Teksty Drugie 2003, 4, s. 160-171

Sztuka dokumentu – fotografia i trauma.

Marianna Michałowska

http://rcin.org.pl

Marianna MICHAŁOWSKA

Sztuka dokumentu – fotografia i trauma[1]

Przyglądając się reprezentacjom artystycznym podejmującym wątek Holocaustu, można zauważyć, że uwaga współczesnych artystów – pokolenia urodzonego po Shoah – ogniskuje się wokół poszukiwania własnej drogi prowadzącej w stronę pamięci o Zagładzie. Jednocześnie okazuje się, że źródło pamięci, z którego czerpie się obraz nieznanej z bezpośredniego doświadczenia przeszłości, konstytuuje często podstawę realizacji artystycznej. Zadanie reprezentacji Holocaustu wymaga zatem przede wszystkim określenia własnego stanowiska wobec dokumentów przeszłości. Z jednej strony mamy do czynienia z przekazywanymi kolejnym pokoleniom narracjami tych, którzy przeżyli, z drugiej – z zachowanymi w archiwach przekazami wizualnymi (fotografiami i filmami). Co charakterystyczne, to właśnie obrazy techniczne poświadczają w potocznej świadomości zaistniałe fakty. W myśl przekonania, że aparat fotograficzny czy kamera rejestruje zdarzenia w sposób obiektywny i niezaangażowany[2], przyjmujemy powstałe za ich pomocą fotografie za podstawę rzetelnych sprawozdań z rzeczywistości. Czy jednak mogą być sprawozdaniami, jeśli nie ukazują „wszystkiego", całego tła wydarzeń? Także niezaangażowanie fotografa okazuje się dwuznaczne.

W przypadku fotografii, które stanowią podstawę wiedzy o Holocauście dochodzi do osobliwej niewspółmierności dostępnych nam źródeł. Kto bowiem fotografował? Kaci czy ofiary? Po tych ostatnich pozostały ślady sprzed Zagłady – są to najczęściej obrazy codziennego życia, zmiecionego po utworzeniu i ostatecznej likwidacji getta. Z kolei fotografie i filmy wypełniające niegdyś archiwa Rzeszy obrazowały dni, kiedy przemysł śmierci był w pełnym biegu. Istnieją jeszcze archiwa

---

1/ Wersja tekstu prezentowanego podczas konferencji „Shoah – współczesne reprezentacje" w Łodzi w maju 2003.

2/ Susan Sontag pisze: „Fotografia – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji". S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 16.

http://rcin.org.pl

aliantów (jak wstrząsający fotoreportaż Amerykanki Margaret Bourke-White). Jak dzisiaj mamy poradzić sobie z tymi dokumentami?

Kwestia dokumentu – puste miejsce

W nakreślonym wcześniej kontekście, *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego jest, z wielu względów, intrygującym przykładem. Odnalezione w 1987 roku w wiedeńskim antykwariacie kilkaset slajdów stało się podstawą filmu dokumentalnego o codziennym funkcjonowaniu łódzkiego getta[3]. W filmie autor zestawia barwne przezrocza wykonane w latach 1940-1941 przez Waltera Geneweina – księgowego przedsiębiorstwa *Getto Litzmanstadt* z czarno-białymi wizerunkami współczesnej Łodzi, zaś wypowiedziom Geneweina przeciwstawia opowieść tego, który getto przeżył – Arnolda Mostowicza. Wielokrotnie analizowano[4] już zarówno stronę etyczną pracy Geneweina, fotografującego sprawnie funkcjonującą maszynę, w którą obrócono getto (a właściwie jego lata 1940-1941) jak i towarzyszące obrazom wypowiedzi. Przedmiotem równie interesującym stała się przytaczana w filmie korespondencja między tytułowym fotoamatorem i firmą AGFA. W analizach tych na ogół podkreśla się codzienność i zwyczajność funkcjonowania zła. Także sam reżyser filmu zaznacza, że zainteresowała go historia o człowieku w sytuacji „ostatecznej", kogoś, kto zgodził się na to, by po prostu być trybikiem maszyny. „Zajęci pracą, mówi Jabłoński, nie zauważamy, czemu lub komu służymy"[5].

