



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Archiwa wizualne jako historia preposteryjna

Alphen, E.J. van

Citation

Alphen, E. J. van. (2011). Archiwa wizualne jako historia preposteryjna. *Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka*, 4(70), 72-87. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/22062>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/22062>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

**KULTURA
WSPÓŁCZESNA**

Nr 4 (70)/2011

Koncepcja numeru:
Iwona Kurz

Warszawa
2011

Ernst van Alphen – profesor na Wydziale Literatury Uniwersytetu w Lejdzie. Zajmuje się teorią literatury oraz związkami literatury i sztuk wizualnych. Wiele tekstów poświęcił traumie i pamięci oraz ich reprezentacjom, zwłaszcza w kontekście Holokaustu. Autor m.in. *Francis Bacon and The Loss of Self* (1992), *Caught By History: Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory* (1997), *Armando: Shaping Memory* (2000) oraz *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (2005).

ERNST VAN ALPHEN

ARCHIWA WIZUALNE JAKO HISTORIA PREPOSTERYJNA

Pośród gatunków wykorzystywanych do reprezentowania, nauczania i upamiętniania Holokaustu archiwum zajmuje miejsce wyjątkowe. W tym gronie znajdują się zresztą wyłącznie gatunki historyczne, zgodnie z przekonaniem, że najważniejsze przedstawienia tego wydarzenia powstają w obrębie konwencji niefikcyjnych, prezentujących historię w jej najbardziej bezpośredniej, namacalnej postaci. Świadczenia, relacje autobiograficzne i formy dokumentalne mają rzekomo stanowić najlepsze i najbardziej godne zaufania ujęcia Holokaustu.

W tak rozumianym zbiorze powiązanych ze sobą gatunków archiwum jest przykładem emblematycznym, a zarazem wyjątkowym. Jego emblematyczność, związana z historyczną funkcją, nie ulega wątpliwości: archiwum składa się z pozostałości, z materialnych śladów przeszłości. Jednocześnie odróżnia się od innych gatunków historycznych, ponieważ nie

cyjnej, lecz prezentuje ją bezpośrednio, poprzez jej poszukiwanie i moralne granice. Gatunków historycznych wskazuje zaś istotę rozumowania – gatunkiem najwłaściwszym jest ten, który znajduje się najbliżej rzeczywistych wydarzeń.

Wymóg opierania się na faktach to coś więcej niż zagadnienie metodologiczne. Stał się on wręcz nakazem moralnym. Terrence Des Pres formułuje reguły „poważanych” studiów nad Holocaustem. Przyjmując pozycję Boga dyktującego przykazania, nakazuje:

1. Holocaust należy przedstawiać, w jego totalności, jako wydarzenie wyjątkowe, jako szczególny przypadek i osobną domenę, ponad, pod lub poza historią.
2. Reprezentacje Holocaustu powinny jak najdokładniej i jak najwierniej odpowiadać faktom i okolicznościom; powinny być pozbawione zmian czy manipulacji dokonywanych z jakichkolwiek pobudek – nie wyłączając artystycznych¹.

To nie wszystko – moralna siła tych nakazów prowadzi hierarchizację konwencji przedstawiania jeszcze dalej. Dążenie do najczystszej reprezentacji rzeczywistych wydarzeń wygrywa z próbami przekształcenia faktów i zdarzeń w narrację historyczną. Adeptów literatury taki wybór może zaskoczyć; w końcu realistyczny tryb reprezentacji zawsze wykorzystywał narracyjność jako swoje najbardziej podstawowe – i najmocniej uwodzące narzędzie. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę powody, dla których konwencja historyczna jest tak istotna, wniosek, że historiopisanie nie może spełnić oczekiwań, wydaje się nieuchronny. Wielu historyków zresztą podejrzliwie traktuje nawet najmniejsze przejawy narracyjności. Nie sposób odmówić im nieco racji: wobec złożoności rzeczywistości historycznej narracja zawsze jest ledwie uproszczeniem, a przez swą spójność i zwartość tradycyjne opowieści wytwarzają znaczenia niekoniecznie obecne w przeszłości. Typową cechą narracji realistycznej jest także jej zamknięcie: wszystko się kończy – co więcej, najczęściej dobrze – w pewnym sensie dostarczając odbiorcy satysfakcji. Skoro jednak przekształcenie faktów w narrację – nieważne jak prawdziwą – z samej swej istoty uniemożliwia oddanie im sprawiedliwości, to jedynym zadowalającym – i nieważne jak zarazem niezadowalającym – trybem reprezentacji jest tryb archiwalny: kolekcjonowanie, porządkowanie i oznaczanie faktów, rzeczy, dowodów i świadectw.

Nie jest zatem niczym zaskakującym, że również artyści biorący udział w debatach o najlepszych metodach radzenia sobie z pamięcią o Holocaustie interesują się tą uprzywilejowaną, naukową metodą archiwum. To zaś prowokuje do pytania, czy po prostu dostosowują się oni do ogólnej tendencji, by odnosząc się do Holocaustu, stosować gatunki historyczne, czy też sposób wykorzystania przez nich archiwum jest bardziej skomplikowany.

Omówię tutaj prace trojga takich artystów: Christiana Boltanskiego, Ydessa Hendeles i Pétera Forgácsa. Łączy ich nie tylko metoda archiwum, lecz także obszar,

1 T. Des Pres, *Holocaust Laughter*, [w:] *Writing and the Holocaust*, red. B. Lang, Holmes & Meier, New York 1998, s. 216–233.

do którego należą obiekty zgromadzone w ich archiwach – sfera domowa. Wszyscy troje wskazują też na napięcie między pamięcią prywatną a historią. Archiwum uważa się zazwyczaj za podstawowe narzędzie rozumienia historycznego, ale portrety i niepozowane zdjęcia z albumów rodzinnych oraz filmy domowe, z których korzystają ci twórcy, należą do domeny prywatności, a nie historii.

