strzemiński uses the violence of seeing to influence the viewer, to provoke his reflection. The viewer - witness, once again becomes an observer of the scenes of cruelty, both those which he has already experienced and those which happen on the surface of the work. Nader proposes the thesis that the whole power of the series *Moim przyjaciołom Żydom* "is in fact an affective violence: it is based at once on the affective action of the work and the >>overbear<< of the viewer's habits of seeing and feeling"¹⁵. The researcher refers in her interpretation to the issue of affect. The use of affective measures is often encountered in works relating to trauma. I would like to briefly introduce this concept, since this is an important element for the reception of my project too. Affect is of interest to literary scholars, although it is also used by art scholars, and the discourse concerning it is ambiguous, which means that there are several ways of interpreting it. I will not try to mention all of them here, but I will refer to one of them, marked out by the texts of Gilles Deleuze and Felix Guattari. I am aware that this will probably be an incomplete interpretation, since the concept has

¹⁴ Luiza Nader, *Afektywna przemoc. >>Moim przyjaciołom Żydom<< Władysława Strzemińskiego*, [in:] *Pamięć i Afekty*, ed. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, 2014, p. 205.

¹⁵ Ibidem, p. 206.

been extensively elaborated, but for the purposes of this paper I would like to focus mainly on the meaning of affect in the context of artistic representation.

Affect is something autonomous, meaningless, a kind of intensity grounded in the biological mechanisms of the body. As Deleuze and Guattari write: “affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man...”¹⁶. Similarly, a work of art is a pure being of sensation, “it exists in itself”¹⁷, as they write. Affects are the individual “chords” of the work. As Deleuze and Guattari specify: “Consonance and dissonance, harmonies of tone or colour, are affects of music or painting”¹⁸. Affect, then, is present on the surface of the work; it is produced by the use of formal means and their interrelationships. It reveals itself through colors, lines or, as in the case of Strzemiński, incisions. It is crucial, however, that a composition made of blocks of percepts and affects must stand on its own, so that it does not refer to an object. It was based not on similarity but on pure impression. According to Deleuze and Guattari: “By means of the material, the aim of art is to wrest the percept from perceptions of objects and the states of a perceiving subject, to wrest the affect from affections as the transition from one state to another: to extract a bloc of sensations, a pure being of sensations”¹⁹. The authors draw attention to the peculiar character of memory, which, recalling “old perceptions”, is not free from similarities. According to them, a work of art is a “monument” that is not commemorating a past, it is not a memory but a fabulation based on a block of present sensations. In the text we may read: “We write not with childhood memories but through blocs of childhood that are the becoming-child of the present”²⁰. By avoiding literalism, the work does not show an event but refers to the psychological or somatic feelings of the viewer. Its aim is to create an affect that is intended to evoke a deep experience and empathic involvement that stimulates reflection. Sensory sensations, which

¹⁶ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Percept, Affect and Concept*, [in:] *The Continental Aesthetics Reader*, ed. Clive Cazeaux, Routledge, 2000, p. 164.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 167

²⁰ Ibidem, p. 168

precede thought, force the viewer to take a broader view of the issue and work through it in isolation from previous conventional narratives. It should be noted, however, that empathy should not be conflated with identification. The difference between these two types of experience is pointed out by historian and trauma researcher Dominick LaCapra, in a book *History in Transit* he writes that empathy, unlike identification, is “virtual but not a vicarious experience”²¹. Although his words refer to the attitude of a historian, they are equally valid when we talk about the attitude of a creator and viewer of a work of art touching upon the subject of trauma. The conflation of these terms may lead, as LaCapra writes, “to an idealization or even sacralisation of the victim as well as an often histrionic self-image as surrogate victim undergoing vicarious experience”²². Empathy, on the other hand, presupposes a difference between the recipient and the other and implies critical distance and analysis.

Using affect in works of art dealing with trauma is based on the relationship that exists between affective memory and vision. In a text on affect in art, Jill Bennett notes that this mechanism was used in the Middle Ages, in scenes depicting the passion of Christ. Images of this type appealed to the bodily memory of the viewer, who, as the scholar writes, “*feels* rather than simply sees the event, drawn into the image through a process of affect contagion”²³. What affects him or her is the wound, which, by appealing to sensory memory, evokes an immediate somatic reaction that precedes thought. As Bennett points out, sens memory as a source of art “operates through the body to produce a kind of >>seeing truth<< rather than >>thinking truth<<, recording the pain of memory as it is experienced, and conveying a certain level of bodily affect”²⁴. Unlike words, which describe and name, sight connects to felt experience, it is more “primal”. It records and stores in memory events and

²¹ Dominick LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, CORNELL UNIVERSITY PRESS, 2004, p. 65.

²² Ibidem.

²³ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art.*, Stanford University Press, 2005, p. 36.

²⁴ Ibidem, p. 26.

sensations that are often inexpressible and elusive for verbal description. The use of affect in works referring to trauma, experienced in an individual way and often inaccessible to others, makes it possible to establish contact between what is internal and what is external. Returning to the words of Deleuze and Guattari quoted earlier, traumatic experiences, like our childhood memories, are inaccessible to others; they will always be only our subjective narrative. Only when we express them by referring to sensory memory and using affect are we able to engage the viewer and make them claim an empathetic attitude. An experience or trauma expressed beyond representation by means of visual language activates emotions and avoids the trap of narration.

The narrative and descriptive way of communication, as I wrote in the introduction, turns out to be insufficient when confronted with a traumatic experience. Such a form is only talking about difficult emotions, presenting the trauma, not expressing it. In order to move and stimulate empathy and latter reflection, a work relating to trauma must engage the viewer. This involvement cannot be merely intellectual, but should result from an intense sensation evoked by what escapes the narrative framework. One can refer here to the words of Georges Didi-Huberman, who writes at the beginning of his book *Images in Spite of All*: “In order to know, we must imagine for ourselves. We must attempt to imagine the hell that Auschwitz was in the summer of 1944. Let us not invoke the unimaginable. Let us not shelter ourselves by saying that we cannot, that we could not by any means, imagine it to the very end. We are obliged to that oppressive imaginable”²⁵. Although the author refers in this fragment to the photographs taken by the members of the Sonderkommando in Auschwitz, he also draws attention to the important role that the imagination plays in the process of becoming aware of the tragedy of these events. In the further part of the book, he returns to this thread, writing that imagination “is an integral part of knowledge”²⁶ and should be provided with an infinite number of images that stimulate it.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, University of Chicago Press, 2012, p. 3.

²⁶ Ibidem, p. 120.

I.3. THE AVANT-GARDE AND TRAUMATIC EXPERIENCE

In the field of art, affective images may help in imagining and adopting an empathic attitude towards traumatic events, but there are other forms of representation that may also evoke them. These are usually artistic expressions of avant-garde character, which use abstraction and are far from mimeticism. Same like in affect, an important role is played by what happens on the surface of the work and the formal means used. It is important, however, to avoid exaggerated aestheticization, which, like excessive literalism, can “cover” the main theme. Maria Anna Potocka in her text on Jonasz Stern’s art uses the term “meaningful abstraction”²⁷. She calls like this an artistic tendency characteristic for artists dealing with traumatic subjects, which are threatened with pathos. She writes that in such case “any literalness turns into a scream, which is a crime against the content”²⁸. The artists reach for abstraction in order to, as Potocka writes, change “immediate drama into eternal drama”²⁹. In their realizations, they appeal to the imagination, constructing a message based on the psychology of perception. According to the author, the most outstanding contemporary representative of meaningful abstraction is Mirosław Bałka. I will come back to his works later. Now I would like to focus on Jonasz Stern. The artist I mentioned earlier, during the war and just after it, produced woodcuts showing scenes from the ghetto. These works, however, did not have the same impact as his later paintings, in which he moved away from realistic depictions to abstraction. From the mid-1960s to the 1980s, he created collages using bones and fish remains, sometimes also photographs and attributes associated with Jewish culture, which he used to build evocative landscapes of the Holocaust. He referred to his traumatic experiences (during the war he escaped from a transport to the

²⁷ Maria Anna Potocka, *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie*, [in:] *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* [catalog of the exhibition in Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK] ed. D. Jałowi, T. Macios, M. Sobczyński, Kraków 23.6 - 24.9.2017, 2016, p. 44.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

camp in Bełżec and was the only survivor of the execution during the liquidation of the Lviv ghetto) basing on delicate suggestions that were not directly expressed. In his works one can find not only the image of catastrophe and the annihilated world, but also a more universal message referring to fleetingness and humanity, which Stern, despite his traumatic experiences, did not reject. As in the case of Strzemiński, here too tensions were created on the surface of the images. It is not the object but the forms, colour, and structure of the canvas that affects the viewer.

I mention Stern not only because of the nature of his work, but above all because his works from this period are an excellent example of how the past and the present remain in relation to each other. The artist's return to the traumatic experiences of the past was triggered by current events - the Congolese crisis and the killing of Patrice Lumumba in 1961. The artist devoted one of his works to the incident that took place in Africa. Just as in his later works about the Holocaust, he used animal bones to create them. The traumatizing event caused the artist to be haunted by his own unprocessed traumatic experience. Using these terms I refer again to Dominick LaCapra and his distinction between a traumatic event and a traumatic experience. The former, as he writes in his book *History in Transit*, "is punctuated and allows itself to be dated. It belongs to the past".

I mention Stern not only because of the nature of his work, but above all because his works from this period are an excellent example of how the past and the present remain in relation to each other. The artist's return to the traumatic experiences of the past was triggered by current events - the Congolese crisis and the killing of Patrice Lumumba in 1961. The artist devoted one of his works to the incident that took place in Africa. Just as in his later works about the Holocaust, he used animal bones to create them. The traumatizing event caused the artist to be haunted by his own unprocessed traumatic experience. Using these terms I refer again to Dominick LaCapra and his distinction between traumatic (or traumatizing) event (or events) and the traumatic experience. The former, as he writes in his book *History in Transit*, "is punctual and datable. It is

situated in the past"³⁰. Experience, on the other hand, has an intangible dimension, referring to a past that has not passed but invades the present. LaCapra writes: "So-called traumatic memory carries the experience into the present and future in that the events are compulsively relived or re-experienced as if there were no distance or difference between past and present. In traumatic memory the past is not simply history as over and done with"³¹. This memory lives in experience and can haunt not only the individual, as in the case of Stern, but also the community "and must be worked through in order for it to be remembered with some degree of conscious control and critical perspective that enables survival and, in the best of circumstances, ethical and political agency in the present"³². From the perspective of my work, collective memory in particular is important. The suppression and lack of critical reworking of past events continually projects into the present, possessing successive generations. Despite the distance from the events of World War II, they are still not remembered and closed. They live not only in the memory of the survivors and their descendants, but also in the collective imagination of entire societies. Art about trauma that makes the past present can help to work through such experiences.

I.4. POSTMEMORY AND MEDIATION WITH THE PAST

In the 1990s, based on her own experiences and analysis of artistic works created by the second-generation survivors, American researcher Marianne Hirsch formulated the concept of "postmemory". In her book *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory*, she wrote that "postmemory" is a particular form of memory "because its relation to an object or source is mediated not through recollection but through imagination and art [...] postmemory characterizes the experience of those who have grown up in the surroundings dominated by narratives

³⁰ D. LaCapra, *History...*, op. cit., p. 55.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 56.

derived from before their birth”³³. Thus, it is a continuum of sorts, intergenerational and transgenerational transmission of traumatic experience and ongoing remembrance. The experiences of previous generations are “remembered” through the stories, images, and behaviours among which the next generation grows up. They have been transmitted so deeply and affectively that they seem to constitute memories in themselves. Hirsch connects the private dimension of memory with the collective imagination, inherited through the wider culture. She assigns a special role in this process to photographs, both family photographs and those showing everyday life in shtetls or pictures of cruelty and death in camps and ghettos. She believes that private and “public” photographs are complementary because, as she writes, “moving the bodies depicted in the horror photographs from their home surroundings makes one realize the enormity of the destruction wrought during the Holocaust”³⁴. In the text under discussion, the author points out that her concept refers to the descendants of the Holocaust survivors, but she is of the opinion “that it can also be used to speak about the memory of the second generation of other cultural or collective events and traumatic experiences”³⁵. It seems to me that in this situation it will not be a misuse if I refer the term “postmemory” also to the next generations of witnesses living in societies that have not yet worked through the experience of World War II and the Holocaust and are influenced by these events. Hirsch herself, in her essay *The Generation of Postmemory* published in 2008, writes that the legacy of trauma is also shared by people whose relationship with survivors is not based on blood ties but on belonging to a single generation. In that case, “postmemory” is not familial but “affiliative” and is based on mediation and crossing of divisions.