W tekście chciałabym jednak zwrócić uwagę na inny aspekt związany z filmem Jabłońskiego. *Fotoamator* jest bowiem filmowym dokumentem o dokumencie fotograficznym. Wątpliwości związane z fotografiami użytymi w *Fotoamatorze* Tadeusz Szyma wyraził następująco:

> Zasadniczym problemem przy podjęciu próby artystycznego wykorzystania w filmie slajdów Geneweina była taka korekta tego specyficznego, zafałszowanego przy całym swym realizmie dokumentu, aby uzyskać nie tylko efekt prawdy o Zagładzie, ale i spotęgowane – ekspresyjnie i dramaturgicznie – jej oddziaływanie na widza.[6]

Wykorzystanie fotografii w filmie tworzy problemy nie tylko formalne – i nie jest to jedynie sprawa przekładu jednego medium na drugie. Materia fotografii i filmu, poza fotochemicznym nośnikiem, niewiele mają wspólnego. Chodzi nie tylko o to, że fotografie mogą stanowić jedynie „surowiec" filmu, lecz także o ko-

3/ Nie jest to pierwszy film wykorzystujący materiał Geneweina. Jak podają autorzy opracowań, w latach 90. powstał dokument A. Adelsona *Lodz Ghetto*. Por. T. Szyma *Dokument skorygowany*, „Kino" 10/98, s. 7; J. Strekowski *Kilka wątpliwości*, http://www.republika.pl/fotoamator

4/ Teksty o *Fotoamatorze* dostępne są m.in. na http://www.republika.pl/fotoamator

5/ *Rzecz o buchalterii zła*, z D. Jabłońskim rozmawia P. Litka, http://www.republika.pl/fotoamator/dalej/wyw/wyw.htm

6/ T. Szyma *Dokument...*, s. 7.

http://rcin.org.pl

rektę samego fotograficznego obrazu i jego „zafałszowanego", jak to ujmuje Szyma, charakteru. Na czym miałaby ta korekta polegać?

Rzecz w tym, że kolorowy obraz getta nie przypomina innych znanych nam obrazów archiwalnych obrazujących getto. Także obrazy Zagłady zjawiają się w naszej pamięci w czerni i bieli, a nie w kolorze. Współczesna maniera kręcenia filmów fabularnych o II wojnie światowej na taśmie czarno-białej potwierdza taki sposób percepcji wizerunku przeszłości (by wspomnieć tylko największe produkcje lat ostatnich: chociażby *Listę Schindlera*). O ile uzasadnieniem dla czarno-białego postrzegania przeszłości przez ludzi urodzonych po roku 1945 mogłyby być historyczne archiwa i popularne filmy, to jak rozumieć szok, który wywołały slajdy Geneweina u osób, które tamte czasy przeżyły? Mostowicz w pewnym momencie filmu mówi o przezroczach: „Nie było to to, co zostało zachowane w mojej pamięci". Z jednej strony wizualne archiwum wspomnień traci barwy – z drugiej, nie można uwolnić wspomnienia o Zagładzie od wizerunku śmierci. Na slajdach księgowego z Łodzi śmierci nie pokazano. Zobrazowano natomiast życie „małego żydowskiego miasteczka wewnątrz miasta". Paradoksalnie, wstrząs wywołany przez barwne przezrocza Geneweina nie wynika z dramatyzmu obrazu, lecz z jego banalności. Przezrocza są realistyczne i dziwnie zwyczajne. Pozbawione zapośredniczającej obraz powierzchni czarno-białego, z reguły zanieczyszczonego materiału, wyglądają zadziwiająco współcześnie. Zło i tragedia są ukryte. Wiemy o nich, ponieważ znamy dalsze losy getta. Na fotografiach przyszłych wydarzeń nie widać.

Fotografia wydaje się być dziwnym medium, pełnym „pustych miejsc" – swoistych pęknięć i nieciągłości między poszczególnymi obrazami, które nie składają się na spójną narrację. Co więcej, te „braki" wydają się istnieć w samych fotografiach. To z nich wynika owo szczególne zafałszowanie, które, bardziej niż zamierzonym fałszem, jest cechą charakterystyczną medium. Być może właśnie ze względu na owo puste miejsce fotografia tak łatwo daje się wpisać w systemy ideologiczne.

Dla Johna Tagga fotografii nie można uwolnić od instytucjonalnego zaplecza, w którym jest zanurzona. W *The Burden of Representation* Tagg wykazuje, nawiązując do koncepcji Michela Foucault, że funkcjonowanie fotografii zostało uwikłane w kompleks przemysłu i ideologii. Element kontroli pojawić miał się w fotografii już w dziewiętnastym wieku, kiedy to nastąpiła, na wielką skalę, ekspansja popularnej fotografii amatorskiej. Zauważmy, że umożliwiła to masowa produkcja kamer i materiałów światłoczułych. Fotografowanie stało się łatwe i powszechne. Wraz z rozwojem sposobów fotograficznej reprezentacji, jej metody przejęły publiczne instytucje. Tagg zauważa, że fotografie wykorzystuje się jako instrument administracyjnej i dyscyplinarnej władzy[7]. Fotografie zaczynają wypełniać archiwa policyjne, więzienne i szpitalne. Równocześnie w świadomości

[7] J. Tagg *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis 1988, s. 20.

http://rcin.org.pl

społecznej fotografia zaczyna istnieć jako świadectwo zdarzeń. Powszechne niemal staje się przekonanie o tym, że to, co się zdarzyło, wyglądało tak, jak pokazuje to fotografia.