Sytuując tych artystów wobec uprzywilejowanego i poważanego trybu archiwalnego, kieruję się zaproponowaną przez Mieke Bal kategorią historii preposternej². Bal rozwija ją w książce *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999). Interpretując współczesne dzieła sztuki w odniesieniu do twórczości Caravaggia i innych artystów baroku, pokazuje, że relacja sztuki z dziełami z przeszłości opiera się między innymi na ich aktywnym przetwarzaniu: „Praca obrazów późniejszych wymazuje starsze w formie, w jakiej istniały przed tą interwencją, tworząc w zamian ich nowe wersje”³. To złożone oddziaływanie sztuki na przeszłość – czy, mówiąc ściślej, na dawne dzieła – oraz na konwencjonalne motywy i tryby reprezentacji, każe stwierdzić, że to właśnie przeszłość, a nie teraźniejszość, jest nieustannie poddawana zmianie. Odwołując się do rozumowania Bal, twierdząc, że praktyki archiwalne Boltanskiego, Hendeles i Forgácsa są preposterne wobec gatunku archiwum, który wykorzystują. Artyści ci nie przestrzegają reguł trybu archiwalnego i nie przyjmują przypisanych do niego w toku historii własności, uwydatniając dotąd nierozpoznane lub tłumione jego aspekty.

Dekonstrukcja archiwum: Christian Boltanski

Niezwykłe jest to, że wobec presji, by przedstawiać Holocaust w sposób właściwy historykowi, a nawet lepiej: w sposób właściwy archiwistom, Christian Boltanski tak konsekwentnie prezentuje swoje prace właśnie jako dzieła archiwisty. Sprawia tym samym wrażenie artysty najbardziej uległego, podporządkowanego moralnemu nakazowi, który wynika z dyskusji o reprezentacjach Holocaustu. Niektóre jego dzieła są wprost zatytułowane *Inwentarze* czy *Zbiory*. Co więcej, choć Boltanski bezpośrednio nie podejmował tematu Holocaustu aż do instalacji *Liceum Chases* (1988), *Rezerwa: Purim* (1989) i *Kanada* (1988), i choć nie wszystkie portretowane przez niego osoby są Żydami, można twierdzić, że cała jego twórczość dotyczy w jakimś stopniu różnych aspektów Holocaustu⁴. Rodzi się więc pytanie: co oznacza zastosowanie ulubionych narzędzi historyka Holocaustu przez artystę?

- 2 „Preposterjny”, ang. *preposterous*, to tyle co absurdalny, niedorzeczny, bzdurny – absurd wynika tutaj z połączenia dwóch sprzecznych przedrostków „pre” i „post”. Wewnętrzna niezgodność czasowa, którą Mieke Bal wykorzystuje, idąc śladami T.S. Eliota, pozwala jej wykreować kategorię preposterjności, zgodnie z którą przeszłość jest stwarzana przez przyszłość z co najmniej równą siłą, jak przyszłość przez przeszłość (przyj. tłum.).
- 3 M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, s. 1.
- 4 Taką tezę stawiam w książce *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, Stanford 1997, rozdz. 4.

Dwie formy reprezentacji konstruujące efekt Holokaustu w twórczości Boltanskiego to portret fotograficzny i archiwum. Obie można uznać za emblematyczne postaci realizmu, trybu tak bardzo faworyzowanego w debacie o Holokauście. Zarówno portret fotograficzny, jak i archiwum zdają się posiadać zdolność przedstawiania (historycznej) rzeczywistości w pozornie obiektywny sposób. W obu przypadkach związana z podmiotem lub medium przedstawienia ingerencja „teraźniejszości” w jego produkt wydaje się minimalna.

Boltanski, w szczególny sposób wykorzystując archiwum, odsłania konsekwencje wyboru tego gatunku dla naszego rozumienia Holokaustu. Artysta przywołuje temat bezpośrednio, przez odniesienie do wydarzenia historycznego, zaledwie w jednej serii prac: instalacji *Kanada* (1988). Jej tytuł nawiązuje do eufemistycznej nazwy nadanej magazynom, w których naziści gromadzili rzeczy osobiste ludzi zabitych w komorach gazowych lub zatrzymanych w obozach pracy. W obozach „Kanada” oznacza kraj nadmiaru i obfitości, do którego każdy chce wyemigrować, ponieważ oferuje on odpowiednie warunki życia. W pracy *Kanada* Boltanski pokazuje sterty używanej odzieży, co przywodzi na myśl magazyny obozów koncentracyjnych, ale wielka liczba ubrań przypomina również o olbrzymiej liczbie ludzi, którzy zginęli w obozach, a których własność zgromadzono „na Kanadzie”. Podobnie jak *Liceum Chases* i *Rezerwa: Purim, Kanada* przywołuje Holokaust przez odniesienie, jednak tym razem to nie wykorzystany „materiał” – fotografie pokazujące europejskie dzieci żydowskie przed wojną, a więc przyszłe ofiary – odsyła do Holokaustu, lecz tytuł dzieła. To za jego sprawą ubiory reprezentują określoną przestrzeń historyczną: magazyny w Auschwitzu. Inne prace Boltanskiego oparte na tej samej archiwalnej, inwentaryzacyjnej zasadzie nie odnoszą się do Holokaustu za sprawą nazwy wskazującej na cokolwiek z nim związanego. Wiele tych archiwalnych instalacji wykorzystuje fotografie osób nieznanymi lub niebędącymi Żydami. Mimo to również te dzieła cechuje „efekt Holokaustu”. Tej kategorii używam w opozycji do pojęcia „reprezentacja Holokaustu”, które oznacza odnoszenie się do Holokaustu za pośrednictwem ujęcia medialnego lub przedstawienia. „Efekt Holokaustu” nie powstaje w wyniku reprezentacji, lecz za sprawą performatywnego, powtórnego odtworzenia (*reenactment*) pewnej zasady, która opisuje Holokaust. Zdolność do wytwarzania efektu Holokaustu wyjaśnia, dlaczego instalacje archiwalne Boltanskiego, które nie odnoszą się do Holokaustu i nie wykorzystują ani rzeczy, ani reprezentacji żydowskich ofiar, wciąż mogą przywoływać ideę Holokaustu.

