

Obóz koncentracyjny jako zabawka. Zbigniew Libera „Urządzenie korekcyjne: LEGO – Obóz koncentracyjny”.

Katarzyna Bojarska

Przechadzki

Katarzyna BOJARSKA

Obóz koncentracyjny jako zabawka.
Zbigniew Libera *Urządzenia korekcyjne*:
LEGO – Obóz koncentracyjny

Sztuka jest to strumień, który wypływa z dylematów, krzywd i schizofrenii naszego wieku, strumień, który roztopia chłód i odrętwienie.

Joseph Beuys

Sposób dalszego istnienia i funkcjonowania działalności artystycznej w świecie zachodnim, doświadczonym w sposób traumatyczny i bezprecedensowy zagładą Żydów europejskich podczas drugiej wojny światowej stanowi, jak się zdaje, jeden z kluczowych wątków myśli drugiej połowy dwudziestego wieku. Tu chciałabym się skupić na sztukach wizualnych, za przykład obierając powstałą w 1996 roku pracę Zbigniewa Libery z serii *Urządzenia korekcyjne*, *Lego – Obóz koncentracyjny*. Spróbuję umieścić tę pracę zarówno w kontekście sztuki na temat Holocaustu, jak i polskiej kultury powojennej.

Jedną z książek, które podejmują zagadnienie sztuki po Holocaustie, jest praca Eleonory Jedlińskiej¹. Autorka w rozdziale otwierającym stwierdza, że dziedzictwo Holocaustu widoczne jest nadal w bieżących wydarzeniach politycznych. Jej zdaniem, faszyzm i ludobójstwo trwają pod wciąż nowymi postaciami. Można by zatem powiedzieć, że świat po katastrofie zastygł w stanie zawieszenia. Jedlińska pisze o wielu kryzysach, których doświadczyła współcześnie kultura zachodnia, a przede wszystkim sztuki wizualne. Następstwem Zagłady jest absolutna niemożność mimetycznego przedstawienia człowieka; to, co się wydarzyło, na zawsze, zdaniem autorki, odmieniło jego oblicze. Jedyne możliwe postaci ludzkie w sztukach wizualnych, bo oddające aktualny stan ludzkości – to zdeformowane sylwetki na obrazach Francisca Bacona. Człowiekowi, pisze dalej Jedlińska za Baconem, po-

¹ Por: E. Jedlińska *Sztuka po Holocaustie*, Łódź, 2001.

Bojarska Obóz koncentracyjny jako zabawka

została jedynie nieustająca i nieznajdująca ukojenia męka Ukrzyżowania. Autorkę interesują takie przykłady sztuki współczesnej, które odnoszą się do Holocaustu i traktują go z należytą powagą, za główny cel obierając upamiętnienie tej tragedii i oddanie czci pamięci ofiar. Autorka podkreśla, co istotne dla dalszych rozważań, problem, z jakim zetknęli się artyści-uczestnicy bądź świadkowie Zagłady – brak ikonografii utrwalającej „śmierć przemysłową”. Problem ten, jak pokaże historia, będzie dotyczył nie tylko bezpośrednich ofiar Holocaustu, ale także kolejnych pokoleń artystów, próbujących zmierzyć się z tym tematem.

Sztuka nie zamilkła, a kultura nie skończyła się w połowie dwudziestego wieku. Trwają próby artystycznego zobrazowania rzeczywistości, uporania się z brakiem ikonografii i zmierzchem mimetyzmu. To, co Jedlińska – i wielu innych autorów – nazywa „końcem człowieka”, próbowano oddać wielokrotnie i na wiele sposobów, choć – powiedzmy to od razu – nie był to jedyny temat sztuki powojennej. Tonem, który, jak się zdaje, obowiązywał najdłużej w sztuce podejmującej temat Zagłady, była poważna medytacja połączona ograniczonymi środkami ekspresji wizualnej. Paradygmat ten, jak twierdzi Stephen C. Feinstein², wyczerpał się w latach dziewięćdziesiątych, kiedy do głosu doszło nowe pokolenie artystów, urodzonych już po drugiej wojnie światowej. Wtedy to, zdaniem krytyka nastąpił swego rodzaju zwrot ku dekonstrukcji i innowacji.