W przypadku *Fotoamatora* „korekta" materiału z getta polegała na osadzeniu fotografii w określonym kontekście, poprzez dodanie komentującej wypowiedzi Mostowicza. W ten sposób niepełna wiedza wynikająca z wizualnej strony użytego świadectwa zdarzenia zaczyna być zrozumiała. Fotografia działa tu trochę na zasadzie „podwójnego agenta" świadczącego o zdarzeniu, lecz nieprzesądzającego o jego znaczeniu. Czym były przezrocza Geneweina dla jego zleceniodawców? Zapewne dowodziły sprawności wspieranego przezeń systemu. Dla firmy fotograficznej? Być może – kolejnym przykładem w procesie testowania nowej technologii. Czym są dla nas dzisiaj? Dwa wcześniejsze punkty widzenia nadal istnieją, jednak teraz – poświadczając racjonalność machinerii zagłady – świadczą przeciw ich twórcom.

Kwestia fotografii – w miejsce pustki

Na podanym przykładzie widać, jak wiele problemów pojawia się wtedy, kiedy artyści podejmują się zadania przetworzenia materiału dokumentalnego. Co więcej, w wielu realizacjach artystycznych dokumentalny materiał, zestawiony ze wspomnieniem własnym lub opowiedzianym jest pretekstem do uporania się z traumatycznym doświadczeniem przeszłości. Christian Boltanski w wywiadzie z 1997 roku komentował swoją twórczość następująco: „U początków każdej pracy znajduje się rodzaj traumy"[8]. W kontekście fotografii słowa Boltanskiego nabierają osobliwego znaczenia. Gdybyśmy chcieli bowiem interpretować „traumatyczność" fotografii okazałoby się, że medium to wyjątkowo nadaje się do wyrażenia tego rodzaju doświadczenia. Zastanówmy się zatem, jak „traumę" rozumieć.

Hal Foster w *The Return of the Real* odwołuje się do seminarium Jacques'a Lacana, w którym trauma zostaje zdefiniowana jako utracone spotkanie z realnym[9]. Chociaż proces utraty realnego jest nieodwracalny, to jednak pod szczególnymi warunkami możliwy jest jego powrót. Foster podkreślał, że trauma wręcz domaga się wypowiedzenia. Tu też odnajdujemy miejsce dla fotografii, dziedziny kultury opartej na reprodukcji. W fotografii przeszłość powraca w przywołaniu – w postaci obrazu pozornie powtarzającego to, co zdarzyło się w doświadczeniu pierwotnym, a w istocie wprowadzającego w ten obraz zasadnicze zmiany. Fotografia powtarza rzeczywistość, ale „powtarza" inaczej, niż tylko naśladując. Foster nazywa ten proces „traumatycznym realizmem"[10]. Jej operacje – kadrowanie, wybieranie przedmiotów, zatrzymanie czasu przekształcają rezczywistość nieodwracalnie. Zauważ-

8/ Cyt. za: M. Sandbye *Photographic Anamnesia: The Past in the Present*, w: *Symbolic Imprints: essays on photography and visual culture*, red. L. Bartelsen, R. Gode, M. Sandbye, Aarhus Unicersity Press, 1999, s. 187.

9/ H. Foster *The Return of the Real*, Cambridge Mass. 1996, s. 130-134.

10/ Tamże, s. 130.

http://rcin.org.pl

my, że w analizowanym przez Fostera przykładzie – „repetycyjnych" pracach Warhola pojawia się problem podobny do omawianego w tekście. Warhol wykorzystuje fotografie przejęte z obszaru dokumentu – informacji prasowych – zachowując ich formalne walory: raster drukarski i czarno-białą kolorystykę. Jednak poprzez własną ingerencję, np. powiększenie i multiplikację, przywraca zdarzeniom, które obrazuje (seria *Death in America*) ich pierwotny dramatyzm.

Fotografia, podobnie jak doświadczenie traumatyczne, jest wypchnięciem zdarzenia ze świadomości – przeniesienie na papier fotograficzny i stworzenie archiwum uwalnia nas od obowiązku myślenia o nim. Sfotografowana przeszłość znika z horyzontu pamiętania. Jednocześnie jednak wydarzenie jest w jakiś sposób zachowane, chociaż niewidziane. Fotografia umożliwia swoiste działanie – można odłożyć coś, czego nie chcemy pamiętać „na później", odsunąć od siebie. Nie znaczy to jednak, że owo zdarzenie nie powróci. W istocie chodzi tu o przywrócenie doświadczenia, o jego powtórne przeżycie. Realne ujawnia się „jakby przez przypadek". Foster pisze: „Lacan nazywa ten traumatyczny punkt *tuché*; w *Świetle Obrazu* Barthes nazywa go *punctum*"[11]. Foster nie bez powodu nawiązuje do refleksji Barthes'a. W *Świetle Obrazu*[12] percepcja fotografii jest niemal niemożliwa bez indywidualnego przeżycia z nią związanego. Społeczny i historyczny kontekst określa ogólne ramy *studium*[13]. Dopiero jednak wyłamujące się z ograniczeń *punctum* sprawia, że zdjęcie znaczy.