Dzieła Boltanskiego ukazują niemożliwość spełnienia pragnienia archiwisty, by historia uobecniła się w swoich pozostałościach. Na przykład część instalacji *Przestrzeń magazynowa dla Muzeum Dzieci* (1989) składa się z półek wypełnionych ubraniami. Sterty ubrań przywołują niepojętą liczbę ofiar. W odróżnieniu od serii *Kanada* te dzieła nie odnoszą do Holokaustu jako wydarzenia, wywołują jednak efekt Holokaustu, ponieważ odtwarzają na nowo zasadę definiującą Holokaust jako metodę. Reguła pozbawienia indywidualności obowiązywała wówczas w najbardziej ekstremalnej i radykalnej postaci: ofiary były traktowane bezosobowo,

jako okazy danej rasy, które najpierw należało zebrać i poddać inwentaryzacji, by następnie móc je wykorzystać (w obozach pracy) lub zniszczyć (w komorach gazowych). Naziści inwentaryzowali nie tylko własność swoich ofiar, lecz także, wedle tej samej zasady, same ofiary.

Nazizm i archiwum

Boltanski prowokacyjnie przypomina, że naziści byli wielkimi archiwistami, a najbardziej osławiony obóz koncentracyjny Auschwitz, którego nazwa stała się synonimem Holokaustu, miał strukturę zgodną z regułami archiwum. Legły one u podstawy sposobu zarządzania większością obozów koncentracyjnych przez nazistów, a także wcielenia w życie planu „ostatecznego rozwiązania”.

W wielu obozach naziści rzeczywiście opracowywali spisy wszystkich osób przekraczających bramy obozów, niezależnie od tego, czy szły one do pracy, czy bezpośrednio do komór gazowych. Listy te nie różnią się znacząco od katalogów pozwalających każdemu, kto odwiedza archiwum lub muzeum, sprawdzić, co znajduje się w zbiorach. Po wyzwoleniu to właśnie te listy umożliwiały uzyskanie informacji, czy więzień przeżył Holokaust, a jeśli nie, to w którym obozie i kiedy został zabity.

Po przyjeździe nowym więźniom tatuowano na ramieniu numer, zmieniając ich w archiwizowane przedmioty. Przystawali być podmiotami posiadającymi imiona, a stawali się rzeczami oznaczonymi numerem. To klasyfikowało ich jako łatwe do odnalezienia elementy kolekcji, niczym przedmioty uporządkowane w archiwum lub muzeum. Wkraczając do obozów, więźniowie dzieleni byli także na grupy: mężczyźni z mężczyznami, kobiety z kobietami, dzieci, ludzie starzy i kobiety w ciąży – do komór gazowych. Więźniów politycznych i członków ruchu oporu nie „mieszano” z Żydami. Artystów, muzyków i architektów wysyłano zazwyczaj do obozów takich jak Theresienstadt. Selekcjonowanie i sortowanie według ustalonego zestawu kategorii to podstawowe praktyki archiwalne.

Selekcjonowano i sortowano nie tylko przywożonych do obozu ludzi, ale również ich dobytek. Świadczenie prawdy o Holokauście noszą zatem nie tylko fotografie wyniszczonych ciał, ale również niektóre kategorie wykorzystywane w magazynach – nie tylko liczba ciał, ale również walizek, par okularów, ilość ogolonych włosów etc. „Archiwizowanie” dobytku przeprowadzono głównie po to, by mogła go ponownie wykorzystać ludność niemiecka. Ale Adolf Hitler miał też inne plany. Po zlikwidowaniu ludności żydowskiej zamierzał zbudować poświęcone jej muzeum, tak zwane Centralne Muzeum Wymarłej Rasy Żydowskiej⁵. Potrzebował

5 Z myślą o Centralnym Muzeum Wymarłej Rasy Żydowskiej naziści zgromadzili w Pradze sprowadzone ze 153 żydowskich wspólnot w całej Czechosłowacji przedmioty o charakterze religijnym. Było tam 5400 przedmiotów kultu, 24 500 modlitełek i 6070 przedmiotów o wartości historycznej. Po zakończeniu wojny zbiory te stały się rdzeniem praskiego Muzeum Żydowskiego. Zob. *Encyclopedia of the Holocaust*, red. I. Gutman, Macmillan, New York 1990, s. 1187.

do tego przedmiotów wybranych między innymi z magazynów obozowych – do tej kwestii jeszcze powrócę.

Artystyczne wykorzystanie archiwum przez Boltanskiego preposteryjnie ukazuje obiektywizujący i morderczy potencjał archiwum wyzyskany przez nazizm. Gdy badacze Holokaustu i studenci wybierają archiwalny tryb badań, wydają się nieświadomi tego, że uprzywilejowane przez nich medium samo wytwarza jednocześnie efekt Holokaustu. Ich praktyki archiwalne nie tylko dotyczą Holokaustu, ale również w niesamowity sposób odtwarzają jego śmiercionośne technologie obiektywizujące.

Podstawowe znaczenie dla zrozumienia procesu wytwarzania efektu Holokaustu w pracach Boltanskiego mają pojęcia użyteczności i bezużyteczności. Inwentaryzacja i selekcja dokonywane podczas wkraczania do obozów – i powtarzające się niemal co dnia, jeśli ktoś miał to szczęście, by trafić do obozu pracy – opierały się na rozróżnieniu pomiędzy użytecznym i bezużytecznym. Mechanizmy Holokaustu działały tak, by każdy ostatecznie skończył w kategorii „bezużyteczny”.