Pytanie, przed którym stanęli artyści urodzeni po wojnie, jak Zbigniew Libera, można sformułować tak: jak człowiek poradził sobie z „końcem człowieka”? Jest to pytanie o współczesność i miejsce, jakie zajmuje w niej historia, innymi słowy: gdzie w kulturze i cywilizacji jest miejsce na pamięć o zbrodni oraz jaka jest tu rola artysty?

Piotr Piotrowski w historii polskiej sztuki powojennej³ pisał o *Obozie Libery* jako o świadectwie postawy krytyczno-analitycznej (*Obóz* analizowany był jako część serii: *Urządzenia korekcyjne*) wobec kultury konsumpcyjnej pełnej terroru i zbrodni. Piotrowski podkreślał, że w latach dziewięćdziesiątych, kiedy powstał *Obóz*, kwestia zagrożeń, jakie niesie ze sobą ta kultura była w Polsce całkowicie nowa. Przypominał kontrowersje wokół projektu wybudowania centrum handlowego na terenach sąsiadujących z dawnym obozem zagłady w Oświęcimiu. Wniosekował, że w kulturze polskiej po transformacji ustrojowej z 1989 roku nastąpiło zderzenie pamięci historycznej (w tym pamięci o Zagładzie) z dynamicznym rozwojem nowego stylu życia i nowych wzorców rozrywki. Pisał: „Libera ujawnia za pomocą bez wątpienia drastycznych środków, że to właśnie kultura masowa [...] manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar”⁴. Nie wydaje się jednak, aby to odkrycie szczególnie poruszyło polską publiczność, choć trzeba przyznać, że kontro-

^{2/} S.C. Feinstein *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm In Conceptual Art About the Shoah*, w: „Other Voices” 2000 t. 2, nr 1.

^{3/} P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

^{4/} Tamże, s. 296.

wersji wokół *Obozu* było wiele. Libereę oskarżano wielokrotnie o ośmieszanie Holocaustu i brak szacunku dla jego ofiar. Tymczasem, jak sądzę, to nie problem kultury masowej był tu najistotniejszy, ale Holocaustu właśnie. To, co zaproponował Libera nie wpisywało się w nurt uświęcania tego doświadczenia historycznego, ale było próbą ujawnienia mechanizmów rzeczywistości współczesnej. „Trudno przeczyć potencjał krytyczny, jaki niesie praca *Obóz koncentracyjny*, która nie traktuje o cieniach historii, ale o tym, z czym ciągle mamy do czynienia. Widok klocków do układania obozów koncentracyjnych narzuca szereg pytań o konsekwencje beźmyślnych banalizacji zła, zdolność kultury do jego normalizacji, gotowość rynku do ubijania na nim interesu” – mówiła Bożena Czubak w rozmowie z artystą⁵.

Zbigniew Libera skonstruował *Obóz* w 1996 roku, używając do tego niemal wyłącznie oryginalnych klocków duńskiej firmy Lego. Jest to limitowana edycja, składająca się z trzech zestawów, z których każdy ma siedem pudełek. Każde pudełko zawiera klocki umożliwiające konstrukcję innego elementu obozu. I tak strażnicy pochodzą ze standardowych zestawów policyjnych Lego, mamy bramę wejściową, przypominającą tę z Oświęcimia, choć bez niemieckiego napisu, znajdują się tu piece, krematoria i kominy. Twarze bohaterów układanki zostały nieco przemalowane, aby wyrażały takie emocje, jak: smutek, ból lub złość. Zdaniem przywoływanego już Feinsteina praca Libery ma charakter konceptualno-popartowski. Z jednej strony wykorzystuje elementy kultury popularnej (Lego) i tym samym zmienia towar w dzieło sztuki – warto tu przywołać amerykańskiego krytyka Benjamina Buchloha, który uważa, że Libera likwiduje modernistyczną antynomię między sklepem i muzeum – z drugiej zaś jest to praca, której sens można opowiedzieć, istnienie obiektu nie jest warunkiem zrozumienia zamysłu artysty, a bodziec wizualny, jest do pewnego stopnia drugorzędny.

Jak pisze Feinstein, *Obóz* wzbudził liczne zarzuty, a przede wszystkim wątpliwości, czy tego rodzaju dziwaczne przedstawienie może pomóc zrozumieć Szoa, czy jest tylko prowokacją i skandalizowaniem. Pytanie to należałoby jednak przeformułować. Czy istnieje jedyny dopuszczalny (a jeśli tak – to jaki) sposób przedstawienia Zagłady?