Trafienie, nakłucie, rana. Te słowa wskazywałyby, że fotografia wykorzystuje elementy doświadczenia, których nie można wyrazić w sposób racjonalny. Dlatego może być dobrym „językiem" wypowiedzenia traumy. Jak jednak taką wizję fotografii uzgodnić ze stanowiskiem przedstawionym w pierwszej części tekstu, gdzie wskazywano na instytucjonalne uwikłania fotografii? „Ani doświadczenie – zapewniał Tagg – ani realność nie mogą być oddzielone od języków, reprezentacji, psychologicznych struktur i praktyk, w których zostały wyrażone"[14]. Zauważmy jednak, że to na wymienionych przez Tagga własnościach jest ufundowane *punctum*. W istocie, tak jak chciałby Tagg, samo *punctum* nie wzbogaca sfery poznawczej, lecz również same informacje uzyskane ze *studium* zdają się martwe. W istocie oba stanowiska łączy rzecz wspólna – wskazywana już funkcja „podwójnego agenta". Fotografia wymyka się próbom jednoznacznego jej przyporządkowania. Jest podejrzana, ponieważ można ją uznać za potwierdzenie faktów, lecz nie interpretacji.

Dlaczego akurat fotografia miałaby być szansą otwarcia drzwi do realnego? Realność fotografii – powtórzmy raz jeszcze – nie polega na tworzeniu naśladującego

---

11/ Tamże, s. 132.

12/ Dla zachowania jasności wywodu posługuję się tytułem polskiego przekładu *La Chambre Claire*. Por. R. Barthes *Światło Obrazu*, przel. J. Trznadel, Warszawa 1996.

13/ W koncepcji Barthes'a *studium* odnosi się do konwencji: np. kompozycji, kadru czy tematu fotografii.

14/ J. Tagg *The Burden...*, s. 4.

http://rcin.org.pl

rzeczywistość obrazu. W stronę realnego wskazują dwie co najmniej własności fotografii: pierwszą tworzy jej indeksalny charakter (by posłużyć się tu semiotyczną koncepcją C.S. Peirce'a[15]), drugą – cecha pozwalająca dostrzegać w zdjęciu to, co należy do przeszłości. Chodzi zatem o szczególną dla niej zdolność „nawiedzania" teraźniejszości. Charakterystyczne dla myśli Peirce'a jest to, że żaden z segmentów triady znakowej nie dominuje nad pozostałymi. Także indeksalność pozwalająca określić odniesienie przedmiotowe, aby być efektywnym tropem w procesie semiozy powinna być ogniwem łączącym obraz i symbol. Dopiero powiązanie tych elementów buduje znaczenia. Fotografia przełamuje granicę – by użyć tu sformułowania Waltera Benjamina – „optycznej nieświadomości". „Dopiero dzięki niej uzmysławiamy sobie zjawiska optyczne, znajdujące się dotychczas poza sferą naszej świadomości, tak jak podświadome popędy uzmysławiamy sobie dzięki psychoanalizie"[16]. Można by powiedzieć, że dopiero dzięki fotografii stajemy się świadomi tego, co widzimy. Taką funkcję pełni również w realizacjach artystycznych, które miały przywracać zapomnianą przeszłość. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

*

W jednej z wersji *Święta Purim* Christian Boltanski ustawia na ołowianych prostopadłościanach portrety umarłych. Oświetla je, przyczepionymi do ramek, małymi lampkami. Instalacja nawiązuje zarówno do motywu katakumb, jak i archiwum. Co mogą zawierać równo poukładane pudełka? Ludzkie prochy? Pamiątki? Historie? Autor zdaje się stawiać pytanie, jak w święto ocalenia ocalić tych, których już nie ma? Używając fotografii Boltanski sugeruje, że można to uczynić przez przywrócenie pamięci o nieobecnych. Obiekty złożone są z elementów pochodzących z archiwów, stworzonych pierwotnie po to, by można było dokonać systematycznej eksterminacji. Instytucja archiwum zawiera osobliwą dwuznaczność: stworzona, aby policzyć, skatalogować i usunąć żywych, każe pamiętać o tym, że kiedyś istnieli. Wbrew intencji wymazania narodu z historii, przedłuża pamięć o nim. Nie pozwala jednocześnie zapomnieć o dokonanej zbrodni. W zbudowanym przez Boltanskiego olbrzymim katalogu anonimowi ludzie nie tracą swojej indywidualności. Na pierwszy rzut oka, w jego instalacjach pojawiają się wciąż te same twarze. Czy jednak na pewno jest to nadal

Christian Boltanski
Święto Purim, 1990

[15] Por. H. Buczyńska-Garewicz *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa 1994; M. Michałowska, *Slad – fotografia i semiotyka*, „Parergon" 2002/2003 nr 2.