In *Family Frames Photography, Narrative and Postmemory* Hirsch also discusses the problem of the representation of the Holocaust. Referring to the texts of other scholars, she reflects on the distinction between what is documentary and what is aesthetic and on the status of archival photographs. On

³³ M. Hirsch, *Family...*, op. cit., p. 254.

³⁴ Ibidem, p. 252.

³⁵ Ibidem, p. 254.

the one hand, she cites opinions claiming that these images are too realistic and shocking. On the other, those suggesting that photographs always have an aesthetic component, thus they distance the viewer from the event and make him or her insensitive to its horror. In the context of these considerations Hirsch recalls Art Spiegelman’s controversial, two-volume comic book *Maus* (1986 - Volume I, 1991 - Volume II), in which the author depicts the story of his father who survived Auschwitz and his own life as a second-generation survivor. The comic is in the form of an animal fable in which the protagonists of the events are depicted as mice (Jews), cats (Germans), pigs (Poles), dogs (Americans) and other animals. What caught the author’s attention was the way Spiegelman inserted into the cartoon story three archival photographs showing his older brother Ryś, who died during the war, his mother, who committed suicide twenty-three years after the liberation of Auschwitz, and his father dressed in a camp striped uniform. By juxtaposing different media (as in Strzemiński’s work described earlier), author introduces dissonance and an additional narrative that happens on the margins. The cartoon story is strengthened by photographs of real people, thanks to which the viewer realizes that remembering the past is an act strongly located in the present. Above all, however, the photographs are a fragment of history which, as Hirsch writes, “we cannot assimilate. Completely tamed, especially in the context of the cartoon-like depictions of mice and cats, these photographs invite a different gaze that makes identification possible: they could have been any one of us”³⁶. Spiegelman’s procedure, though risky, puts the problem of representation in a new light, abolishing the boundaries between what is documentary and what is aesthetic, “bursting the frames” of the work and critically encouraging the viewer to undertake a more profound reflection on absence and loss.

Hirsch returned to the problem of representation in the aforementioned essay, *The Generation of Postmemory*. She pointed out that the collective catastrophes and genocides at the turn of the 20th and 21st centuries have made the question of how to talk about the trauma and history of others even more

³⁶ Ibidem, p. 279.

relevant. The author believes that work of historians is insufficient, and that traumatic experiences that can be reactivated by new traumas demand an approach that goes beyond the limits of traditional methodology. She notes that the end-of-century/turn-of-century is a “moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relations to a troubled past rather than initiating new paradigms”³⁷. What allows us to look at the past in a broader, often revisionist way is art (literature, visual arts) in its broadest sense. Due to its status, it has a negotiating potential, it can indicate a different point of view, take on the perspective of marginalized groups, and thus undermine the current narrative and encourage reflection on the past and memory. At the beginning of the 21st century, artists broadly responded to the inadequacy of traditional historiography that Hirsch wrote about and took on the role of contesters and mediators with the past. The interests of many of them focused on the critical exploitation of the issues of collective memory, national identity or otherness. A particularly important role began to be assigned to memory, which was placed in opposition to official history, according to Michel Foucault’s theory regarding it as “counter-history. Its role was to bring out what had been deliberately distorted or hidden, to give voice to the victims and minorities. Among the artists who took up this theme were Zbigniew Libera and Artur Żmijewski.

³⁷ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, [in:] *Poetics Today*, 29, 2008, p. 106.

I.5. STAGING - ZBIGNIEW LIBERA’S POSITIVES

From the perspective of my work, Zbigniew Libera’s series of eight large-format photographs *Pozytywy* [Positives] (2002-2003) is worthy of attention. In the photographs the artist captures staged scenes alluding to images “iconic” for photojournalism and war photography that influenced the public perception of past events. These include the famous photograph showing German soldiers breaking through a barrier on the Polish-German border, who in Libera’s work have been replaced by cheerful young cyclists (*Kolarze* [Cyclists], 2002), the photograph taken after the liberation of Auschwitz, where instead of emaciated prisoners behind the barbed wire he placed smiling local residents separated from the photographer by a clothesline (*Mieszkańcy* [Inhabitants], 2002) or a photograph taken in Vietnam by Nick Ut with a girl suffering from napalm burns, who was replaced in Libera’s work by a laughing young naked woman (*Nepal*, 2003). The artist transforms photographs presenting a negative vision of the past into a positive one, at the same time pointing to the possibilities offered by the manipulation of images in the creation of collective memory. He also draws our attention to a problem of the trivialization of images of suffering which, after a certain time, no longer make an impression on us. As the Susan Sontag wrote in *On Photography*: “Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more - and more”³⁸. Paradoxically, it is their violation by the artist that provokes agitation and reflection on the original photographs. Marcel Andino Velez, in an article titled *Libera szarga z uśmiechem* [Libera grinds with a smile], points to the similarity between Zbigniew Libera’s artistic activity and Michel Foucault’s philosophy of the relations between power and knowledge. He notes that “the artist continually tries to make the audience aware that reality is a construct created by ideologies and power, by the educational system, the media, the market, all subordinated to ideology”³⁹. In *Pozytywy* in all the photographs we see happy people - the kind we like to see, a falsified vision of the

³⁸ S.Sontag, *On...*, op. cit., p. 34.

³⁹ Marcel Andino Velez, *Libera szarga z uśmiechem*, [in:] *Przekrój*, 35, 2002, p. 42.

world creating our imaginations in a similar way as the original images to which the artist refers. In her book *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce* [Unconventional Histories. Reflections on the Past in the New Humanities], in the chapter on *Positives*, Ewa Domańska writes about one of the photographs: “In both photographs (the prisoners of Auschwitz and Libera’s >>residents<<) we are dealing with a hyperbolic representation of the figures. Their suffering or joy is exaggerated and the figures appear exaggerated and almost unreal. This is the effect of manipulation of those scenes which are staged (either by a Soviet cameraman, or by Libera)”⁴⁰. The author of the original historical photograph was guided by ideology, Libera repeats this gesture proving at the same time how easy it is to manipulate social images. In his work he artist points to various faces of memory, the martyrological memory is replaced by a commercialized memory, but none of them seems appropriate. Domańska also points to the presence of reparative memory in *Pozytywy*, contesting the perception of Poles solely as victims, and emphasizes that this type of critical outlook becomes possible through artistic intervention. The researcher writes: “it is not that there is a simple change of signs - that the tormented prisoners (negative) become smiling inhabitants (positive), but that art develops in the audience the ability to respond to the interpellation”⁴¹ and to reject the imposed discourse of power in favour of a more critical reflection. Although Libera refers in his work to events from the past, he touches upon the problem of their contemporary reception, and the final conclusion is the thought that the task of art is to teach how to think.

Pozytywy is an important project from the perspective of my work not only because of the subject but also because of the clash between creative and documentary photography. In *Zrost* I also create scenes based on the reproduction of gestures from archival photographs. Their meaning is changed, but not by interference on the visual level, like in Libera’s work (it is symbolic), but

⁴⁰ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, 2006, p. 241.

⁴¹ *Ibidem*, p. 245.

by placing them in a new context. In this way my work is perhaps closer to Artur Żmijewski’s video *800064* from 2004.

I.6. GESTURE – ARTUR ŻMIJEWSKI’S 800064

I bring up Artur Żmijewski’s work *800064* here only because of the theme of stigma, coercion and oppression, but I find the action of the artist playing the role of “the bad guy” invariably difficult to accept from an ethical point of view. I am also not sure whether this strategy serves the subject matter. I will return to my doubts later. However, while distancing myself from my own assessment, I also see interesting threads in this realization, which I would like to mention here. By forcing former Auschwitz prisoner Józef Tarnawa to renew his camp number by tattooing it again, Żmijewski in a sense repeats the Nazi gesture. This is done not only on the physical level, but also in the psychological sphere. He breaks the resistance put up by the older man through the use of coercion. This may seem to be an example of particularly extreme action through affect. The repetition of both the gesture itself and the experience of pain and humiliation witnessed by the viewers is intended by the artist to make past events present with great power and evoke a strong reaction. The work raises the issue of representation and memory, as Żmijewski himself says: “Remembering the Holocaust does not protect against the repetition of mass crimes - remembering is not an effective way. And if I even mean remembering, it’s about remembering pain and oppression. It is about cruelty remembered in a cruel way”⁴². Despite the controversy that Żmijewski’s realization arouses on the ethical level (or perhaps because of it), Izabela Kowalczyk acknowledges *800064* in her book *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, as one of the most important works on post-testimony. This is because “the problem of ethics and morality is fundamental in the viewer’s perception, and thus forces us to consider to what extent an ethics >>after Auschwitz<< (and at the same

⁴² Porozmawiajmy o „800064”. Discussion between Agata Araszkiwicz and Artur Żmijewski, [in:] *Obieg*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> [20.02.2021].

time in works about Auschwitz) is possible at all”⁴³. In the video Żmijewski cast himself in the role of the evil one, but at the same time he placed us, the viewers, in the role of those who also take part in the crime. It seems to me that in the video the artist undertakes an action similar to that in Strzemiński’s *Moim przyjacielom Żydom*. In *800064* it has much more radicalized form. Both artists point to the inevitability of looking and the resulting complicity in the crime. While in Strzemiński’s case it was his own experience and the guilt he felt for his own passivity, Żmijewski refers to the general ambiguous attitude of Poles towards Jews, which had been denied for years. By placing the audience in the position of helpless witnesses, he repeats the situation from the past and reminds us that we are all, to varying degrees, involved in this crime (both witnesses and subsequent generations). The discomfort, guilt, and anger that accompany the viewing of *800064* are a result of the memory that still haunts us and the lack of a critical reworking of the traumatic past. The action taken by Żmijewski introduces a critical perspective, showing that we still wrongly rationalize those events. Kowalczyk notes that the artist repeats a gesture “that can be interpreted as a basic gesture leading to the Holocaust (it is about disagreement with the otherness of another human being that leads to violence against him)”⁴⁴. The shame caused by this gesture is what can make us realize that the spectre of the Holocaust still hangs over us. However, it is not only about a historical event, but also about a certain set of behaviors and attitudes that make such an event possible. In the same way in which we watch Żmijewski’s video, we follow every day the countless reports from conflict zones that show the suffering of others. For as Susan Sontag wrote in her 2003 essay *Regarding the Pain of Others*: “Being a spectator of calamities taking place in an other country is a quintessential modern experience”⁴⁵. As spectators, we are simultaneously witnesses whose well-being is assured by waves of brief agitation and an apparent awareness of the suffering of others that disappears as more information comes in. Our

⁴³ I. Kowalczyk, *Podróż...*, op. cit., p. 286.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, 2011, s. 26.

passivity makes us accomplices to the crimes committed on screen. By referring to the past, violating taboos and crossing ethical boundaries, the drama played by Żmijewski aims to make us aware of the stigma of being a witness to the Holocaust and our helplessness in the face of the frightening actuality of the gesture that led to it.