Przykład Libery jest, zdaniem Feinsteina, tylko jedną z propozycji przekroczenia barier, jakie otaczają przedmiot do pewnego stopnia nietykalny i uświęcony. W latach dziewięćdziesiątych podobne tendencje zaczęły pojawiać się w sztukach wizualnych w kilku miejscach jednocześnie. Pozwolę sobie za Finkelsteinem przywołać kilka przykładów. W Niemczech Horst Hoheisel, Stih&Schnock, Ester i Joachim Gerz rozwinęli nurt antypomników, aby w nowy sposób podjąć kwestię nieobecności Żydów i pustki, która po nich została w Niemczech. Hoheisel zaproponował wysadzenie Bramy Brandenburskiej, której zniknięcie miałoby stanowić metaforę zniknięcia Żydów w Szoa; ostatecznie poprzestał na nocnej projekcji wideo wyświetlając na Bramie: *Arbeit macht Frei*. Gerz zbudował na przedmieściach Hamburga znikający pomnik, który w tej chwili już całkowicie zniknął pod zie-

⁵ *Sztuka legalizowania buntu*, „Magazyn Sztuki” 1997 nr 15/16.

Bojarska Obóz koncentracyjny jako zabawka

mią, a Stih i Schnock przeprowadzali prowokacyjne akcje uliczne, w których przypominali Niemcom wydarzenia z przeszłości, rozstawiając na ulicach Berlina tablice i znaki z czasów prześladowań Żydów.

Próbą zmiany języka jest także dzieło izraelskiej artystki Roe Rosen *Żyj i umrzyj jak Ewa Braun*⁶ czy komiks *Maus* Arta Spiegelmana. Libera i Spiegelman nie odnoszą się bezpośrednio do Zagłady, ale do kultury współczesnej z całą jej historią artystycznych przedstawień Holocaustu. W tym kontekście twórczość obu, a przede wszystkim środki, jakimi się posługują, są nowe i odkrywcze, jeśli w ogóle nie jedyne autentyczne.

Wybór środków, którego dokonał Libera, pozwolił mu nawiązać grę pomiędzy kulturą wysoką i niską, między tym, co historyczne a tym, co współczesne, między językiem i metajęzykiem sztuki. Piotrowski tak pisze o Liberze i przedstawicielach „sztuki krytycznej”:

Tylko dlatego, że podjęli współczesny słownik artystyczny, mogli odwołać się do głębszej historii. Wszak Holocaust i wspomnienie wojennego horroru, polityka i wplatanie w nią codzienność, patos i powszechność zwyczajnych doświadczeń mają w Polsce szczególne znaczenia, inne, ale jednocześnie podobne do doświadczeń ludzi żyjących pod różnymi szerokościami geograficznymi.⁷

Przyjrzyjmy się zabawce, która w sztuce nawiązującej do Holocaustu pojawia się nie tylko u Zbigniewa Libery. W katalogu wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery and Recent Art* prezentowanej w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku holenderski historyk sztuki Ernst van Alphen pisze: „Teraz wydaje się, że młode pokolenie artystów może odnosić się do Holocaustu wyłącznie w formie gry/zabawy”⁸. Van Alphen po pierwsze kwestionuje przymus powagi w odniesieniu do mówienia o tym wydarzeniu historycznym. Zabawki, które kojarzą się z dzieciństwem, bez troską i niewiedzą, mogą stać narzędziem artystycznej manipulacji i zachwiać podział na to, co poważne i to, co zabawne. Po drugie, zabawka, a co za tym idzie zabawa, przenosi widza w inną rzeczywistość, która, zdaniem van Alphen, zasadniczo różni się od rzeczywistości, do jakiej odsyła sztuka mimetyczna. Podstawowa różnica polega na tym, jak twierdzi autor, że „jedną z cech wyróżniających tej sztuki jest to, że nie może być ona porównywana do takich gatunków przedstawiających, jak powieść, film czy inne narracyjne materiały używane w edukacji. Zabawki nie opowiadają”⁹. To właśnie ten aspekt sztuki zabawek wydaje się najbardziej interesujący. Zabawka taka jak klocki Lego zachęca do gry, do wyjścia poza siebie, do stania się kimś innym, do wysiłonej pracy wyobraźni. I chociaż klocki Libery nie służą do zabawy – są one przecież obiektem muzealnym – wszyst-

^{6/} Dokładna analiza pracy Rosen w: E. van Alphen *Zabawa w Holocaust, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 245-266.*

^{7/} P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 267.