[16] W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii*, Poznań 1996, s. 231.

http://rcin.org.pl

twarz tego samego człowieka? Dobrze widać strategię autora w pracy *Spojrzenia*. Na kolejnych ekranach zostają pokazane fragmenty twarzy: oczy i nasada nosa. Porównując reprodukcje doszukujemy się jednak drobnych różnic – czegoś, co odróżnia kolejną reprodukcję od poprzedniej; czegoś, co wyróżnia spojrzenie każdego z bohaterów tych zdjęć. Przekonujemy się, jak delikatną materią jest tożsamość.

Za pomocą fotografii, medium powołanego do przenoszenia nas w krainę nieobecności, Boltanski egzorcyzmuje śmierć. Jeśli bowiem fotograficzny obraz jest zawsze i tylko śmiercią (jak pisał Roland Barthes) i nie może pokazać niczego poza światem, którego już nie ma, to (zgodnie z recepcją Jacques'a Derridy) taka fotograficzna śmierć nie wydarza się nigdy tylko raz[17]. Powraca nie w jednej, lecz w wielu postaciach. Boltanski, przywołując obcych nam ludzi, przywołuje jednocześnie inny wymiar naszego życia, inny czas. Nasze spojrzenie jest bowiem przepełnione pragnieniem pokonania ostatecznego stanu, a zatem potrzebą przywrócenia tego, co nieodwracalnie odeszło. Przechowujemy zdjęcia, by odwrócić bieg wydarzeń: z jednej strony „powrócić" (*revenir*) w przeszłość, z drugiej przywrócić przeszłość teraźniejszości.

W *Aporiach* Jacques Derrida pisze: „Utknąłem. Nie mogę się wydostać, jestem bezbronny"[18]. Aporia jest pułapką taką jak fotografia. Znajdując się w wyznaczonym przez nią punkcie nie można zdecydować ani o jednej, ani o drugiej jego stronie. Można by więc powiedzieć o fotografii, że jest „tym i tym", lecz równie dobrze można ją nazwać „nie-tym i nie-tym". Derridowskie „utknąłem" dobrze oddaje uczucie, które można mieć oglądając prace Boltanskiego. Jego realizacji nie sposób ocenić w żaden racjonalny sposób. Wstrząsają widzem, lecz nie do końca można określić, czym spowodowany zostaje szok: formą czy też odniesieniem do drastycznych treści. Efekt zostaje uzyskany poprzez zderzenie obu tych czynników.

Boltanski kieruje naszą uwagę w stronę struktury obrazu: pokazuje drukarski raster lub ziarno emulsji, co utrudnia rozpoznanie sfotografowanych osób. Zauważmy, iż takie działanie podkreśla dokumentalny charakter obrazu. Artysta odwołuje się do interpretacji medium, charakterystycznej dla francuskiej tradycji mówienia o fotografii. Zgodnie z nią, zdjęcie ma wiele cech *vera eikon*, „obrazu prawdziwego" (to m.in. André Bazin pisał o tym, że „Święty Całun jest syntezą relikwii i fotografii"[19]). A jeśli tak jest, to fotografia zawierać musi w sobie „ślad" rzeczywistości, czy też, ujmując to inaczej – wdrukowany obraz prawdziwego zdarzenia. Tak też najczęściej odczytywana bywa praca francuskiego artysty[20]. Przed-

---

17/ Por. J. Derrida *The Deaths of Roland Barthes*, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. H. Silverman, New York 1988.

18/ J. Derrida *Aporias*, Stanford University Press 1993, s. 13.

19/ A. Bazin *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.

20/ G. Metken *«Was wir brauchen sind Reliquien»*, w: *Christian Boltanski, Inventar*, katalog wystawy, Hamburger Kunsthalle 1991.

http://rcin.org.pl

mioty, użyte w budowanych przez niego obiektach są relikwiami, chociaż nie należą do żadnej określonej religii. Boltanski przywołuje rodzaj najbardziej uniwersalnego kultu: kult umarłych. Fotografia pełni tu rolę jednocześnie materialnego przedmiotu i łącznika ze światem umarłych. Można by uznać, że funkcją fotografii w jego pracach jest symbolizowanie aporii ostatecznej – śmierci. Zdarzenia (osoby) zamknięte w obrazie są już martwe i w tej postaci przybywają do nas zza grobu.