But does *800064* actually achieve the artist’s goal? Undoubtedly it engages the viewer, but I am not entirely convinced that it fully recalls the past and forces reflection on the present. I even have the feeling that the main subject - Auschwitz is overshadowed by pointing the camera at the author. It gets lost in our own trauma caused by what we are watching and our aversion to an artist who violates taboos. With his gesture, the author attempts to evoke a certain set of reactions that are assumed to be identical to those that accompanied the witnesses of the Holocaust. What, in my opinion, makes his video not quite work is its excessive literalness, an attempt to recreate a situation which in some sense is not reproducible. In her book *Wydarzenie po Wydarzeniu*, Katarzyna Bojarska, while writing about art and literature dealing with trauma, cited the phenomenon of empathic identification which, “on the one hand, can be a source of trauma (which seems dangerous and risky, even if unintentional), and on the other, is a condition of this >>new<< understanding”⁴⁶. I have the impression that in *800064* Żmijewski traumatizes us anew while appropriating the experience of the other. I am not convinced that we come out of this trauma richer. Bojarska points out in her study that the key in this kind of work is the distance that, though it must be overcome, cannot be overcome definitively. It is a matter of finding a balance that “allows one to enter the image and/or text, to get closer to the experience of trauma, but which at the same time does not allow, or even prevents, too easy access to this particular past and this particular story/image”⁴⁷. In Żmijewski’s case this balance is definitely lacking. The artist, by acting out a certain event, attempts to put us in another person’s position,

⁴⁶ Katarzyna Bojarska, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, 2012, p. 285.

⁴⁷ Ibidem, p. 285.

creates the illusion that it is possible to empathize with the situation of another. He tries to act through affect, but he falls into the trap of literalness, to which Deleuze and Guattari drew attention. Watching *800064* we experience, above all, our own trauma which displaces and replaces the original experience that the artist wanted to talk about.

1.7. THE PAST CLOSED IN THE ARCHIVE

Avoiding literalism and achieving a balanced distance are among the greatest challenges of art about the traumatic past and memory. A work that has failed to meet this requirement is Adam Rzepecki's recent work *Chominowa* (2020) - a neon sign presented during the twelfth edition of Lublin's "Otwarte Miasto / Utajone Miasto" [Open City / Latent City] festival, curated by Zbigniew Libera. The project was to remind us of a caretaker-maid who twice denounced Zuzanna Ginczanka, a Polish-Jewish poet hiding in Lviv. Ginczanka pictured her in one of her poems *Non omnis moriar*. According to the Rzepecki's intention, the neon sign that hung on the border of the former ghetto, above one of the hidden streets of the Old Town assumed: "the viewer's objection to Chominowa's unambiguous attitude, he wants to force the passerby to reflect on man's attitude towards the other in all difficult times, when the choice of good or evil - as in the poem, opposing draconian ordinances, against reason, even in the face of the threat of death - depends on his individual decision"⁴⁸. The aim of the project was to break with the figure of the passive and powerless witness of the Holocaust and to draw attention to the suppressed problem of Polish responsibility. The formula chosen by Rzepecki, however, turned out to be empty, and the work, referring too strongly to historical facts, instead of carrying a universal message, has been enclosed in history. The neon sign does not refer to anything outside the "picture", it does not make one think about the sources and reasons behind this type of behaviour, what could have been a potential space for the reflection

⁴⁸ Official website of the Festival Utajone Miasto / Otwarte Miasto, <https://opencity.pl/program/chominowa/> [5.04.2021].

on the present. It is what is visible - Chominowa, who in an almost journalistic manner symbolizes all Polish blackmailers shown as individuals making decisions in isolation from the narratives and ideologies that shaped them. The work became a part of the historical and ideological dispute that erupted anew as a result of the neon sign. However, there was no room for conclusions and reflection because it is a dispute about the past. Each of the options stood its ground, again putting forward well-known arguments, and the work and what it talks about (or would like to talk about) receded into the background. The dispute of a political and worldview nature involved many respected scholars and experts who defended not so much the realization itself as the attitude it represents. Ginczanka and important universal questions, about the sources of evil or the question of choice, related to the problem of Polish responsibility and which could be a contribution to further reflection on current events, have been lost in all this.

CHAPTER II: THE NATURAL LANDSCAPE - EXPERIENCING THE SCENERY

II.1. LANDSCAPE

I can't think of an event - more or less distant - in isolation from a place, just as I can't look at a place without thinking about what events might have happened there. I feel that every piece of land is connected to some history, is a place of memory for collectives or individuals. This can include great historical events or individual private experiences, vast areas as well as very specific points on the map. Such places may be buildings, streets, but what interests me in particular is the natural landscape. Probably it is connected with the way of perceiving it, with apparent harmony, often less disturbed by modern human creations such as new sounds or smells, which cannot be avoided in the urban space. When I am surrounded by nature, I can imagine that its character has remained largely unchanged over the years, that what I feel could also be perceived in a similar way a hundred years ago. Nature, of course, is constantly changing, but this process is different from the modernization of the city. The traumatized city is being rebuilt in a planned way - like Warsaw after the Uprising. At the beginning, exhumations, the process of demolishing destroyed buildings, removing debris, and only after "cleaning" the reconstruction. Nature, on the other hand, acts faster than man; devastated, it regenerates on the fly, overgrows, hides its traces. The landscape can often instantly return to its original state, looking untouched. This is the aspect of the landscape that fascinates me the most and at the same time evokes the greatest anxiety. The seemingly picturesque landscapes, such as the Bug river region or the Soła and Vistula riverside, do not betray their dark past, striking us with the exuberance of nature and the tranquillity of the Masovian or Małopolian countryside. However, each of these places has been marked and infected (also in a literal sense) by the tragic events

connected with the functioning of death camps in these areas: Treblinka and Auschwitz-Birkenau. Almost imperceptible deformations of the terrain, gaps in the vegetation, hidden glades in the depths of the forest discreetly refer us to the past, but at the same time do not allow us to know about it. I think that what fascinates me so much about landscape is that in the discourse of memory it speaks more strongly about forgetting than about remembering itself. How quickly the traces of past events disappear, overgrow and cicatrize makes us aware of the mechanisms by which human memory is also governed.

In this chapter I would like to bring up different ways of defining landscape and also try to illustrate what function it can play in the story of traumatic past and how we can use it in this context in visual arts. It will be a kind of background for my realization, situating it in a certain discourse.

According to the dictionary of Polish language landscape is: the space of earth's surface seen from a certain point; the area separated due to its characteristic natural or topographical features; figuratively, the whole of factors making up some phenomenon; image presenting some surroundings⁴⁹. Considering several interpretations of the term, this dictionary definition already suggests that it is comprehensible and ambiguous, suspended between a geographical-topographical and metaphorical approach. This ambivalence is also pointed out by W.J.T. Mitchell, who at the beginning of his essay *Imperial Landscape*, included in his book *Landscape and Power*, cites nine theses relating to landscape. One of them particularly aptly expresses the difficulty of trying to clearly classify the term. Landscape, Mitchell writes, is "natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package"⁵⁰.

In thinking about landscape there is a tendency to perceive it through the prism of its relations with people, although, as Bjørnar Olsen notes, for some time the attention of researchers has also "turned towards how materials and

⁴⁹ *Polish Language Dictionary PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/krajobraz;2474847.html> [11.04.2021].

⁵⁰ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, 1994, s. 5.

landscape, through active interaction with humans, served to shape experience, memories and lives”⁵¹. From an anthropocentric perspective, landscape is for us a kind of construct created in the process of looking. In such an approach, as Beata Frydryczak, a philosopher and culture researcher, who deals with the issue of landscape aesthetics, notes, “the experience of landscape is by its nature visual, belonging to the subject, and not to nature - or more broadly: to external reality - in the sense that it is expressed directly in visual perception, which conditions it”⁵². A landscape understood in this way arises when nature and the environment outside of man make themselves present in the process of their experiencing and aesthetic experiencing. In this view, it has a visual character and does not exist without the perceiving subject. This way of experiencing landscape seems to be the most interesting from the perspective of aesthetic research. However, as the dictionary definition suggests, we can perceive it also as a geographical space. In the introduction to the volume *Krajobraz i doświadczenie* [Landscape and Experience], Frydryczak, together with Mateusz Salwa, describing these two types of experience, link the first one to observing a fragment of nature from a particular point, and the second one to moving around carrying a multitude of places and meanings. Characterizing landscape understood as geographical space, the authors note: “In this sense, it is associated with the environment and such terms defining it as space, place, territory, or homeland, which, according to researchers in humanistic geography, has its origins not in the image but in >>the land<< as the root of landscape and is related to human inhabitation and cultural transformation of the terrain”⁵³. According to the distinction made by Frydryczak and Salwa we can distinguish two areas of experiencing landscape: aesthetic, of direct and sensual character, and

⁵¹ Bjørnar Olsen, *Material Culture after Text: Re-Membering Things*, [in:] Norwegian Archaeological Review, Vol. 36, No. 2, 2003, p. 91.

⁵² Beata Frydryczak, *Doświadczenie topograficzne jako model stanowienia krajobrazu*, [in:] *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, ed. Marianna Michałowska, Maciej Szymanowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021, p. 13.

⁵³ Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [in:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, Wydawnictwo PRZYPIŚ, 2019, p. 8.

cultural expanded by critical recognition of values that man brings to it. Following this path, it is obvious that in art landscape will be more often considered from the aesthetic perspective, as it is the case in the majority of landscape painting, whose natural heir is photography that contemplates beautiful views. However, mere representation of nature is not enough to talk about landscape art. What is necessary here is a cultural approach carrying, as Frydryczak writes, “a kind of critical reference to it [landscape - D.S.K], its aspects and issues, expressed in the language of art”⁵⁴.

II.2. SPACE AND PLACE

In the following discussion, next to the term “landscape” I also use such terms as “space” or “place”. Although I use them interchangeably, I am aware that they describe slightly different phenomena and also need to be clarified. Their characteristics are a topic for a separate paper. Geographer Yi-Fu Tuan devoted an extensive dissertation to them, *Space and Place* (1977), considering both terms from different perspectives. For the purposes of this paper, I will only cite a very truncated interpretation of the two terms in order to outline the difference between them. From my point of view of the various ways of understanding the term “space”, the geographical and anthropological approach will be particularly important. Geographically it is the surface of the Earth, its perceptible vast physical and natural layer. In anthropological terms, in a large simplified sense, it is equivalent to the environment of human life, both in the material and imagined sense. For this reason, it plays an important role in shaping the identity of groups and individuals occupying a certain area through the existence of places symbolic to them (places of memory and worship, a certain landscape, architecture). Place is in this context a fragment of space, its concrete distinguished and tamed part, it is culturally marked.

It can be said that space is situated closer to nature, and place to culture, but this division should not be seen as an opposition. As Iwona Lorenc wrote

⁵⁴ B. Frydryczak, *Doświadczenie topograficzne...*, op. cit., p. 23.

when considering the aesthetic and cultural perception of landscape, this opposition is blurred, giving way to an inseparable connection “between what is natural and physical and what is human and cultural; this connection is established on the level of aesthetic experience that has an existential dimension and at the same time - historically and culturally determined”⁵⁵. In this view, every landscape contains a cultural element. Looking at it from the perspective of art, its representation has not only an aesthetic dimension, but it can also refer to what is beyond it, what is visually unknowable. In this way, an image of nature shows a condition, but it also means something. Extracting it from the aesthetic discourse seems to have a special potential from the perspective of artistic activities that take up social or historical topics. In this context the relation between landscape and photography seems interesting. Many theoreticians in order to grasp the specific status of photography refer to linguistics and the semiotic concept of Charles Peirce, who distinguished three kinds of signs: icons, symbols and indexes. The difference between them results from the relation between the sign and its object. Icons are connected by a relation of similarity, symbols create purely conventional relations, and indexes establish a relation of pointing, they are signs or indicators, like a flag that indicates the direction of the wind. This last relation is similar to the relation between photography and reality. A photograph shows what was, it is a trace of things recorded on photo-sensitive material. Similar traces, telling us about what was, we can see in the landscape, even when they are barely visible, they point to what is beyond it.