^{8/} E. van Alphen *Zabawa w...*, s. 220.

⁹ Tamże, s. 225.

Przechadzki

ko, co mogłoby się wydarzyć, gdyby do takiej zabawy doszło, jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Ważny jest tu aspekt „stawania się kimś innym”, na który zwraca uwagę van Alphen. Bawiący się klockami układa swój obóz koncentracyjny, wchodzi więc w rolę oprawcy. Z jednej strony jest to przerażające, z drugiej jednak wydaje się bardzo istotnym komentarzem zarówno do czasów Holocaustu, jak i do współczesnej cywilizacji. Zygmunt Bauman zauważył, że „najbardziej przerażającą informacją wyniesioną przez Holocaust i to, czego dowiedzieliśmy się o jego wykonawcach, jest nie przypuszczenie, że «to» mogłoby się przydarzyć również nam, ale że również my moglibyśmy tego dokonać”¹⁰.

Przemoc i okrucieństwo są jedną z cech cywilizacji zachodniej, potencjalnością, która w określonych warunkach może się zrealizować. Podobnie jak w przypadku obozu koncentracyjnego z klocków Lego – można go skonstruować, trzeba tylko odpowiednio dobrać części. Nie znaczy to jednak, że praca Libery wymierzona jest przeciw firmie produkującej zabawki. Jeśli już wymierzona jest przeciw czemuś, to właśnie przeciw mechanizmom nowoczesności czy ponowoczesności. Trudno jednak, jak zauważa Feinstein, oprzeć się niektórym skojarzeniom, jakie może mieć dorosły człowiek oglądający *Obóz*. Nie chodzi tu tylko o konstatację, że Zagłada drzemie w świecie współczesnym i co pewien czas ujawnia się pod różnymi postaciami, jak reżim Pol Pota w Kambodży, wojny plemienne w Rwandzie, czystki etniczne w dawnej Jugosławii czy wojna w Czeczenii. Również to, że wielkie niemieckie korporacje, takie jak: I.G. Farben, Krupp, Siemens, Bayer, A.G., BMW, Daimler-Benz, czy Volkswagen współuczestniczyły w Holocaustie i czerpały z niego zyski. Sam artysta mówi:

wyduje się, że Lego straciło kontrolę nad swoim własnym produktem, oczywiście przy moim wydatnym udziale. Przypomina to znane z historii przypadki wymykania się spod kontroli racjonalnie skonstruowanych i rzekomo bezpiecznych technologii, produktów, idei. [...] Myśl, która doprowadziła mnie do zrobienia tej pracy, dotyczyła samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków Lego, a która wydała mi się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować nic, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system.¹¹

W tym samym wywiadzie Libera podkreśla, że jego praca nie powstała wyłącznie w kontekście kultury wysokiej i funkcjonującej w niej pamięci Zagłady, ale również w kontekście świata rzeczywistości wirtualnej i MacDonaldów. Artysta mówi: „niedawno ktoś opowiadał mi o szokującej grze komputerowej w obóz koncentracyjny. Chodziło zresztą o konkretny obóz, o Auschwitz. Gra polega na tym, że jej uczestnik musi zlikwidować określoną liczbę ludzi, w przeciwnym razie zostaje odesłany na front wschodni”¹². Zabawka pozwala odbiorcom, których dotychczas interesowały wyłącznie Sztuka i Pamięć, zwrócić się w stronę innych, niższych rejonów kultury.

^{10/} Z. Bauman *Nowoczesność i zagłada*, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1992.

^{11/} *Sztuka legalizowania buntu...*

^{12/} Tamże.