Właśnie idea bezużyteczności z taką mocą uderzyła Boltanskiego, gdy – podobnie jak inni artyści w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku – zaczął interesować się muzeami antropologicznymi. Wrażenie zrobiło na nim Musée de l'Homme w Paryżu:

Była to [...] epoka odkryć historycznych, epoka Musée de l'Homme i piękna, już nie tylko sztuki afrykańskiej, ale całej serii przedmiotów codziennych: eskimoskich bosaków rybackich, strzał Indian amazońskich i... Musée de l'Homme było dla mnie niezwykle ważne; to tam zobaczyłem wielkie metalowe i szklane witryny, w których umieszczono małe, kruche i blade przedmioty. W rogu witryny często ustawiano połówką fotografię przedstawiającą „dzikusa” posługującego się swoimi małymi przedmiotami. Każda witryna przedstawiała zaginiony świat: dziki ze zdjęcia najpewniej już nie żył; rzeczy stały się bezużyteczne – w każdym razie nie ma już nikogo, kto potrafiłby się nimi posługiwać. Musée de l'Homme wydawało mi się wielką kostnicą⁶.

Boltanski spodziewał się odnaleźć w muzeum „piękno”. Wydaje się, że to oczekiwanie wynikało z inspiracji spojrzeniem, jakie kubiści kierowali na wytwory kultur afrykańskich. Znalazł jednak zaginione światy zamknięte w witrynach, a zamiast obecności ujrzał brak. Muzeum antropologiczne nie zmieniło się w muzeum sztuk pięknych. Zostało przekształcone w kostnicę rzeczy bezużytecznych.

Na początku lat siedemdziesiątych artysta stworzył dwie serie prac, w których wykorzystał witryny muzealne: *Próba rekonstrukcji przedmiotów należących do Christiana Boltanskiego pomiędzy 1948 a 1954 rokiem* oraz *Witryny odniesienia* (1969–1979). Tę drugą serię tworzą gabloty muzealne, w których Boltanski wystawił próbki swoich prac wykonanych do roku 1969. Pokazał niewielkie zbiory kulek brudu, kilka własnoręcznie wykonanych noży i pułapek oraz trochę rzeź-

6 D. Renard, *Interview with Christian Boltanski*, [w:] Boltanski, katalog wystawy, Centre Georges Pompidou, Paryż 1984, s. 71. Cyt. za L. Gumpert, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 1994, s. 32.

bionych kostek cukru, strony ze swoich książek i fragmenty swoich dzieł *mail art*. Każdy przedmiot wystawiany w szklanych gablotach opatrzony był tabliczką z tytułem i datą wykonania. Boltanski zamienił się tutaj w archiwistę własnej twórczości. W podobnej serii *Próba rekonstrukcji* występował w roli archiwisty swojego dzieciństwa⁷.

„Rekonstrukcje” te jako rekonstrukcje ponoszą jednak kompletną porażkę. Nie są w stanie odtworzyć ani dzieciństwa, ani kariery artysty. Widzimy tylko bezużyteczne przedmioty. Rama witryny muzealnej lub rama muzeum archeologicznego, a więc archiwalny tryb reprezentacji, wyjmuje obiekty z kontekstów, w których istniały pierwotnie, i podporządkowuje regułom czyniącym z nich przedmioty bezużyteczne. Te same reguły były decydujące dla praktyki Holokaustu.

W ten sposób powracamy do idei muzeum żydowskiego, które Hitler zamierzał założyć po likwidacji ludności żydowskiej. Dlaczego nie wystarczyło mu zabicie wszystkich europejskich Żydów? Nawet po zgładzeniu ludność żydowska mogłaby żyć dalej, nie pośród żywych, ale w pamięci – w żywej pamięci. Należało więc skutecznie zlikwidować wszystko, co pozostało po ludności żydowskiej, by uniemożliwić jej dalsze istnienie także w pamięci.

Boltanski pozwala nam zrozumieć, dlaczego muzeum może się okazać tak skutecznym narzędziem – być może powinienem powiedzieć: bronią – do zabijania wspomnień. Muzea, zwłaszcza historyczne, podobnie jak archiwa, stawiają widza wobec przedmiotów wyjętych z kontekstu. Za sprawą dekontekstualizacji przedmioty te stają się „bezużyteczne”, przywołują zaś „nieobecność” świata, którego pierwotnie były częścią. W tym sensie właśnie muzea archiwalne mogą stać się „kostnicą rzeczy bezużytecznych”. Możemy przypuszczać, że zrealizowane przez Hitlera muzeum ludności żydowskiej wyglądałoby jak taka kostnica. Uprzedmiotowiłoby, zabiłoby i zlikwidowałoby ludność żydowską po raz drugi – dużo skuteczniej. Ślady i pozostałości nie przywoływałyby bowiem jej obecności. Nie udałoby się utrzymać żywych wspomnień. Pokazywane w muzeum przedmioty nappełniłyby za to widza odczuciem braku i straconego czasu. Artystyczna twórczość archiwizacyjna Boltanskiego ukazuje wagę historii preposteryjnej. „Wpisuje” on w archiwalną przeszłość (w kategorii sortowania) coś, co jeszcze nie było widoczne: morderstwo dokonane na pamięci.

7 W swoim dziele *site-specific* zatytułowanym *Brakujący dom* (1990), zrealizowanym w Berlinie, Boltanski wcielił się w archiwistę pustej parceli znajdującej się pomiędzy innymi domami w dawnej dzielnicy żydowskiej. Praca składa się z tabliczek z nazwiskami, które przymocowano do murów przeciwpożarowych domów sąsiadujących z pustą parcelą pozostałą po zniszczeniu domu podczas drugiej wojny światowej. Tabliczki zawierają nazwiska, daty zamieszkania i zawody ostatnich mieszkańców domu. Zob. J. Czaplicka, *History, Aesthetic, and Contemporary Commemorative Practice in Berlin*, „New German Critique” 1995 nr 65, s. 155–187.