⁵⁵ Iwona Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu* [in:] *Krajobraz i...*, op. cit., p. 21.

II.3. NON-VIEWS AND MEMORY NON-SITES

In my work I decided to replace photography with static video, which enters into a similar relation of pointing with reality, but is enriched with a temporal element. Registered with a camera, the static landscape of Rajsko is a seemingly silent view. What matters is the space shown, what can be seen in the image, and the aesthetic layer is secondary. I deliberately used the term “view” which Marianna Michałowska, referring to Rosalind E. Krauss, juxtaposes to the landscape. In her text *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu* [Non-Views. Photographic Narratives of Pain], the researcher writes: “The purpose of a view, unlike a landscape, is to draw the viewer into the space, not to create an image. [...] Unlike views, landscapes contain an element of idealization, traces of making space picturesque”⁵⁶. The video from Rajsko does not aim to elevate the space shown, it is a registration that is not overshadowed by aestheticism. In this rawness and a certain kind of objectivity lies the power of this kind of images. Showing nothing in particular, they become a pointer to what is beyond them. On one hand, the place draws us in, on the other - it defends access to what we, as viewers, have to refer to. Ulrich Baer put it aptly when writing about Dirk Reinartz’s photograph showing the space after the death camp in Sobibor⁵⁷: “The photograph’s strict spatial ordering the viewers’ attention not to the site’s natural beauty or the marks of culture on the land but to *their position in reference to the depicted*”⁵⁸. The landscape in such an approach is seen neither from an aesthetic nor a cultural perspective, but it points to us as viewers, revealing our attitude towards it. Penetrating it, we come closer to the event to which it refers us, and which has been to some extent forgotten. The image “tells” us about this place, drawing

⁵⁶ Marianna Michałowska, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, [in:] *Fotoeseje (nie) widoki cudzego cierpienia*, ed. Piotr Jakubowski, Brygida Pawłowska-Jędrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2019, p. 82.

⁵⁷ The described photograph comes from the book D. Reinartz, Ch. Von Krockow, *Deathly Still: Pictures of Former Concentration Camps*, Scalo, New York 1995.

⁵⁸ Ulrich Baer, *To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition*, [in:] *Representations*, No. 69, Special Issue: Grounds for Remembering, 2000, p. 47.

our attention to it and making it concrete, but at the same time it is a narrative about its loss. History resonates more strongly through the void, which refers to the unreachable location of the event, both in a topographical and metaphorical sense. The presence of the past in the photographed space through absence also draws attention to the question of experience, access to which is not guaranteed by the knowledge we have accumulated about the past. In the article *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)* [A prism: understanding a memory non-site] Roma Syndyka quotes Clade Lanzmann's words concerning his film *Shoah* (1985), in which he expresses his conviction "that it is impossible to study the problem of the Holocaust without visiting the place and combining knowledge with spatial experience, the extension of which is to be a kind of re-enactment, a 'hallucination', an attempt to imagine >>that nothing has changed<<"⁵⁹. Visiting such a space through a film image or photograph can also serve this kind of experience. We see only a fragment cut out from the landscape, a frame constituting a kind of staging proposed by the author, thanks to which we can observe and understand more. In this arrangement, we can more easily sense that something is wrong with the place we are watching. As Syndyka notes in another text, it is strange and inhospitable, "devoid of signifiers and interpretative forms; unlocated, unmapped, lacking codes of use"⁶⁰. The author calls such landscapes "memory non-sites" and attributes to them an affective aura that is difficult to rationalize. These are areas marked by historical cataclysms, "above all, burial places - mass burials as well as individual graves; also places of torture, shooting, execution, punishment (such as areas of former labour camps, concentration camps, internment camps), which have not been commemorated at all or have been commemorated >>not enough<<; moreover, places remaining in relation to the events of genocide.... [...] They may stand out from the surrounding landscape in that they are a breach in its typical, tame structure; or they may not

⁵⁹ Roma Syndyka, *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, [in:] „Teksty Drugie”, 1-2/2013 p. 323.

⁶⁰ Roma Syndyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, [in:] *Pamięć i...*, op. cit., p. 291.

stand out at all - as clumps, thickets"⁶¹. The memory of these places may exist in a residual form or not at all; most often, knowledge about them is possessed by the local community, which denies it or hides it because it itself may have been involved in the violence. In such landscapes the order of nature merges with the human order, and the past is not a closed chapter but makes itself present.

It seems to me that from the perspective of art that deals with traumatic history there is a unique potential in those places where traces of the past are invisible or barely visible, and their traumatic history has not been commemorated in any way. The "ghostliness" that hovers over them may be transferred by means of photographs or videos that seemingly without showing anything make the past present and with which, as I wrote, we have to enter into relation. Marianna Michałowska, mentioned earlier, inscribes this kind of images into the strategy of non-view and ascribes to them a particular function: "Non-images are supposed to lead to the need for recognition, but not to satisfy it so as not to appease our consciences. To leave us in uncertainty - as when we face someone else's suffering and are unable to counteract it"⁶². Like Ulrich Baer, Michałowska notes that these kinds of images point to the viewer and his experience through the landscape. It is made possible both by the ordinary character of the place depicted and by the emotionless, raw way of photographing it. As I have mentioned many times before, the visual representation of the Holocaust must confront its "unimaginability." In a broader sense, this also applies to other representations that take up the theme of human suffering. In this sense, the strategy of non-viewing seems to be the most appropriate. It avoids showing victims, violence and visible effects of tragic events which - through shock - do not penetrate viewers' consciousness. In the text cited earlier, Ulrich Baer, writing about existing photographs of the Holocaust, remarks: "that most other Holocaust photographs block access to the event instead of facilitating the process of self-aware, rather than rote, commemoration and witnessing"⁶³. "Not seeing" prolongs the process of perception,

⁶¹ Ibidem, p. 326.

⁶² M. Michałowska, *Nie-widoki...*, op. cit., p. 91.

⁶³ U. Baer, *To Give ...*, op. cit., p. 43.

allowing us to respond to what has been told through an ambiguous image. We do not react directly to what we see, but we penetrate deeper, trying to perceive what is inaccessible to sight. We may be guided by the description accompanying the photograph or by the title suggesting the right track. Marek Domański and Tomasz Ferenc write about the role of text in this kind of realizations in their article *Fotografia, tekst, uobecnienie. O możliwości obrazowania rzeczywistości* [Photography, text, making present. On the Possibility of Imaging Reality]: “To capture what is absent, however, it usually becomes necessary to supplement the image with a verbal commentary. Also, understanding what is present is not always possible without description”⁶⁴. At the same time the authors draw attention to an important aspect of photography and its advantage over the written form resulting from the fact that “photographs make visible what remains absent in the text”⁶⁵. The potential of visual representations of landscape is related to the fact that in essence there is often nothing to see in it, it is seemingly devoid of references. Images of this type, coming from the tradition of landscape art, could capture the natural environment only from an aesthetic perspective as a beautiful view. However, in the reception of “non-views” there is a certain element inherent in the romantic perception of landscape, according to which landscape refers back to the viewer and his experiences. This process may be closely related to the work of memory.

II.4. THE “NEW TOPOGRAPHY”

To conclude this chapter, I would like to mention a few examples of works that fit into the discourse presented here. Many of these are close to what has been termed the “new topography” originating in the American tradition. It refers to the term used for the first time in 1975 by William Jenkins, curator of the New

⁶⁴ Marek Domański, Tomasz Ferenc, *Fotografia, tekst, uobecnienie. O możliwości obrazowania rzeczywistości*, [in:] *Pejzaże destrukcji. Atrofia i rozkład w kulturze*, ed. Agnieszka Kaczmarek, Małgorzata Nieszczerzewska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, 2019, p. 107.

⁶⁵ Ibidem.

Topographics: Photography of Man-Altered Landscape exhibition held in New York. The works shown at the exhibition by Stephen Shore, Hilla and Bernd Becher, among others, commented through the landscape on the “changes occurring in the human living environment”⁶⁶. Topographic photography uses a sparse visual language borrowed from the document, an anti-emotional, vernacular style and perceives phenomena that “may be called social >>invisibility<<”⁶⁷. The aesthetic layer is less important than the subject matter itself. Marianna Michałowska sees the reason why contemporary photographers recall this tradition in the need to “take the >>landscape<< out of the aesthetic discourse and put it again in the socio-cultural discourse: geographical, economic and political”⁶⁸. Writing about the “new topography” the researcher introduces the category of the “topography of the visible” which seems to be the most interesting from the perspective of my work, because it refers to photographs which try to show what is silent and forgotten. They move in the sphere of memory, history and politics. Among examples of this type of work Michałowska mentions the *Pod powierzchnią* [Under the Surface] project (2012) by Łukasz Gniadek, which consists of contemporary photographs of places where Jews hid in Warsaw during the war. History is told here through architecture, and the author points to the problem of repressed memory. The project is in line with the discourse I described above, but it concerns an urban space. From the perspective of my essay, a more appropriate example is work *5128* (2010) by Joanna Piotrowska. The author pays attention to the traces of the past hidden in the natural landscape, barely noticeable. Her photographs show fruit trees in bloom among wild vegetation growing on the sites of former Lemko villages. The plants tell a story of absence and refer to the history of displacement. In a similar way, in *Kawałek ziemi* [Piece of Land] (2011) Andrzej Kramarz shows the relation between landscape and the memory of past events. Kramarz photographs the unremembered sites of World War

⁶⁶ Marianna Michałowska, *Czy istnieje „nowa topografia” w polskiej fotografii*, [in:] *Procesy...*, op. cit., p. 26.

⁶⁷ Ibidem, p. 30.

⁶⁸ Ibidem, p. 26.

II crimes in Poland and Ukraine, at the same time reaching for the witnesses of those events. The photographs document seemingly ordinary landscapes: bushes, fields, buildings, however, under the layer of their ordinariness there is a history hidden, which is brought to the surface through the voices of witnesses, who tell what they experienced in this scenery during the war. In a similar way, *Bomb Ponds* (2009) by Cambodian artist Vande Rattana refers to the history of the American presence in his home country. In a video and a series of photographs, the artist looks at the effects of American bombing operations in the late 1960s and early 1970s on both the natural and social landscape. While working on another project, *Walking Through* (2009), a series of photographs depicting Cambodian rubber plantations established during the French colonization, Rattana came across an unusual reservoir of water in an artificial crater. The locals called it the “bomb pond”. Curious, he searched for and photographed other similar places located in paradoxically idyllic landscape. The photographs showing seemingly indistinguishable places gain meaning only when confronted with a video in which the locals talk about their wartime experiences. The reservoirs are a direct trace of American air strikes, but, as the artist himself points out, he also uses them to remind us of other interventions that Cambodia had to face in its history. Aggressions from the Thai (Siam), French, Japanese, Vietnamese and American side had various grounds: administrative, ideological, territorial, and were often more complex than the official history suggests.

All of the above mentioned works use landscape, but it is not their content or subject, it points to what is hidden beyond the image, the photographs call the viewer to take a stance towards the traumatic experience. In accordance with what I wrote in the previous chapter about the realizations that take up the theme of the tragic events of the past, the appropriately sensitive use of this kind of visual representation of space involves the viewer, shortening the distance and at the same time does not cover up its inaccessibility. As Ulrich Baer writes: “...pictures neither confirm nor add to our knowledge of history; from the pictures themselves, we cannot deduce what distinguishes these sites from countless others like it. And yet, regardless and even in spite of our

knowledge of their historical import, these images pull us in”⁶⁹. The approach specific to the “new topography” tendency seems to be the most appropriate form.