Bojarska Obóz koncentracyjny jako zabawka

Jednym z takich rejonów jest właśnie rzeczywistość zabawek. Istotny jest tu zwłaszcza ich aspekt edukacyjny. Zabawki służą przecież do rozwijania i kształtowania osobowości dziecka. Dużą część swojego eseju poświęca tej kwestii van Alphen. Wspominają o tym również inni badacze twórczości Libery, dla których oczywiste jest umieszczanie *Obozu* na tle całej serii *Urządzeń korekcyjnych*. W serii tej artysta obnażył schemat działania tego typu „urządzeń”, wskazując przy tym na przymoc, jakiej poddawane są zarówno nasze ciała, jak i umysły. Van Alphen podkreśla ponadto związek nauczania o Zagładzie ze sztuką zabawek. Zabawki – jego zdaniem – nie opowiadają, odchodzą od dokumentalnej, narracyjnej struktury przekazu na rzecz odgrywania, wchodzenia w role, etc. Z tego punktu widzenia są bliższe strukturze i funkcji dramatu. Zdaniem van Alphen, „dramat jest bardzo szczególną formą kulturową, fundamentalnie różną w kształcie i efekcie od narracji. Właśnie ta wyjątkowość dramatu rozwija to, co sztuka zabawek oferuje edukacji i pamięci Holocaustu”¹³. Pojawienie się sztuki zabawek należy tłumaczyć nie tylko tym, że w plastyce nastąpiło przesylenie sztuką upamiętniającą i poważną, ale również tym, że przesylenie takie zachodzi w nauczaniu, gdzie pod wpływem nadmiaru narracji serio pojawia się niekiedy znudzenie, zubożenie, a niekiedy nawet opór wobec wszelkiej wiedzy na temat Zagłady. Jak pisze van Alphen, „z tej perspektywy cel *Lego – Obozu koncentracyjnego* jest dwojakiej natury. Nie tylko obnaża on stłumienia i zahamowania edukacji o holocaustie i jej koncepcji pamięci, ale także obnaża moralną prawość sztuki współczesnej”¹⁴.

Obóz koncentracyjny Libery został kupiony między innymi przez Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Wydaje się to bardzo ciekawe szczególnie w kontekście organizacji podobnych instytucji. W Muzeum Żydowskim w Berlinie trudno oprzeć się wrażeniu, że jego głównym celem jest edukacja. Widz od pierwszych kroków traktowany jest jak dziecko, któremu nie tylko opowiada się pewną historię, ale także zachęca się je do udziału w „zabawie”, proponując dotykanie eksponatów, wysuwanie szuflad zawierających dodatkowe informacje, oglądanie inscenizowanych wydarzeń z odległej przeszłości. W muzeum waszyngtońskim, aby jeszcze bardziej „uatrakcyjnić” przekaz, proponuje im się przechodzenie przez wagon bydlęcy, jeden z tych, w jakich więźniowie transportowani byli do obozów koncentracyjnych. W tym wypadku trudno oprzeć się wrażeniu, że przekroczone zostały granice dobrego smaku. Działanie pracy Libery jest radykalnie odmienne, a jej znaczenie bardziej wielostronne. Z tego właśnie powodu można żałować, że *Lego – Obóz koncentracyjny* nie znalazł się w jednym z polskich muzeów czy kolekcji.

Piotrowski apeluje:

Bądźmy bardziej przenikliwi i aktywni w naszych interpretacjach, spoglądając na ich „ramę”. Związana jest ona z kulturą wyrastającą z opozycji wobec zarówno „wielkich narracji” polskiej tradycji, jak też modernizmu, międzynarodowego stylu opartego na autonomii podmiotu artystycznego i dominacji estetyki. On właśnie – przez swój formalizm

^{13/} E. van Alphen *Zabawa w...*, s. 239.

^{14/} Tamże, s. 237

Przechadzki

i utopię uniwersalnego języka – niósł z sobą niebezpieczeństwo degradacji *genius loci*, a przez próby neutralizacji ramy wtapiał każde dzieło w uniformistyczny świat powszechnego „idiomu artystycznego”.¹⁵

Autor *Znaczeń modernizmu* nazywa strategię Libery „krzykliwą i hałaśliwą” i uznaje, że jest ona antytezą dla głosów zrównoważonych, spokojnych, refleksyjnych, jak na przykład głos innego artysty, rówieśnika Libery – Mirosława Balki. Warto tu jednak dodać, że tego rodzaju opozycje zakorzenione są w kulturze polskiej. Wielokrotnie mieliśmy już szansę przekonać się, że zamięłowanie do absurdu i pozorna lekkość mogą skuteczniej pobudzać do refleksji niż spokój i wyważenie. Z tego punktu widzenia widziałabym Liberę jako artystę bliskiego Gombrowiczowi, Witkacemu czy Mrożkowi. Jego dzieło otwiera pole dyskusji i znosi podziały, do których tak już przywykliśmy, że nie wzbudzają emocji.

¹⁵ P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu...*, s. 266.