Kategoryzacja i obiektywizacja: Ydessa Hendeles⁸

O ile instalacje Boltanskiego dekonstruuują archiwum, pokazując śmiertelność efekty obiektywizacji, praca Ydessa Hendeles *Partnerzy* wydobywa inny, nieprzemysłany dotąd wymiar archiwum⁹. To tysiące zdjęć, na których znajduje się pluszowy miś, uporządkowanych według ponad setki typów. Instalacja jest zaaranżowana jak prezentacja historii naturalnej lub artefaktów kultury w tradycyjnym muzeum historii naturalnej. Skrupulatnie oprawione, gęsto zawieszono zdjęcia pokrywają ściany. Na środku pomieszczenia znajduje się kilka zabytkowych muzealnych gablot. Wzdłuż ściany zbudowano antresole, dzięki którym można się przyjrzeć także fotografiom wiszącym wyżej.

Znalazłszy się wewnątrz tej instalacji, widz zastanawia się, co wspólnego mają ze sobą wszystkie te obrazy. Trochę czasu zajmuje bowiem uświadomienie sobie obecności pluszowego misia na każdym zdjęciu. Kolejne odkrycie wynika z dostrzeżenia, że instalacja nie prezentuje po prostu zdjęć z pluszowymi misiami, ale że zostały one uporządkowane według określonych typów. Kategorie te są całkowicie zaskakujące: instalacja, na pozór ukazująca historię pluszowego misia, ujawnia, że przedstawiciele najróżniejszych społecznych i etnicznych tożsamości wykorzystywali pluszowego misia w roli totemu, z którym można się identyfikować.

Instalację tę wystawiono jako część większej ekspozycji w dawnym muzeum Hitlera, Haus der Kunst w Monachium¹⁰. Hendeles pisała wówczas w katalogu o szczególnym uroku pluszowego misia:

Pluszowy miś podoba się nie tylko dzieciom, którym służy jako zabawka i substytut towarzysza zabaw, ale również dorosłym, którzy wykorzystują go jako rekwizyt do wyrażania kapryśnych fantazji na przyjęciach, w miejscu pracy, na stadionie sportowym i podczas gier seksualnych. W rzeczywistości pluszowy miś pełnił każdą funkcję społeczną. Misie były

- 8 Ydessa Hendeles jest jedną z najważniejszych kolekcjonerek sztuki współczesnej i dzieł z historii fotografii. Ma własne muzeum Ydessa Hendeles Foundation w Toronto, gdzie kuratoruje wystawy tworzone z własnej kolekcji. Jej praktykę kolekcjonerską i kuratorską analizuje R. Greenberg, *Private Collectors, Museums and Display: A Post-Holocaust Perspective*, „Jong Holland” 2000 nr 16, s. 29–41.
- 9 Tytuł instalacji *Partnerzy* odnosi się do intymnej relacji pomiędzy pluszowymi misiami i ich właścicielami. Instalację tworzy 3000 fotografii pochodzących z albumów rodzinnych, ale także zabytkowe pluszowe misie zestawione ze zdjęciami ich pierwotnych właścicieli i innymi powiązanymi przedmiotami, mahoniowe gabloty, osiem stalowych malowanych antresol, sześć stalowych malowanych spiralnych schodów, szesnaście malowanych przenośnych ścianek, wiszące instalacje świetlne oraz zwyczajne ściennie światła.
- 10 Wystawa dla Haus der Kunst w Monachium, której kuratorką była Hendeles, nosi ten sam tytuł, co jej instalacja z pluszowymi misiami – *Partnerzy*. W tym kontekście tytuł ma kilka znaczeń. Odnosi się do współpracy pomiędzy publicznym muzeum a prywatnym kolekcjonerem, pomiędzy niemiecką instytucją a żydowską kolekcjonerką, pomiędzy dawnym muzeum Hitlera a córką ocalałych z Holocaustu. Wystawę analizuję w artykule *Die Ausstellung als narratives Kunstwerk / Exhibition as Narrative Work of Art*, Iw: *Partners*, red. C. Dercon, T. Weski, D.A.P., Cologne 2003, s. 143–185.

*fotografowane na ślubach, w szkołach, w szpitalach, na polach walki, przy urodzinach, śmierci i w miejscach upamiętnienia*¹¹.

Instalacja Hendeles jest tego dowodem: gdy zaczynamy rozpoznawać typologię, nagle dostrzegamy różnorodność ujęć: żołnierze z pluszowymi misiami, studenci z pluszowymi misiami, prostytutki z pluszowymi misiami – lista tożsamości, których przedstawiciele prezentują się z pluszowym misiem jako symbolem i strażnikiem, ciągnie się w nieskończoność.

Pod tym względem instalacje archiwalne Hendeles różnią się od prac Boltanskiego. Sądzę jednak, że również jej dzieło stanowi preposteryjny powrót do archiwum. Podczas gdy w obiektywizujących archiwach Boltanskiego nikną wszelkie różnice indywidualne, w archiwum Hendeles zaczynamy je dostrzegać tam, gdzie byśmy się ich nie spodziewali. Tysiące zdjęć pluszowych misiów jawią się nagle jako wielość nadzwyczaj zróżnicowana, w obrębie której można wyróżnić nieskończoną liczbę pojedynczych kategorii. Reguła nakazująca określenie i odróżnienie zrealizowana w pracy *Partnerzy* prowadzi do niezwyklej rezultatów.