At the end I would like to mention the well-known *Battlefields* project (2000 - 2003) by American photographer Sally Mann. It works in a similar way to those described above, but at the same time it is different because its aesthetic layer is equally important as what it shows. The artist photographed the places where the bloodiest battles of the Civil War took place, trying to show the landscape as a space marked by the memory of war. She used 19th century wet collodion technique and old, imperfect lenses, which made the landscapes dark, mysterious and ambiguous. It's often difficult to decode what specific places they depict, which gives them an aspect of universality. Mann has perfectly matched the technique to the poetics of the event she is narrating, and a certain form of aestheticization doesn't interfere with the experience. The same procedure, however, would not work for events that took place in the 20th century. This kind of aestheticization would be completely inadequate in many ways. Collodion gives the places depicted by Mann an aura of mystery, and a romanticism to the deaths, but it comes from a completely different order than the tragedies of the twentieth century, which are often the result of cold calculation.

⁶⁹ U. Baer, *To Give...*, op. cit., p. 52.

CHAPTER III: BIOLOGICAL LANDSCAPE - NATURE AND IDEOLOGY

III.1. THE SIGNIFICANCE OF NATURE IN GERMAN CULTURE

In the following chapter I will leave for a moment the issues and considerations from the area of art and aesthetics and devote my attention to the threads that constitute the starting point of the realization *Zrost*. The landscape that appears in the work serves not only to make the past present, but also refers to issues related to nature. I would like to show the analogy between the attitude towards nature and the way of treating society as a garden from which, in the name of the pursuit of perfection, less valuable specimens are eliminated. These two attitudes, seemingly distant but at the same time very similar and resulting from one another: the imperial policy of the Third Reich based on violence and the idea of landscape, and gardening connected with the instrumental treatment of nature, its ordering and improvement, met in Rajsko, to which I refer in the project. I find it necessary to take up this topic because it throws important light on my realization and allows the issues raised in it to resonate. Referring to history and analyzing German culture I will try to show its specific relation to nature. In my analysis I will go back to the second half of the 18th century, because it was then that the understanding of nature came into being that later formed the basis of the Nazi ideology. As Emil Julius Gumbel pointed out in 1924 Romanticism played a special role here and National Socialism derived from it a whole universe of imagery.

In his book *Landscape and Memory*, in an extensive chapter on the importance of the forest in German culture, Simon Schama notes that "For by the middle of the eighteenth century the ancient mystique of rustic innocence, martial virility, and woodland nativism had all converged to create a fresh generation of

patriots, steeped in Tacitus and the cult of the Teutoburger Wald"⁷⁰. From Tacitus, though not entirely in accordance with his intentions, came the conviction of the superiority of the Germanic people as the most of all nations rising directly from the black soil of their homeland and living in wild forests in full harmony with nature. The Teutoburg Forest served as a symbol of the bravery and valor of the Germanic people, who defeated the Roman legions in a battle fought there in the year 9 AD. The revival of national myths coincided with the appearance of a new concept of nature as a living organism at the turn of the 18th and 19th centuries, maintained in the spirit of Romantic vitalism. From Tacitus, though not entirely in accordance with his intentions, came the conviction of the superiority of the Germanic people as the most of all nations rising directly from the black soil of their homeland and living in wild forests in full harmony with nature. The Teutoburg Forest served as a symbol of the bravery and valor of the Germanic people, who defeated the Roman legions in a battle fought there in the year 9 AD. The revival of national myths coincided with the appearance of a new concept of nature as a living organism at the turn of the 18th and 19th centuries, maintained in the spirit of Romantic vitalism. This vision was opposed by German philosophers of nature to the hitherto functioning rationalistic ideas, which saw nature as a regular mechanism. In *Gorączka Romantyczna* [Romantic Fever] Maria Janion notes that in this way "the notion of >>life<< that decides about the meaning of the whole new German philosophy was formed. It was organic-dynamic life, irrational and concrete at the same time - not like the unemotional and abstract Reason, to which it was contrasted"⁷¹. At the center of nature was man who was a reflection of the universe, and his living space extended within its realm. Thus, the Romantics gave nature individuality, personality, and spiritual form. However, its understanding was not available to all, exceeding the capacity of human understanding, insufficiently pure and authentic. Only the chosen ones could understand the essence of nature, possessing, as Janion writes, "the >>inner

⁷⁰ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, 1996, p. 102.

⁷¹ Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, p. 251.

eye<< proper to folk, children and poets”⁷². It was the people who lived closest to nature and uncontaminated by external influences, who found themselves in the centre of interest of the Romantics. The German philosopher, writer and spiritualist, Johann Gottfried von Herder, pointed out that in the close nature of folklore lies the source, the “spirit” of German culture. The thinker considered the main creator of the ethnic category of the nation, saw it as a community of language and culture, shaped by tradition in the historical process. Herder advocated a culture organically rooted in the topography, customs and folklore of local communities. He contrasted authentic indigenous culture with cosmopolitan incursions, and he recommended to search in it for the sources of true German identity. Contrary to Francophone philosophers of the Age of Enlightenment, he glorified the Middle Ages as the best, holiest time in German history marked by heroic deeds and authentic life in harmony with nature.

III.2. IMPERIAL PERCEPTION OF THE LANDSCAPE

Contrary to Herder’s own intentions, his concept is sometimes regarded as the starting point for later nationalist thought. The author was far from treating the nation in an “exclusive” manner, excluding from it representatives of other races, because his concept was not based on genetics. In fact, however, it is undeniable that the National Socialist world of ideas drew on his thought, taking from it the special relationship of the Germanic peoples to nature and seeing a revival of the “national spirit” in the common folk living close to nature. In addition, the superiority of the German nation was seen in its strong roots in the land, contrasting it with less developed nomadic peoples (Jews, Gypsies). This concept was fully expressed in the doctrine of Blut und Boden, which proclaimed the mystical connection between the land and German blood. It was also the foundation for Friedrich Ratzel’s idea of Lebensraum, a living space based on

⁷² Ibidem, p. 253.

“the image of man as a being constantly developing in union with nature”⁷³. In practice, this meant expansion eastward and the acquisition of new territories for the German people. These lands were to be populated with Germans and to serve as the “granary” of the Reich. The Nazis also viewed Auschwitz and Rajsko, which is the subject of my work, through the prism of specifically understood natural aspects. Situated between banks of the Sola and Vistula rivers, these areas, though wet in terms of climate, had fertile soil that was ideal for cultivation. These lands, annexed to the Reich, became part of the German East, a land “half imagined, half real, which the Germans had dreamed of conquering at least since the middle of the nineteenth century”⁷⁴, as Jacek Małczyński writes in *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej* [Landscapes of the Holocaust: The Perspective of Environmental History]. According to the Nazis’ plans, the inhabitants of these territories were to be expelled and, in accordance with the idea of expanding the living space, the German population was to be settled in their place. The new colonized lands, considered backward by the Germans, enabled the creation of towns and villages from scratch. Their structure was to be an ideal imitation of a social structure managed in a planned way. In an ideological sense, the territories in the East were supposed to replace the German colonies in Africa lost after the First World War. Nor did the Nazis’ attitude toward their indigenous inhabitants differ significantly from their treatment of African peoples. This analogy is important from the perspective of my work because it shows Rajsko as a universal symbol of violence perpetrated according to the superiority of one group over another. Using the landscape I refer to the assumption made by W.J.T. Mitchell in the essay *Imperial Landscape*, that there is an imperial element in the way landscape is perceived. In artistic representations, “landscape itself is the medium by which this evil is veiled and naturalized”⁷⁵. The static video, which was deliberately composed in such a way

⁷³ Paweł Szuppe, *Ideologia i mistyka volkistowska u źródeł nazizmu*, *Collectanea Theologica* 73/2, 2003, p. 100.

⁷⁴ Jacek Małczyński, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, 2018, p. 51.

⁷⁵ W.J.T. Mitchell, *Landscape..., op. cit.*, p. 30.

as to allude to classical landscape shots that serve both contemplation and appropriation, refers to all colonialisms, past, future and present. The violence motivated by the superiority of one nation over another, which took place in Rajsko and nearby Auschwitz, as well as in other camps and ghettos, is violence that was also experienced by many other communities under terror. The Holocaust must be seen as its most horrific form and as an unprecedented event. But it does not detract from the fact that the history of violence also includes the bloody fate of American Indians, Australian Aborigines, and the Congolese people decimated by the Belgians who ruled the colony, as well as the inhabitants of British colonies such as Uganda and German colonies in Southwest Africa. Looking even more broadly, the landscape of Rajsko reminds us of the scenery of the Middle East, seen in U.S.A. politics as strategic because of its oil, which in consequence leads to numerous interventions destabilizing the situation in the region, often with tragic consequences for the people who live there. To some extent I refer here to the concept of multidirectional memory proposed by Michael Rothberg. According to this model, memory does not run in one track and requires a comparative approach. As Rothberg writes: "My argument is not only that the Holocaust has enabled the articulation of other histories of victimization at the same time that it has been declared >>unique<< among human-perpetrated horrors [...] I also demonstrate the more surprising and seldom acknowledged fact that public memory of the Holocaust emerged in relation to post-war events that seem at first to have little to do with it"⁷⁶. In this sense, the Holocaust story can simultaneously become a more universal narrative.

⁷⁶ Michael Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford University Press, 2009, p. 6.

III.3. GARDENING CULTURE

In the Third Reich nature and landscape, contrary to how they were usually perceived, ceased to be innocent and were put at the service of ideology. This was also reflected in the art of gardening, which began to be governed by rules similar to those which formed the basis of an ideal society. As Jacek Małczyński writes: "only plants considered native German were to grow in >>German style<< gardens. Plants of foreign origin could be found there only if they resembled native species in appearance"⁷⁷. The gardens were to be rooted in the natural landscape, their shape was not to be interfered with, but at the same time they were not to contain non-native species that had to be removed. The landscapes of the territories occupied during the war were to be transformed in such a way as to resemble the native land of the "colonizers".

It is not difficult to see echoes of racist ideology in this approach. In 1989 this analogy was drawn by Zygmunt Bauman, who in his book *Modernity and the Holocaust* referred to the modern bureaucratic culture that gave birth to the Holocaust as "gardening culture. The philosopher saw its origins in the Enlightenment's change in approach to nature and the special role that has since come to be attributed to science which serves to study and classify humans as well as animals or plants. Bauman argued: "Science was not to be conducted for its own sake; it was seen as, first and foremost, an instrument of awesome power allowing its holder to improve on reality, to re-shape it according to human plans and designs, and to assist it in its drive to self-perfection"⁷⁸. Citing Linnaeus as an example, the philosopher outlines how the classification principles used in nature, which the 18th-century naturalist used to describe the differences between crustaceans and fish, were implemented to the study of the human world. Linnaeus drew a distinction between the inhabitants of Europe and Africa, with the white race described by him as intelligent and lawful, and the inhabitants of Africa as lazy and incapable of

⁷⁷ J. Małczyński, *Krajobrazy...*, op.cit., p. 69.

⁷⁸ Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press, 1989, p. 70.

self-government. The standards of division were set in favor of whoever had the knowledge and tools to make it. The German scientific institutes studying the “Jewish question” in the second half of the 1930s acted in a similar way, invoking the achievements of modern science.

Most clearly the application of science in a distorted manner, is shown by the example cited by Siddhartha Mukherjee in his book *The Gene: An Intimate History*. The author traces the history of genetics from Gregor Mendel's first experiments on beans in the mid-19th century to the present day. In the chapter on eugenics, he notes that only sixty-two years separate Mendel's experiments from the first forced sterilization performed in the United States in 1927. Little more than half a century was enough for science designed to serve man to be used against him. As Mukherjee summarizes that during this period, the gene went from being an abstract concept to a powerful tool of social control⁷⁹. Science in the service of ideology led to the abuse of the laws of nature against humans, and consequently allowed society to be viewed as a garden that is planned and weeded, leaving the useful plants and removing the weeds. In *Modernity and the Holocaust*, Bauman quotes German scientists who explicitly used horticultural nomenclature when talking about social engineering: “Extinction and salvation are the two poles around which the whole race cultivation rotates, the two methods with which it has to work... Extinction is the biological destruction of the hereditary inferior through sterilization, the quantitative repression of the unhealthy and the undesirable... The task consists of safeguarding the people from an overgrowth of the weeds”⁸⁰. The created ideal vision of society was like the concept of a carefully planned garden from which everything that did not fit into the gardener's vision was to be eliminated. This thought fostered the germination of the idea of the Holocaust, which consisted in removing from the homogeneous, indigenously rooted, perfectly conceived society the group or individuals that did not fit in. As Bauman notes, “All visions of society-as-garden define parts of the social habitat as human weeds.