*

W przypadku analizowanej pracy Boltanskiego istotne było wykorzystanie wizerunku osób nieobecnych. Okazuje się jednak, że istnieją obrazy, które widzimy tam, gdzie ich już nie ma. Ten osobliwy motyw w interesujący sposób podejmuje polski artysta mieszkający w Berlinie – Roland Schefferski. Chociaż głównego wątku jego twórczości nie stanowi reprezentacja Shoah, to jednak jego prace są, w odniesieniu do poruszanych w tekście problemów, niezwykle pouczające. Chcę tu przywołać tylko dwie jego realizacje: *Obrazy wymazane z pamięci* i *Stwórz sobie własny obraz Berlina*.

W obu przywołanych przypadkach autor czyni coś szczególnego i zastanawiającego – tworząc obrazy, w zasadzie ich nie pokazuje. Z archiwalnych fotografii wycina ich wnętrze. Pozostaje rodzaj *passe-partout* obejmującego pustkę. Jak fragment fotografii, który został wyrzucony z całości, tak obraz został wyparty ze świadomości. Wycięcie obrazu symbolizuje także unicestwienie pewnej widzialnej części przeszłości, historii, którą „wybielono". Czy to, że nie widzimy obrazu, znaczy to, że go nie ma? W pracy Schefferskiego poruszony zostaje interesujący problem – historii pełnej „białych plam", historii często niechcianej[21]. Znaczenia historyczne okazują się czymś zmiennym i nieokreślonym, zależnym tak od kontekstu czasów, jak i jej „czytelnika". W jednym z wywiadów Peter Greenaway powiedział, iż „nie ma hi-

Roland Schefferski
Obrazy wymazane z pamięci, 2000

21/ Jak w pracy *Proletaryat* (z wystawy *Fragmentaryczność pamięci*, 1998), w której autor wyciął z wycofanego w latach 90. stuzłotowego banknotu portrety bohaterów PRL-u. Można by odnaleźć tu charakterystyczny gest uczestnika historii, o której chce się zapomnieć.

http://rcin.org.pl

storii, są tylko historycy". Nie należy jednak rozumieć, że faktom takim jak Shoah można zaprzeczyć. Jednak z faktów każdy z nas buduje historię odmienną. Podobnie dzieje się w pracach Schefferskiego. Historia zawarta w nich jest jedynie potencjalnie, pojawia się bowiem dopiero, gdy pojawi się czytelnik/widz obrazu. Jeśli zgodzimy się z tym stwierdzeniem, to dostrzeżemy, iż dokumentalna moc fotografii może zaświadczać o bardzo wielu, sprzecznych nieraz ze sobą, wersjach wydarzeń.

Czym bowiem jest wymazanie? Celowym usunięciem fragmentu, który uznano za niepożądany – jak wymazanie zdania zapisanego ołówkiem. Wymazanie nie dokonuje się samoczynnie jak w przypadku, na przykład, obrazu fotograficznego, który blednie pod wpływem światła. Trzeba chcieć wymazać. Wycięcie fragmentu fotografii jest działaniem równie drastycznym. W obu sytuacjach istnieje jednak szansa, że jakiś fragment pozostanie (wycięta fotografia zagubiona pod szafą lub litera tekstu, niedokładnie usunięta) i stanie się podstawą rekonstrukcji. W istocie nie da się wymazać obrazów z pamięci, można jedynie zepchnąć je gdzieś głęboko. Fotografia zatem istnieje poza swoim obrazem – w pamięci ludzi.

Roland Schefferski
Stwórz sobie własny obraz Berlina, 1999

Podobny do *Obrazów wymazanych z pamięci* pomysł legł u podstaw projektu *Stwórz sobie własny obraz Berlina*. Na billboardach w Warszawie zawisły obrazy pustych ram. Sprawą widza było je „mentalnie" wypełnić. Jeśli jednak mamy wypełnić pustkę ramy, to paradoksalnie należy sięgnąć poza nią. Szukać wypełnienia nie wśród obrazów identycznych z pierwotnym (pierwotny obraz został bo-

http://rcin.org.pl

wiem usunięty), lecz wśród jemu podobnych. Dochodzi do osobliwego zastąpienia, do rekonstrukcji brakującego fragmentu fragmentami kiedyś widzianymi i zapamiętanymi. Teraz musimy je sobie przypomnieć. Wywołać z otchłani nie-pamięci. Przyjrzyjmy się miastom, które Schefferski uczynił przedmiotem swoich realizacji. I Gdańsk, i Berlin utraciły swoją przeszłość. Wysiedlony i powtórnie zasiedlony Gdańsk, rozbity i zlepiony Berlin są miejscami „zranionymi" przez historię. Tam jednocześnie ciągle podejmowane są próby zaleczenia owej rany. Pustka miast dotyczy zarówno pustki tkanki miejskiej, jak i nieobecności jej mieszkańców. I domaga się wypełnienia. Znów zatem powracamy do traumy. Oznacza ona przecież – z greckiego – ranę właśnie.