Na pierwszy rzut oka „wizualna wypowiedź Hendeles o historii pluszowego misia” zdaje się całkowicie oparta na całościowej metodologii pozytywistycznej. Można odnieść wrażenie, że artystka bierze stronę większości badaczy Holocaustu. Jednak, jak podkreśla w swoim tekście, krzepiąca aura naukowości jest zwodnicza, „ponieważ wykorzystanie materiałów dokumentalnych w istocie stanowi manipulację dokonywaną na rzeczywistości. Stworzenie świata, w którym każdy posiada pluszowego misia, to fantazja, a zarazem komentarz do tradycyjnej, podporządkowanej tematowi, taksonomicznej pracy kuratora”. I dalej:

*Fotografie, na których znajduje się pluszowy miś, są stosunkowo rzadkie, toteż ostatecznie wielki zbiór złożony z ponad trzech tysięcy zdjęć jest wypowiedzią kuratorską, która jest zarazem prawdziwa i zwodnicza. Widzowie skłonni są ufać kuratorskiej prezentacji artefaktów. Choć systemy te niekoniecznie są obiektywne, mogą być przekonujące i z tego powodu wygodne*¹².

Hendeles w bardzo subtelny sposób wykorzystuje własności pluszowego misia do przedstawienia efektu archiwum. Wcześniej opisała podwójną naturę zabawki:

*Jako pokrytą pluszem, wypchaną, składającą się z połączonych elementów zabawkę, z ruchomymi rękoma, nogami i głową, pluszowego misia można kołysać i przytulać jak dziecko. Ale dziki niedźwiedź, do którego nawiązuje zabawka, to zwierzę, które może być groźne dla człowieka. Pragnienie, by mieć po swojej stronie dzikiego opiekuna, czyni z misia symbol ochronnej agresji i dlatego przez ostatnie sto lat miś przynosił radość przestraszonym dzieciom, a później dorosłym, którzy zachowują to poczucie bezpieczeństwa w formie szczęśliwego wspomnienia*¹³.

11 Y. Hendeles, *Notes on the Exhibition*, tamże, s. 212.

12 Tamże, s. 211–212.

13 Tamże, s. 211.

Podwójna natura pluszowego misia właściwa jest również archiwum: przynoszące-
mu spokój i agresywnemu zarazem. Krzepiąca aura obiektywizmu i systematycz-
ności daje uspokojenie; agresja wiąże się z podporządkowaniem rzeczywistości
i jednostki klasyfikacjom, odpowiadającym raczej nakazowi systematyczności i po-
rządkowania niż wierności klasyfikowanym obiektom. Archiwum narzuca rzeczy-
wistości ideę czystego porządku – ta jednak jest dużo bardziej nieuporządkowana
i hybrydyczna, niż chciałoby tego naukowe narzędzie archiwum.

Ostatecznie więc – i na tym polega tu preposteryjne przetworzenie archiwum
– Partnerzy demonstrują całkowitą arbitralność wszelkich typologii archiwalnych.
Liczne podziały w obrębie zbioru zdjęć przedstawiających pluszowe misie wywo-
łują poczucie zagubienia. Rygorystyczna systematyczność archiwum nagle ukazu-
je swoją drugą stronę – całkowitą arbitralność. Pozostaje pytanie: w jakim sensie
preposteryjny metakomentarz Hendeles do instytucji archiwum dotyczy archiwów
Holokaustu lub samego Holokaustu?

Pośród nieskończonych serii typów wyróżnionych w tej instalacji ważna jest ka-
tegoria Żydów, obejmująca zatem ewentualne ofiary Holokaustu oraz ocalałych
z Holokaustu. Uczucie melancholii ogarnia widza natychmiast po przekroczeniu
progu sali. To przepiękne, symboliczne archiwum w skrajnej wersji ukazuje utra-
cone światy. Oczywiście pluszowe misie nie należą do przeszłości. Dzieci i nie tyl-
ko one wciąż je posiadają i wciąż się nimi bawią. Ponieważ jednak zdjęcia są stare
i zostały wystawione jako element archiwum, zostają automatycznie przypisane
do przeszłości, do świata utraconego. W obrębie metaforycznej rzeczywistości
„utraconych światów” Holokaust jawi się jako przypadek najbardziej dosłowny.
Właśnie dlatego kategoria ofiar Holokaustu sfotografowanych z pluszowymi mi-
siami jest tak podstawowa dla tego dzieła.

Hendeles uruchomiła kontekst Holokaustu na tej wystawie również w inny spo-
sób. Spędziwszy trochę czasu w instalacji z pluszowymi misiami, widz wchodził
do przestrzeni, która po wyjściu ze ściśle wypełniającej salę instalacji archiwalnej,
wydawała się niemal pusta, a w której na końcu pokoju znajdowała się rzeźba
kłęzącego chłopca. To *On*, rzeźba włoskiego artysty Maurizio Cattelana (2001),
przypominająca kukielkę postaci Hitlera w ciele małego, niewinnego chłopca z do-
rosłą twarzą z wąsami. Cechy łączące zbiór pluszowych misiów i archiwa zostały
już wskazane; teraz pluszowe misie zostały powiązane z Hitlerem (i znów z ar-
chiwami). Również Hitler był zarazem agresywny i krzepiący. Oferował Niemcom
złudne poczucie bezpieczeństwa. Hendeles wyjaśnia:

*System archiwum pluszowych misiów prowokuje do myślenia o innych systemach opar-
tych na precyzyjnych uwarunkowaniach, a także o tym, w jaki sposób – skoro wydają się
sensowne – przekonująco manipulują one rzeczywistością. Czystość rasy, do której dążył
Hitler, stanowiła wynik wdrożenia systemu regul. Hitler, tak jak pluszowy miś, ma podwójną
naturę, również oswaja niebezpieczeństwo¹⁴.*