⁷⁹ Siddhartha Mukherjee, *The Gene: An Intimate History*, SCRIBNER, 2017.

⁸⁰ Erwin Baur, Martin Stammler, *Neue Wege zur Grosstadtsanierung*, Stuttgart, 1936, cit. after Z. Bauman, op.cit., s. 72.

Like all other weeds, they must be segregated, contained, prevented from spreading, removed and kept outside the society boundaries; if all these means prove insufficient, they must be killed”⁸¹. The thought contained in this sentence is the starting point for my project.

⁸¹ Ibidem, p. 92.

CHAPTER IV: ZROST

In the introduction to my thesis I indicated that the theoretical layer is very important for me. I devoted a lot of space to it, which allowed me to present the environment in which I moved while working on *Zrost*. Developing a project is a complex activity for me. I don't just focus on the medium, but how I can use it to talk about an issue that is engaging and important from my perspective. The aforementioned theoretical considerations are not only the background of the work, but also the path that I followed to achieve the final shape of my project. The starting point for me is always a thought, an assumption and a goal that I want to achieve with my work. The problem of form comes second. I consider it in terms of its relevance to the given subject, what value the applied technique can bring to the project, what new context or problem it can solve. The medium is not transparent, it carries meanings and is entangled in various discourses that should not be overlooked. All the elements of the installation - photographs, video and object - relate to each other and should be read and decoded in this way.

In the first phase of working on the project I wanted to give my realization a completely different shape than the one it has now. I erroneously assumed its final form and for a long time I couldn't find a link between it and the content I wanted to express. It was only when I released myself from this assumption that I was able to delve deeper into the subject and express my thoughts in a way that was radically different from what I had originally assumed. This was aided by my research into the subject, which was reflected in the first chapter of the thesis. The analysis of other realizations and strategies allowed me to develop my own. The broad theme of making the past present, which I wanted to address from the outset, became more concrete thanks to the readings I mentioned in chapters two and three: *Krajobrazy Zagady* by Jacek Malczynski and *Modernity and the Holocaust* by Zygmunt Bauman. Those books turned my thinking on a different track.

IV.1. LOCATION

From the very beginning my idea was to place the project in a specific place. In the first version it was the location that was to be the main focus of the work. In the course of my research my interests shifted to other areas, but the place remained the core of the realization and the starting point for further developments. A specific space, although perhaps not essential to the subject I am working on, is for me a very important element of the work. The past speaks through the space, the memory or oblivion of it is contained in the landscape, in how we relate to it, what emotions it evokes in us. For me Rajska became such a place. It is a village near Auschwitz, the description of which I found in the book by Jacek Małczyński. From 1941 to 1945 there was a sub-camp of Auschwitz, with a farm. Prisoners, mostly female, worked there as gardeners (growing vegetables, flowers, and working on the land) and as plant breeders. I was interested in this place because of its potential to combine issues of landscape, nature, and history. It is an ideal starting point for telling stories about the past through the prism of nature. The particular value I saw in Rajska from the perspective of my work was the potential for meaning contained in the experimental plant breeding carried out there. According to witnesses, to whom Małczyński refers, the experimental station conducted "research on the vitamin C content of gladiolus and the acceleration of wheat growth"⁸². The station also cultivated varieties of plants from the aster family, in particular the *Taraxacum kok-saghyz*, a variety of dandelion native to Asia. Its root contains a rubber substance needed for production of high quality rubber, considered strategic by the Nazis for the economy of the Third Reich. Research and breeding of kok-sagiz had already been carried out in the USSR, and in the 1940s also in the USA⁸³. The seed that the Nazis had at their disposal was imported from occupied territory of Russia, and the task of the women prisoners of the Pflanzenzucht commando was to transplant

⁸² J. Małczyński, *Krajobrazy...*, op.cit., p. 190.

⁸³ Research on the kok-sagiz dandelion as an alternative source of rubber in the tire industry continues to this day, several companies are producing tires made from it.

it to European soil and obtain a variety with the highest possible amount of rubber substance. Moreover, the goal was to breed an ideal generation of plants that would not undergo any mutations and would lose all individual differences. According to the prisoners' accounts, the plants were numbered and marked, recorded, measured daily, and described in breeding and development comment books. Wanda Tarasiewicz and Zofia Pajerskia, who worked in the commando, recalled after the war: "For the whole group of plants (1,000 pieces) we received a book in which each plant according to the number received was documented, it was something like a plant metric. Every day we had to note the development of the plant, such as the shape and color of the leaves and stems, the amount of anthocyanin in the stems, the first flowering, the number of flowers, the first seeds, etc."⁸⁴. Plants were also photographed and selected. The better, useful specimens have been separated so that they were not exposed to pests and do not mix with the others. In Rajsko, I saw a place where, on a micro-scale, prisoners assigned to supervise the cultivation of the *Taraxacum kok-saghyz* were forced to repeat the gestures of violence on which the model of the ideal Aryan world, of which they themselves were victims, was based. Horticulture *sensu stricto* met here with the gardening culture of which Bauman wrote. The *Pflanzenzucht Kommando* working in Rajsko was also the result of selection. Women prisoners were chosen from among the prisoners in Auschwitz because of their experience in laboratories, as well as because they were biologists, often with doctorates, or because they had a valuable education from the perspective of plant breeding. According to Małczyński, by the end of the camp's existence, the group consisted of about 150 women prisoners, and had an international character. In the commando there were Polish and French women (among them, Sorbonne graduates), as well as Jewish women, for whom the selection was this time a chance to survive.

⁸⁴ Testimonies of Wanda Tarasiewicz (in camp Błachowska, no. 6884) and Zofia Pajerska (in camp Augustyn, no. 6883), *Statements*, vol. 44 k. 150-153 (report dated November 16, 1963), Auschwitz-Birkenau State Museum Archives.

IV.2. PHOTOGRAPHS

While thinking about the project I paid a lot of attention to how I could most adequately express what was happening in Rajsko so that the work would become more universal and, by making the past present, would also refer to the present or the future. As I have emphasized several times, it is very important for me that the project, while telling about history, does not close itself in it, but that the past events become accessible to the contemporary viewer. It is not about moralizing close to journalism, but about moving away from the narrative and documentary character in favor of acting through an experience that can be lived by the viewer. This kind of experience can be provided by affective practices, which I wrote about in the first chapter and which I also decided to use in my project. When analysing the work of prisoners in Rajsko, the measurements they made and the process of registering the plants drew my attention. I saw a particular analogy between the Nazi practices in the world of people and the laboratory where research conducted on the anatomy of the *Taraxacum kok-saghyz*. It was equipped with microscopes, analytical balances, glassware, and microtomes used to cut plants into thin slices for further analysis under the microscope. This workshop brings to mind the Anthropometric Laboratory opened in 1884 in the Science Museum in London by the pioneer of eugenics, Francis Galton, and the instruments he constructed to study individual differences. The analysis, conducted by the anthropologist in collaboration with a department of national eugenics opened at the University of London, were intended to be the basis for the improvement of the human race and its destiny. Similar instruments were also used in the nineteenth century to study criminals, who were supposed to be distinguished from the rest of the population by specific morphological and physiological characteristics, and over time also to establish anthropometric charts of the "nomad" populations living in Europe, which included gypsies. Zipper callipers, bailers, and head circumference measuring tapes were also used for measurements taken during anthropological expeditions to describe racial differences. In the 1930s, Nazi pseudoscientists used them to

exclude Jews from the Aryans and to promote eugenics. Measurements served to judge which groups or individuals are inferior or and which are superior and determined their place in society. Similarly, tests conducted in the laboratory in Rajska influenced which plants would be separated and their genetic material passed on to future generations, and which would be eliminated.

In terms of measurement, I was particularly interested in the role of tools and the gesture they enforce. I saw in it something unnatural and oppressive at the same time. I imagine it to be a gesture that in a sense decides fate, life or death. The person being measured becomes an object devoid of subjectivity, a circumference, a length, a width, a color corresponding to a standard. This dehumanization can also be seen in the way the person is touched, held and set up for measurement, in its passive attitude. While preparing for this work I analysed archival photographs showing anthropometric measurements carried out not only by the Nazis, but also by anthropologists, as well as instructional photographs showing how to properly use the instruments intended for this purpose (II. 1-4). Each time I was struck by the artificiality of the position, the strange relationship between the person taking the measurements and the measured one. It was visible both in the staged photographs and in the reportage ones, but while in the case of the former the actors, safe and aware of the convention, were sometimes smiling, on the faces of Jews, Afro-Americans or the indigenous people of the areas studied by the anthropologists one could see terror, fear, embarrassment and a certain passivity in submitting to the examination. Here, the gesture of those being measured was at once more forceful, commanding, and condescending. As in the photograph showing Bruno Beger measuring the nose of a Tibetan woman during a German anthropological expedition in 1938. The woman is clearly abashed, while Beger, amused, looks at her with unconcealed superiority. The anthropologist's gesture becomes more horrifying when we realize that this same man visited German concentration camps during the war in order to select different ethnic types for deadly racial experiments. It was also Beger who selected one hundred prisoners, mostly of Jewish origin, to be murdered, and their dissected skeletons were taken to the

Institute of Anatomy of the Reich University in Strasbourg as exhibits.

Far from being neutral, the gesture of measurement is a gesture of violence marked by the history that goes with it. It is always, to some extent, Beger's gesture with all its connotations and consequences. And the tools that serve as aids to analysis seem to be only a pretext, a kind of justification. All the more so because the measurements made with them according to a certain ideology always have a one-sided interpretation that confirms the thesis assumed by the measurer. In my work I decided to remove the instruments from the photographs in order to focus on the activity itself. It does not mean, however, that those objects have been completely eliminated from the work. Paradoxically, their absence draws attention to their earlier presence and function. I refer here to some extent to network theory (formerly known as Actor-Network-Theory - ANT), which in a nutshell restores the place in describing the world to non-human entities such as objects or landscapes. As Bruno Latour, one of its creators, writes: "eany thing that does modify a state of affairs by making a difference is an actor – or, if it has no figuration yet, an actant. Thus, the ques- tions to ask about any agent are simply the following: Does it make a difference in the course of some other agent's action or not? Is there some trial that allows someone to detect this difference?"⁸⁵. When we look at the process of measurement from this perspective, we see that instruments play a special role in it, forcing gestures that are unnatural and hitherto unknown in relations between individuals. Instruments, and thus nonhuman factors, not only 'determine' human action but also, to a certain extent, authorize, it, or, as Latour goes on to write, suggest it. This does not mean that things, by becoming fully-fledged actors, relieve humans of responsibility for their actions, but they do give them form. As Latour notes, "the continuity of any course of action will rarely consist of human-to-human connections (for which the basic social skills would be enough anyway) or of object-object connections, but will probably zigzag from one to the other"⁸⁶. A property of many objects, especially those used routinely,

⁸⁵ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005, p. 71.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 75.

“handy,” is that over time they become invisible, passing into the background. One of the ways Latour mentions to “resurrect” them is to disrupt their usual course of action. It seems to me that such a disruption might be their literal disappearance. Their obvious presence here is juxtaposed with an absence that is unsettling and a remind of the role they play.