W eseju o *Spacerach po Berlinie* Franza Hessla Walter Benjamin pisał, że „miejski notatnik miejscowego zawsze będzie miał coś z memuarów, nie na darmo piszący spędził dzieciństwo na miejscu"[22]. Czy takim notatnikiem (Benjamin bowiem pisał jedynie o sposobie opisywania) może być fotografia, obraz uznany za bardziej obiektywny od słów? Rzecz w tym, jak zostało to już napisane wcześniej, iż fotografia stanowi podstawę opowieści, konstruowanej z widoków. Dlatego każdy z albumów rodzinnych jest inny, nawet jeśli powtarzają się w nim te same symbole miast – na przykład berlińska Kolumna Zwycięstwa na pocztówce z roku 1903[23]. Pokazanych na pierwszym planie dorożek nie odnajdziemy we współczesnym obrazie Berlina. Paradoksalnie, opowieść zostaje zbudowana przez brak pewnych elementów.

Rama kadru Schefferskiego zostaje wypełniona obrazami z przeszłości. Mamy tu do czynienia z obrazem, „zdjętym" przez aparat fotograficzny pamięci. Na ten obraz – przechowany we wspomnieniu – nakłada się warstwa druga: wyobrażenie miasta, zbudowane przez wiedzę kulturową – miasta znaków architektonicznych. W propozycji, by stworzyć sobie własny obraz miasta, zawarta jest nie tylko nostalgiczna próba powrotu do utraconego miasta z innego czasu, również sugestia, by z rozbitych fragmentów zbudować nowe.

*

Zastanówmy się zatem, skąd biorą się obrazy do przetworzeń, jeśli tematem są zdarzenia, w których autor uczestniczyć nie mógł? W twórczości Davida Levinthala przeszłość powraca w postaci symulacji przeszłości. Autor posługuje się miniaturowymi figurkami, które odruchowo łączymy z dziecięcym pokojem. Jednak zapewne właściwiej byłoby widzieć w nich rekwizyty kolekcji utworzonej przez dorosłych. Również inscenizowane sytuacje trudno nazwać niewinną zabawą (np. w serii *Mein Kampf* czy *Hitler goes East*). Na fotografiach – o celowo płytkiej głębi ostrości – pojawiają się sceny z II wojny światowej: zarysy wież obozu koncentracyjnego, postaci pochylone nad masowymi grobami. I znów – są to sceny znane

22/ W. Benjamin *Powrót flâneura*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na świecie" 2001 nr 8-9, s. 234.

23/ Tamże, s. 74.

http://rcin.org.pl

z filmów dokumentalnych i fabularnych, fotografii publikowanych powszechnie. Sceny, które należą już do owej „optycznej podświadomości", sceny rozpoznawane na pierwszy rzut oka. Jego fotografie są zatem fikcjami o wydarzeniach, które rzeczywiście się zdarzyły. To już nie tylko „traumatyczny realizm" – pragnienie wyrażenia bolesnego doświadczenia, lecz „traumatyczny iluzjonizm" – potrzeba powtórzenia tego, czego się nie przeżyło, a co zna się jedynie z obrazu. „Iluzjonizmu – pisze Hal Foster – nie wykorzystuje się, by okryć realne powłoką symulacji, lecz by odkryć je [realne] w rzeczach niepokojących"[24]. W pracach Levinthala nie ma nic z dzieciństwa rozumianego jako czas bezpieczeństwa i spokoju. Dzieciństwo nie jest tu okresem niewinności, bowiem w dziecięcych grach ujawnia się materiał nie poddany późniejszej selekcji pamięci. Fikcja i rzeczywistość bywają dla dziecka równie wyraźne. To czas pojawiania się koszmarów i lęków. Interesujące, że w podobny sposób maluje się obraz dzieciństwa dla Boltanskiego. W instalacji *Cienie* (1986) cienie anielskich, diabelskich i ludzkich figurek zawieszonych na linkach, poruszane ruchem powietrza, wędrowały po ścianach. Czasem, w podobny sposób nie możemy uwolnić się od złego snu i odczuwamy niepokój jeszcze długo po przebudzeniu.

Wychowany w Kalifornii David Levinthal odgrywa obraz Holocaustu taki, jaki dociera do niego z mediów, przede wszystkim z kultury popularnej. W *Mein Kampf* używa materiału barwnego. W jego starannych inscenizacjach odnajdujemy jednak nie tyle nawiązanie do dokumentu, ile do produkcji fabularnej (takiej, o której pisze się, że jest „oparta na faktach"). Tak jak w filmach mamy tu do czynienia z wyrafinowanym ustawieniem świateł, przemyślanym kadrem i głębią ostrości. Jedynym „zakłóceniem" kompozycji jest sam temat. Jego prace nadal są przecież świadectwami doświadczenia. Tym razem nie jest to już doświadczenie przeżywane przez samego autora, lecz rejestrujące – równie wyraźnie co przeżyte – ślad, który pozostawiły w nim obrazy zdarzeń.