Umieszczenie archiwum pluszowych misiów w kontekście figury Hitlera odczarowuje efekt wykorzystania archiwum. Czy archiwum – jego system i cel – jest współnikiem Hitlera w idei czystości rasy? Czy obozy koncentracyjne oparte przez Hitlera na zasadach archiwum czynią z archiwum podejrzanego, czy też jest ono podejrzané samo w sobie? Odpowiedź zasugerowała Hendeles, pokazując instalację z pluszowymi misiami po raz pierwszy jako element wystawy zatytułowanej *To samo/inne* (2002–2003) w Ydessa Hendeles Foundation, czyli w jej własnej galerii w Toronto. Po obejrzeniu instalacji z pluszowymi misiami widz wchodził do stosunkowo małego korytarza, po lewej stronie widząc kolejne oprawione w ramki zdjęcia zabawek. Na końcu ściany znajdowała się niewielka tabliczka z tekstem opisującym dzieło sztuki, wymieniającym nazwisko autora i datę. Po prawej stronie korytarza, na zupełnie białej ścianie został umieszczony tekst zapisany jasnoszarymi literami. Napis stworzył artysta Douglas Gordon, a podana na tabliczce data to rok 1989:

ROTTING FROM THE INSIDE OUT (*przegniłe od środka*)

Zamknięta przestrzeń korytarza nagle przechodziła w o wiele większą salę, gdzie stała rzeźba Cattelana *On*. Subtelne następstwo dzieł sztuki sprawiło, że każde funkcjonowało jako kontekst dla tych, które znajdowały się przed nim i za nim. *Przegniłe od środka* stało się lodowatym komentarzem do pluszowych misiów, Hitlera i do samego gatunku archiwum.

Przyszłość archiwum: Peter Forgács

Archiwa Boltanskiego i Hendeles preposteryjnie dekonstruowały reguły definiujące i ustanawiające archiwum. Artyści ci podkreślają odmienne aspekty tej instytucji, ale pokazują je jako „przegniłe od środka”. Nieuniknione pytanie brzmi więc, czy archiwum ma przyszłość oraz – dodałbym – czy mają ją inne podobne instytucje, jak choćby muzeum?

Od 1988 roku filmowiec Peter Forgács tworzy dokumentalną serię *Prywatne Węgry* na podstawie materiałów archiwalnej kolekcji domowych nagrań sięgającej od lat trzydziestych XX wieku po dzień dzisiejszy. Forgács wykorzystuje utworzone przez siebie Archiwum Prywatnych Filmów i Zdjęć w Budapeszcie. Gromadzi ono trzysta godzin domowych nagrań oraz czterdzieści godzin wywiadów z krewnymi filmowców amatorów, którzy stworzyli te materiały. Przy większości swoich dzieł Forgács współpracował z węgierskim kompozytorem minimalistą Tiborem Szemző. Tworzył również filmy niedotyczące Węgier. Jednym z nich jest *Maelstrom* z 1997 roku, zrealizowany dla holenderskiej telewizji publicznej we współpracy z VPRO. To również film archiwalny – wykorzystuje odnalezione nagrania domowe różnego pochodzenia. Dominują w nim jednak dwa źródła. Większa część filmu składa się z domowych nagrań holenderskiej rodziny żydowskiej Peereboomów i została nakręcona przez najstarszego syna, Maxa Peerebooma. Te domowe nagrania obejmują okres od wczesnych lat trzydziestych do roku 1943, kiedy rodzina została przewieziona do Auschwitz. Drugim ważnym źródłem są domowe

nagrania austriackiego nazisty Arthura Seyss-Inquarta, mianowanego w 1940 roku Komisarzem Rzeszy – reprezentantem Hitlera – w Holandii. Nieco rzadziej wykorzystywanym w filmie źródłem są domowe nagrania holenderskiego członka SS. W porównaniu z większością dzieł węgierskiego artysty struktura *Maelstrom* wydaje się konwencjonalnie narracyjna. Film rozpoczyna najstarsze nagranie z 1933 roku z Amsterdamu, pokazujące ojca operatora jako redaktora „Nieuw Israelitisch Dagblad”. Max mieszka w Middelburgu, gdzie pracuje u swojego przyszłego teścia. Gdy chronologia filmu dociera do późnych lat trzydziestych, oglądamy fragmenty nagrań holenderskiego esesmana. Nagranie Seyss-Inquarta pojawia się po raz pierwszy w 1940 roku i pokazuje głównie jego posiadłość w Clingendael, niedaleko Hagi, gdzie przeniósł się z rodziną po otrzymaniu nominacji od Hitlera. W 1942 roku Max i Annie Peereboom wraz z rodziną Annie zostali zmuszeni do przeprowadzenia się do Amsterdamu. Seyss-Inquart nakazał wszystkim holenderskim Żydom przeniesienie się do tam dla ułatwienia ich deportacji do Auschwitz i innych obozów – miała ona przebiegać sprawniej po zgromadzeniu wszystkich Żydów w jednym mieście. Film kończy się nagle. Gdy Max, filmujący rodzinę Peereboomów zostaje przewieziony do obozu i następnie zabity (wraz ze swoimi bliskimi), rodzinna narracja urywa się. Jediną osobą z rodziny, która przeżyje, jest młodszy brat Maxa, Simon.

Oparcie narracji na nagraniach domowych decyduje o preposteryjności historiografii Forgácsa. Domowe rejestracje tworzą szczególny gatunek działający w określony sposób w odniesieniu do pamięci. Skupia się on niemal wyłącznie na życiu prywatnym. Społeczny wymiar życia ludzkiego pojawia się tu jedynie pośrednio, o ile w ogóle. Oglądamy rocznice, śluby, rodzinne wycieczki, narodziny i dorastanie dzieci. Takie osobiste momenty w życiu rodziny są ograniczone, ponieważ wynikają z selekcji: składają się ze wspomnień chwil szczęśliwych. Jednak, co podkreślał Forgács w wywiadzie, film domowy jest osobisty jeszcze w jednym znaczeniu¹⁵: ma strukturę snu. Zawiera wiele dziwnych elips, a w przypadku starszych nagrań ogranicza się do warstwy wizualnej. Nie padają w nim żadne słowa, brakuje głosu komentatora. Film podporządkowany jest komunikacji wizualnej. Istotna dla zrozumienia prywatnych nagrań jest więc przedstawiona przez Zygmunta Freuda wykładnia pracy marzenia sennego¹⁶. Makrostruktura *Maelstrom* jest narracyjna, jednak fragmenty nagrań, które tworzą opowieść, nie tyle mówią, co pokazują. Choć podtytuł filmu to *Kronika rodzinna*, materiał nie został ustrukturyzowany jak kronika rodzinna, lecz przyjął formę uzewnętrznionej pamięci.