In my work I made a series of nine colour digital photographs for which I engaged three actors. Pictures were based on the archival documents I mentioned earlier. The actors recreate the gestures of measuring, in which the absence of instruments is crucial. It draws attention to the function of the tools but also emphasises the very relationship between the characters. In a way I am returning here to the beginnings of the presence of photography in conceptual art, when it served as an archive and confirmation of ephemeral events that took place as part of performance or happening. Its role was to record directed situations that with time were also created for the purpose of photography. A certain performative aspect is also present in my work, the actors perform actions that only thanks to the recording can be preserved and passed on to the viewer. What has happened exists only thanks to photography. It should be remembered, however, that creation takes place here not only at the level of the directed scene, but also at the moment the photograph is taken. “Photography is never faithful, but always transformative”⁸⁷. writes François Soulages drawing attention to the non-mimetic character of this medium. Referring to the essay *Le Musée imaginaire* (The Museum of Imagination) by André Malraux, he notes that “photography gives birth to fiction (>>what has been acted out<<), not reproduction (>>what has been<<)”⁸⁸ and this is what makes it art. It is only thanks to photography that what is imperceptible and seemingly insignificant, which gets lost in the process of observing a situation “in real life”, may gain in importance. Photography brings out new senses, introduces us to a different context, it may influence and enrich our perception. This feature was a significant value

⁸⁷ François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, trans. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, UNIVESITAS, 2012, p. 376.

⁸⁸ Ibidem, p. 378.

for me while working on the part of the project discussed here. Thanks to the presentation of well-known situations in a new way, formal decisions both at the stage of shooting and later post-processing, I managed to create images that have the potential to destabilize and move.

In another place Soulages writes: “the most important thing is not at all the object to be photographed, but the photographic method of registering visible appearances in order to produce that which is >>photographic<<”⁸⁹. This opinion is particularly close to my own. I treat the “object” as a means to an end, I don’t care about its reality. While working on the photographs I wanted the actors to be as “transparent” as possible, so that their bodily form would not overshadow the content and what is depicted in the photograph would give the possibility to imagine something else. They play the role of a transmitter, and without meaning anything themselves they become that which is absent. According to Helmut Lethen’s reflection on Marina Abramovic’s performance: “The body is not meant to be a carrier of extraneous signs, pointing to what is absent; the focus should be on the bodily performance of transmitting the sign”⁹⁰. For this to happen, models must become anonymous, extracted from social connections, cultural contexts and life histories. For this reason, I also decided that all actors would represent the Caucasian type. I am aware that in the case of a work that deals with the issue of race, the question of this choice may arise, but I made this decision with full awareness. Involving actors of different skin color would have introduced a narrative aspect to the project that could have distracted from the issue at hand. The people depicted in the photographs have assigned functions - two of them act as the one being measured, while the third is always the one doing the measuring. In the arrangement I have chosen, actors of a similar type are not burdened with additional meanings, culturally entangled and can play any role. They are completely neutral. When models of a different skin colour are introduced, new contexts and questions about the role they should play may

⁸⁹ Ibidem, p. 79.

⁹⁰ Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, trans. Elżbieta Kalinowska, UNIVESITAS, 2016, p. 30.

arise. Then the abstracted situations that allow us to fully focus on experiencing the gestures could be overshadowed by the narrative layer. What is important in the photographs is not what is visible, the actors as persons do not carry any meaning, but what is beyond purely visual cognition. Their task is to act on the imagination. For the same reason I decided to have the models pose without any clothes on a neutral white background, wearing as little individual features as possible. Their skin has been smoothed, desaturated and unified, it plays the role of a “transparent” flesh-colored shell and at the same time introduces an element of artificiality into the photograph. The photographed scenes, in spite of being modelled on real situations, do not imitate reality but they stage it and emphasize it to some extent, thus adopting a critical perspective. As Soulages writes: “Photography makes it possible not so much to capture reality as to arrive at an ‘anti-reality’ which, through reflection, criticizes the reality of the world: fiction, perhaps, provides the best means of understanding it”⁹¹. This is also the reason why I decided to make the photographs in color. I wanted to move away from their archival originals.

What is most important in this work is the gesture and its natural consequence - the relations and tensions between the actors. In spite of the fact that the photographs are staged, somewhat theatrical, there is no play in them, no intention to exaggerate the situation. They are emphasized only by extracting the presented scenes from reality and focusing on their specific aspects. I try to capture the unnaturalness in the position of the body, hands, head, abnormal poses and arrangements, forced by the activity of measuring, which we do not meet or experience in everyday situations. It concerns both the person being measured and the one who is measuring. While working with actors on particular frames, I noticed that it was very difficult for them to recreate the way of holding the tool, because it was something they had never experienced before. It was much easier for them to play the role of the measured person, subjected to the action of others, passive. They communicated, however, that this situation was uncomfortable for them. In my view, this makes the gesture

⁹¹ F. Soulages, *Estetyka...*, op. cit., p. 85.

even more disturbing. It eludes interpretation and reference to what's familiar. The affective component is very important to me, and abstracting the figure from reality also helps to achieve it. I assume that what happens between the actors is difficult to classify and name, but at the same time it can universally relate to the viewer's experience, which can be recalled from memory. He or she becomes a witness to a situation based on physical action aimed at breaking down resistance characteristic of violent behaviour. Many researchers recognize the affinity between violence and affect. As Luiza Nader writes, according to one possible interpretation of affect: “all affects are a kind of violence, since their origin can be considered only to some extent cultural, but for the most part they are born in the biological and neurological mechanisms of the human organism”⁹². Due to their euphemistic character, the gestures shown in the photographs do not tell any particular story or event, but they subconsciously evoke discomfort, stimulate imagination and subjective feelings. I hope that the images, while showing something difficult to decode, are first perceived in a purely sensual way. Their violent character, by appealing to the viewer's somatic, biological and neurological sensations, is meant to overcome the viewer's indifference, and, as Nader goes on to write, to constitute “a shock which shakes the viewer out of his immobility into an affective movement of memory: a flow of affects between matter (which is subjected to violence) and the viewer (on whom the affect and violence are directed) into not so much emotion but sensual agitation, regaining the ability to feel and the sense of bodily intensity - life”⁹³. This is a different kind of shock from that evoked through authentic images of suffering. It does not happen at the level of perception, but is a kind of experience.

The photographs, printed in large, overwhelming formats, are a key element of the work. Their form makes it possible for the gestures shown, even though they have their source in past events and situations, to refer to present and future threats resulting from relations of subordination and violence. They do not impose anything, but build new meanings based on the imagination and

⁹² Luiza Nader, *Afektywna ...*, op. cit., p. 212.

⁹³ *Ibidem*, p. 214.

individual sensitivity of the viewer. He or she finds themselves in the position of a spectator, an observer condemned to look. I return here to the theme that appeared in the first chapter when discussing the work *To My Jewish Friends* by Władysław Strzemiński and the video 800064 by Artur Żmijewski, namely the passive position of the witness. The viewer observes a situation that requires him to take a stance, possibly confronting him with a dilemma: is he or she watching an absorbing spectacle or the violence unfolding before his eyes? Through this kind of experience, the *unworked through* past may become present.

IV.3. VIDEO

In addition to the photographs, the project also includes two videos, each fifteen minutes long and without sound, shown synchronously. It is a static registered panorama of Rajsko showing the area of the former camp with a fragment of greenhouses visible on the horizon (after the war they were expanded and used by the Horticultural Plant Breeding Station) and fields. This is a reference to photographs from the “new topography” trend, about which I wrote in more detail in the second chapter. The video shows “nothing,” an ordinary landscape that betrays nothing of its traumatic history. It was recorded from a road that crosses a field stretching from old greenhouses to a railroad embankment barely visible, hidden behind trees. It shows the view on its two sides. The two points that enclose the area visible in the film are the only clues that may point to the traumatic past of the landscape. This is the “pile” from Roma Syndyka’s text, to which I referred when writing about memory non-sites in the second chapter of the thesis. The greenhouses and brick buildings are former camp buildings; the tracks visible on the other side lead to a railroad siding and unloading ramp at Auschwitz. This, however, is not visible at first glance. The traces of the past blur in a landscape dominated by green fields, meadows, and signs of modern human activity. Nature, flourishing in spring (the video was recorded in May 2021), lives its own rhythm, as do the people living in the area. To notice the dissonance we have to go deeper into the image, then we have a chance to learn that it points

to the past. The place has been restored to nature, which can be interpreted in various, often contradictory ways. Izabela Kowalczyk writes about this in *Podróż do przeszłości*: “the durability of nature can give unwarranted comfort; it can also be an indication of indifference (nature is indifferent to what has happened), but it can also direct us to the work of mourning if we see in nature the traces of death”⁹⁴.

In Kowalczyk’s book, this theme appears in relation to three films comprising Mirosław Bałka’s work *Winterreise* from 2003. The artist made them in winter at the site of the former Birkenau camp. Shot with a hand-held camera, the films depict the barbed wire surrounding the camp, birches, and a lake, and deer strolling through the snow-covered grounds. The image is unsettling through its normality juxtaposed with history. Bałka also introduces an element of uncertainty through the jittery camera, which gives the work an authenticity and character of the author’s personal experience. In my work, I use a different strategy to convey through video a similar dissonance between a peaceful landscape and the traumatic history associated with it. I avoid the subjectivity present in *Winterreise* in favour of, as far as possible, neutral registration. The camera placed on a tripod is deliberately immobile, the wide-angle lens used provides a wide field of view. The images are not moody like Bałka’s, they are rather emotionless, perhaps even a little vernacular. They try to affect through monotony, which forces the viewer to go deeper into the landscape, establish a relationship with it and look for traces of history and barely visible clues. I spent a long time considering whether the landscape should appear in the work in the form of photography or video. I decided to use video because this medium allows me to show the passage of time. In my works, time flows very slowly, intensifying the sense of monotony. However, the landscape is alive and undergoes constant transformation, and in the course of this process the indifference of nature is striking. When I look at it, both as an image captured by the camera and in reality, I feel a growing tension that I hope will also be experienced by the viewer.

⁹⁴ I. Kowalczyk, *Podróż...*, op. cit., p. 203.

During my visit to Rajsko, I noticed that the flora of the surrounding meadows was largely dominated by self-sown common dandelions. This popular variety, which lacks the properties of *Taraxacum kok-saghyz*, is often regarded as a troublesome weed with a particular survival power and ability to regenerate rapidly. It is being removed from orchards and gardens due to fears that it may compete with the plants grown there and be a reservoir of viruses dangerous to them. I thought of a certain perversity of nature that, by allowing a common variety of dandelion to spread in this area, in its natural processes, contradicted the idea of species selection. This fact brought an additional layer to the work, and the landscape revealed itself as an ambiguous, open and untamed entity.

Thinking about the concept of the exhibition, I decided to separate these two videos in order to mark the axis of the exhibition with them. One is placed at the beginning, to open the space, and the other at the end, to close it. As I have written, they show the landscape of Rajsko limited by two points that directly relate to history, thus the opening video is the beginning, symbolically moved into the gallery, and the closing video is the end. So by entering the exhibition, we enter the landscape.

IV.4. OBJECT

In the center of the exhibition there is an object which is a replica of a “kasten” (German: box) - a kind of greenhouse/cage, which was used in Rajsko to separate more valuable plant specimens (Il. 5 and 6). From the testimonies of Wanda Tarasiewicz and Zofia Pajerska we learn: “During vegetation, even before flowering, the more impressive plants were selected and covered with >>kasten<< i.e. a cubic frame wrapped with tulle on the side and covered with a glass plate on top. This sorting was supposed to isolate the better plants from insects and winds, so that they would not get pollen from other plants”⁹⁵. The inmates made the “kastens” themselves. The object is the only element of reality that has been woven into the multi-media exhibition, which takes place on several levels. Placed

⁹⁵ Testimonies W. Tarasiewicz i Z. Pajerska.

among photographs and films, it is an artifact from the world of objects. Unlike the original, however, it is perfectly smooth, raw and disturbingly clean for its intended purpose. It harmonizes with the clinical purity of the photographs. Although in its new gallery situation it is, like the other elements, inaccessible to sensory experience, it was once a tool available to man. There was a shift in its relationship to the collective when it was placed in the gallery. Here again I refer to the previously mentioned network theory and the book *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* [There Are Things in Life... Sketches from the Sociology of Objects] by Marek Krajewski. The author touches upon yet another important aspect from the perspective of my work, which is the question of memory. The object that I recreated no longer exists, no copy of it has survived in the Auschwitz-Birkenau Museum, the only evidence of its presence are two photographs taken in the camp and the memories of prisoners. It was they who knew, preserved, and passed on its identity. As Krajewski writes: “The memory of what the object is makes man become the function of material objects, because although the latter are created by him as extensions of his body and mind, they can fulfil their role as long as anyone remembers what their function was (Ossowski, 1966)”⁹⁶. In this way, the past is in a sense made present through the object. Everything that can be said about it relates to past events; it exists through the memory of it. At the same time, “kasten” appears here as a substitute for something. This something are the instruments of measurement that I wrote about earlier. They are recalled through their absence and the “kasten” appears somewhat like an archaeological artifact recalled from the past through memories. This is another of Latour’s ways of bringing tools out of the background: “when objects have receded into the background for good, it is always possible – but more difficult – to bring them back to light by using archives, documents, memoirs, museum collections, etc., to artificially produce, through historians’ accounts, the state of crisis in which machines, devices, and implements were born”⁹⁷.