Powróćmy na moment jeszcze do Waltera Benjamina. W jego koncepcji, jak pisze Ryszard Różanowski, „w pełni świadome postrzeżenie staje się przeżyciem dzięki temu, że to, co stanowi jego treść, jest definitywnie zakończone i może być przekazane pod «administrację pamięci»"[25]. Doświadczenie zatem, zmienia się dzięki działaniu świadomości w przeżycie. Co jednak decyduje o doświadczeniu? Według Benjamina tym czynnikiem jest „pamięć mimowolna". W „pamięci mimowolnej", obszarze, który jeszcze nie uzyskał znaczenia, ujawniają się treści nieświadome. Zauważmy, że Benjamin nie pisał o doświadczeniu wizualnym. Jednak można by uznać, że rodzaj doświadczenia wywoływanego przez fotografię znajduje się najbliżej doświadczenia doznanego bezpośrednio. W tym, że obraz zmediatyzowany uznajemy za autentyczny, zawiera się pewien paradoks. Działanie Levinthala polega na transformacji doświadczenia w przeżycie. Obrazy zapamiętane mi-

---

[24] H. Foster *The Return of the Real...*, s. 152.

[25] R. Różanowski *Walter Benjamin, Marcel Proust i estetyka wspomnienia*, „Parergon" 2002/2003 nr 2, s. 96.

http://rcin.org.pl

mowolnie (bo żyjąc w świecie kultury popularnej nie sposób od nich się uwolnić) zostają przepracowane za pomocą inscenizacji, przeobrażając się w bardzo osobiste przeżycie Zagłady. Opisywany wcześniej „traumatyczny iluzjonizm" jest tu zatem jedynie narzędziem, a nie celem artystycznego działania. Punktem, do którego dąży Amerykanin jest wydobycie obrazów z otchłani „pamięci mimowolnej" i podporządkowanie jej świadomości. Na tym zresztą polega przecież praca anamnezy – szczególnego działu archeologii pamięci.

Jak pisze James E. Young istnieje stanowisko, według którego pewnych scen Holocaustu nie można reprezentować zgodnie z etyką. „Ponieważ nikt nie przeżył komór gazowych, by opisać ich strach – pisze autor – ich ciemność pozostała absolutna"[26]. Mimo to wielu to czyni. Może właśnie dlatego, że jest to rzeczywistość niewyobrażalna. Reprezentacja Holocaustu jest w praktyce artystycznej kwestią wieloznaczną, ponieważ wydaje się niemożliwa do wypowiedzenia. Jednocześnie o Shoah nie można milczeć. W przypadku prac Levinthala powtarzanie dziecięcej zabawy nie służy oswojeniu traumatycznego doświadczenia – trauma nie jest oswajalna. Jednak owo doświadczenie, właśnie tak jak stwierdzał Foster, domaga się powtórzenia i Levinthal temu wewnętrznemu nakazowi się podporządkowuje.

W pracach Boltanskiego, Schefferskiego i Levinthala zainteresowanie ogniskuje się wokół przeciwstawienia przeszłość–teraźniejszość. Przeszłość nawiedza teraźniejszość w postaci zapamiętanych strzępów historii. Dokumentów i śladów nie da się odczytać w sposób jednoznaczny. Powracają w ciągle nowych konfiguracjach. Charakter fotograficznego dokumentu każe o nim myśleć w podobny sposób. Mette Sandbye pisze: „Jako typ obrazu fotografia jest zarówno banalna jak i wypełniona znaczeniami, lecz trudna do spenetrowania (jak trauma)"[27]. Jest tak dlatego, ponieważ sytuuje się pomiędzy ściśle subiektywnym – jako znak gotowy do wypełnienia przez czytelnika – i obiektywnym, ponieważ posiada historyczne odniesienie w przeszłości. Można zatem (jak John Tagg) szukać uzasadnienia dla medium fotograficznego poza nim, w komentarzu ideologii, w funkcjonowaniu publicznych instytucji. Dlatego też w fotografii tak łatwo dopatrzyć się „zafałszowania". Jednak ta dwoistość pozwala artystom przekraczać granice dokumentalności i sprawiać, by pomiędzy ziarnami emulsji ujawniała się rzeczywistość.

26/ J.E. Young *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press 2000, s. 55.

27/ M. Sandbye *Photographic Anamnesia...*, s. 181.

http://rcin.org.pl