⁹⁶ Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, 2013, p. 10.

⁹⁷ Bruno Latour, *Reassembling...*, op.cit., s. 81.

In the “network” of the exhibition, the “kasten” enters into a relationship with its other elements, binding them together. To a certain extent it replaces the devices which are absent in the photographs by being a tool which serves the same selection purposes as they do. It shares a common history with the landscape present in the project through video images. It also reminds us of the analogy between gardening, a society treated as a garden, and modern genocide, of which Bauman wrote. Both require the use of tools, concrete gestures aimed at isolating or eliminating what will be considered a weed.

I have decided that the “kasten” will remain empty. The moment it was moved from the sphere of use, in which it was a tool, to the sphere of art, it became, as I wrote, an artefact inaccessible to sensual experience. It no longer has any function except the symbolic one. An attempt to use it to recreate a situation from the past would be, in my opinion, an empty gesture. The power of its influence is based on the fact that it makes the past present, and is a mediator between history and the now. Leaving it empty is also a symbolic gesture that points to the utopian nature of the concept behind the pursuit of an ideal. Whether it concerns plants or society.

CONCLUSION

I always approach my projects with a certain distance, I am never completely sure if I managed to express in them what I intended. At the same time, as in this case, I often discover something I hadn't planned. This undoubtedly has to do with the difficult subject matter I'm dealing with and the large number of realizations dealing with it, of which only a few has been mentioned here. I wonder if my work could have been created without such an elaborate theory? Would it have been better if I had relied only on my intuition? I'm convinced, however, that one should not approach such a serious and delicate subject without the necessary intellectual preparation and discernment. Careful consideration of the subject matter allowed me to analyze various theories and strategies and, consequently, to find my own way among them. I think that in this way I have been able to avoid the pitfalls that I noticed in other artists by conducting a comparative analysis of various works. I know that I may not be competent enough to criticize other works, so my evaluation was based primarily on my own sensitivity enriched with conclusions drawn from reading theoretical texts. This is what guided me while working on my project. In my opinion the most important thing in works dealing with such topics as the Holocaust or other collective traumas is not to violate the memory of the victims and the importance of the event. Not to “shout it down” with a medium. This conviction is also confirmed by critical texts dealing with this topic. Already at the conceptual stage I tried to ensure that the means I used did not exceed the limits of adequacy, though even here I had some doubts. They concerned especially the photographs which were aestheticized in order to have a stronger impact. I thought, however, that this action was within the limits of what Katarzyna Bojarska called “an avant-garde gesture”; it did not obscure anything but let me move away from a certain literalness rooted in reality. This fictional element, as François Soulages wrote in *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, is in art, and thus in photography, what makes it possible to move towards what is universal. Referring to Husserl, the author observes: “fiction is a source that

feeds cognition of >>eternal truths<<⁹⁸. What I strive for in my work is precisely this universality for which the past and history are the starting point. Fiction in photography rejects Barthes's "punctum" in favour of, as Soulages goes on to note, "variously shaped and multiple reception"⁹⁹. If, then, aestheticization and the consequent abandonment of reality open the way for a universality that makes it possible to use the past to tell about the present, the means I have employed seem justified. I feel that in spite of its fictional character, the series of photographs I have made also has something of a documentary nature in the sense that it refers to real history. Without trying to pretend anything, it refers to situations from the past.

The form of the exhibition-installation gives the possibility to build a multi-layered statement that penetrates deeply into the events but also remains open to the viewer. It allows him to experience them, to delve deeper and, I hope, to relive them. The assumption of the work, which was also included in the title of this dissertation, was to make the past present. To show historical events in such a way that they are not a hermetically sealed story from an archive, but open up to the viewer through the work. I tried at all costs to avoid narrative, which I think was helped both by a departure from reality and by acting through affect. Thanks to this, the photographs first have a stronger impact on somatic and neurological sensations, and only in the second instance they are subjected to mental activity. There is an element of violence inscribed in the images, causing discomfort and consequently leading to the decoding of their proper sense. The landscape, which appears in the installation as an memory non-site on the one hand and as a witness on the other, may also be helpful in this process. Both of these functions unambiguously refer to the past, but even here all literalness has been omitted. Two videos presenting the landscape in an emotionless way do not show any traces of the history of the place. What affects us is the "spectre" hovering above them, which arouses the desire to get to know, but at the same time does not allow to do so.

⁹⁸ F. Soulages, *Estetyka...*, op. cit. p. 128.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 129.

I feel, although I leave the final judgement to the audience, that the *Zrost* project has managed to achieve the assumptions I wrote about in the introduction. I hope that my work proves that art telling about traumatic past can refer to more universal considerations and stimulate empathy. The power that artistic activity has in this field is also evidenced by the examples of other projects I have mentioned. The condition of success is to be guided by sensitivity and empathetic attitude of the artist himself. We are talking here about a visual representation of suffering to which we have no direct access. From the viewer's perspective, it is usually unimaginable and unique. It cannot be reconstructed and at the same time we cannot use images, which show it in a direct way, as is the case of photojournalism. As I wrote earlier referring to Susan Sontag, acting through the shock that this kind of photography can cause has lost its power. It is based on a momentary, purely visual, impression that quickly fades from memory. Art offers the opportunity to build tension and shock the viewer by "haunting" them and acting on their imagination. In my work this is done both by photographs that present artificially created situations, landscapes that show nothing, and an object resurrected from the past. We experience and relive the work of art, we can give it new meanings, link it to our own imagination, emotions and sensitivity. The reception of a work of art that speaks of a traumatic event without showing it directly is extended, which gives time and space to experience it.

While working on my project and writing the above dissertation, I had moments of doubt relating mainly to the subject I had taken up. The question arose whether more than seventy years after the war art about the Holocaust is still needed? Hasn't enough or even too much already been said? In the face of contemporary problems, can returning to the past and subsequent vivisections bring any new value, tell us something we do not know yet? I cannot answer these questions unequivocally. At one stage I had the feeling that the subject had been exhausted, but through numerous conversations I found that many people still believed there was a place for it. They attributed a special role to the artist who, while leaving the task of preserving the memory of the event to historians, uses it to raise awareness, also of contemporary phenomena. When

I was working on the *Zrost* project, I tried to be guided by this thought, I hope that it carries such universal values, because abstract ideas of selection are still actual and real threat.

BIBLIOGRAPHY

- 1 Andino Velez Marcel, *Libera szarga z uśmiechem*, in: *Przekrój*, 35, 2002.
- 2 Baer Ulrich, *To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition*, in: *Representations*, No. 69, Special Issue: Grounds for Remembering, 2000.
- 3 Bennett Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art.*, Stanford University Press, California 2005.
- 4 Bojarska Katarzyna, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- 5 Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, trans. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2010.
- 6 Zygmunt Baumann, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press, Cambridge 1989.
- 7 Budrewicz Zofia, Sendyka Roma, Nycz Ryszard, *Pamięć i Afekty*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- 8 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Percept, Affect and Concept*, in: *The Continental Aesthetics Reader*, ed. Clive Cazeaux, Routledge, London and New York, 2000.
- 9 Didi-Huberman Georges, *Obraz krytyczny (obraz krytyki)*, tłum. Andrzej Leśniak, in: «Teksty Drugie», 5/2016.
- 10 Didi-Huberman Georges, *Images in Spite of All*, University of Chicago Press, Chicago, 2012.
- 11 Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- 12 Elias Norbert, *Rozważania o Niemcach: zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wiek*, trans. Roman Dziergawa, Jerzy Kałużny, Izabela Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- 13 Frydryczak Beata, Salwa Mateusz, *Krajobraz i doświadczenie*, Wydawnictwo PRZYPIS, Łódź 2019.
- 14 Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall, Bloomsbury Academic, London, 1998.
- 15 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, London 1997.
- 16 Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, in: *Poetics Today*, 29, 2008.
- 17 Jakubowski Piotr, Pawłowska-Jędrzyk Brygida, *Fotoeseje (nie) widoki cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- 18 Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- 19 Kaczmarek Agnieszka, Nieszczerzewska Małgorzata, *Pejzaże destrukcji. Atrofia i rozkład w kulturze*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2019.
- 20 Kowalczyk Izabela, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010.
- 21 Krajewski Marek, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- 22 LaCapra Dominick, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, CORNELL UNIVERSITY PRESS, Ithaca and London, 2004.
- 23 Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- 24 Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- 25 Lethen Helmut, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, trans. Elżbieta Kalinowska, Universitas, Kraków 2016.
- 26 Majewski Tomasz, Zeidler-Janiszewska Anna, *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011.
- 27 Małczyński Jacek, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- 28 Michałowska Marianna, Szymanowicz Maciej, *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.
- 29 Mitchell William John Thomas, *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- 30 Siddhartha Mukherjea, *The Gene: An Intimate History*, SCRIBNER, New York 2017.
- 31 Olsen Bjørnar, *Material Culture after Text: Re-Membering Things*, in: *Norwegian Archaeological Review*, Vol. 36, No. 2, 2003.
- 32 Polit Paweł, Suchan Jarosław, *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- 33 Potocka Maria Anna, *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* [catalog from the exhibition in Muzeum Sztuki Współczesnej in Kraków MOCAK, Kraków 23.6

- 24.9.2017], Kraków 2016.

34 Michael Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford University Press, California 2009.

35 Sadowski Mirosław, Szymaniec Piotr, *Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty studenckie*, Katedra Doktryn Politycznych i Prawnych WPAiE UWr, Wrocław 2008.

36 Schama Simon, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996.

37 Susan Sontag, *On Photography*, Picador, New York 2001.

38 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2011.

39 Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, trans. Beata Mytych-Forajter, Waław Forajter, UNIVESITAS, Kraków 2012.

40 Syndyka Roma, *Pryzma - zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, in: «Teksty Drugie», 1-2/2013.

41 Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

42 Szuppe Paweł, *Ideologia i mistyka volkistowska u źródeł nazizmu*, in: *Collectanea Theologica* 73/2, 2003.

INTERNET

43 Araszkiewicz Agata, *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego*, „SZUM” <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

44 Araszkiewicz Agata, Żmijewski Artur. *Porozmawiajmy o „80064”, „Obieg”*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691>.

45 Czapliński Przemysław, *Sploty*, «Teksty drugie» 1, 2017, <http://tekstydrugie.pl/news/2017-nr-1-nowa-humanistyka/>.

46 Stolarska Dorota, *Post-War Stories. Realizm traumatyczny w pracach Indré Šerpytyté*, „Postmedium”, tom 1-2, 2019 <http://postmedium.art/post-war-stories-realizm-traumatyczny-w-pracach-indre-serpytyte/>.

47 Official website of the Festiwalu Utajone Miasto / Otwarte Miasto, <https://opencity.pl/program/chominowa>.

48 Polish Language Dictionary PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/krajobraz;2474847.html>.