Nagrania domowe koncentrują się niemal wyłącznie na życiu prywatnym, ale montaż Forgácsa dodaje do nich historię publiczną. Zostaje ona jednak w *Maelstrom* w pewien sposób wyrzucona ze swojej centralnej pozycji. Nagrania Peerebooma pokazują między innymi wizytę królowej Wilhelminy z księżnicz-

15 Zob. www.artmargins.com/content/interview/Forgacs.html (1 grudnia 2004).

16 Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych. Dzieła*, t. 1, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

ką Julianą w Middelburgu oraz uroczystości związane z jej czterdziestymi urodzinami. Rejestracja tych wydarzeń przez Peereboomów może świadczyć o ich asymilacji w kulturze holenderskiej. Inne wtręty historyczne pochodzą już od reżysera. Czasami słyszymy radio lub na ekranie pojawiają się napisy wskazujące na historyczny kontekst materiałów rodzinnych. Kiedy indziej historię objaśnia beczelny głos z offu. Prawa, reguły i ustawy dekretowane przez Seyss-Inquarta, określające sposób zabijania zwierząt stałocielnych, definiujące, kogo powinno się uznawać za Żyda, a kogo nie, i co wolno deportowanym Żydom zabrać ze sobą, zostają wyśpiewane w formie tradycyjnej żydowskiej piosenki. Niezależnie od narzędzia, jakiego używa Forgács do wmontowania historii w film, nigdy nie jest to element czasu prywatnego zarejestrowanego na domowych nagraniach, ale zawsze coś nałożonego na nie, coś narzuconego.

Nakładanie historii na życie prywatne nigdy nie wychodzi gładko. Całkowicie odmienny wymiar czasowy domowych nagrań łączy w oczy. Czas prywatny i czas historyczny pozostają wobec siebie w stałym napięciu. W materiałach domowej produkcji spodziewamy się zobaczyć ślady lub symptomy dramatycznej historii przeszłości. A jednak ich tam nie znajdziemy. Mimo postępu działań wojennych i Holokaustu w latach 1939–1945 prywatne filmy wciąż pokazują szczęśliwe wspomnienia rodzinne. Max Peereboom sfilmował również moment przygotowania rodziny do deportacji do Auschwitz. To niesamowite, że zdecydował się nagrać te chwile. Widzimy jego żonę Annie i jej macochę przy stole podczas cerowania ubrań, które chcą założyć lub wziąć ze sobą. Piją kawę, a Max pali fajkę. O tym, że przygotowują się do deportacji, nie dowiadujemy się z nagrania, lecz z tekstu nałożonego na materiał filmowy. Tymczasem widzimy szczęśliwą – Holendrzą powiedzieliby „przytulną” – scenę rodzinną. Nic z historii, która przesładować ich będzie w tak przerażający sposób, nie może dostać się do osobistej sfery prywatnego nagrania. Czasowość domowego filmu realizuje się nie w narracji zbiorowej, ale nieprzerwanie w opowieści osobistej.

W *Maelstrom* prywatna historia nie zostaje pokazana jako część historii zbiorowej lub „oficjalnej” (jako synekdocha): pomiędzy nimi istnieje ciągle napięcie. Taka relacja niesie ważne konsekwencje dla odpowiedzi na zadane wcześniej pytanie: czy archiwum ma przyszłość? Czy też jest ono na wskroś przegniłe ze względu na swoje mechanizmy obiektywizujące, narzucanie kategorii i czystego porządku na hybrydalną rzeczywistość? Zgodnie z tym, co pisałem o pseudoarchiwach Boltanskiego i archiwalnej strukturze obozu koncentracyjnego, narzucanie opozycji użyteczny – bezużyteczny wydaje się istotą archiwum, a wszystko, co archiwizowane, podlega temu rozróżnieniu. Choć archiwa Holokaustu uważa się również za miejsca pamięci, wspomnienia tam zgromadzone są ostatecznie oceniane na podstawie tego, czego się z nich dowiadujemy, a więc – stopnia ich użyteczności. Dobre przykłady to Archiwum Filmu i Video Spielberga w United States Holocaust Memorial Museum oraz Video Archiwum Fortunoffów w Zbiorze Świadczeń Holokaustu Uniwersytetu Yale. Geoffrey Hartman, dyrektor Archiwum Fortunoffów, opisuje jego funkcję, odnosząc się przede wszystkim do procesu przeprowadzania

wywiadów, a nie do ich efektów zgromadzonych w zbiorze. Dawanie świadectwa, uważa Hartman, prowadzi do swoistego uczłowieczenia na nowo ofiary Holokaustu i przywrócenia jej podmiotowości. Jednak, gdy tylko ocalony złoży swoje świadectwo, nagranie staje się przedmiotem umieszczonym w archiwum. Zwieżdżając je, nie sposób uniknąć w odniesieniu do zgromadzonych tam materiałów rozróżnienia na to, co użyteczne, i to, co bezużyteczne. Odwiedzający czegoś szukają, zwykle są to badacze lub studenci, którzy chcą się czegoś nauczyć albo mają nadzieję, że nagrania pomogą im zrozumieć doświadczenie Holokaustu. Dużą rolę odgrywają zatem kategorie ułatwiające dostęp do archiwum. Fundacja Historii Wizualnej Ocalonych z Shoah Stevena Spielberga zdecydowała się na uporządkowanie materiałów według miasta i kraju urodzenia, tożsamości religijnej i doświadczeń wojennych. Video Archiwum Fortunoffów układa swoje zbiory według nazw geograficznych i tematów omawianych w świadectwie.

Forgács wykorzystuje jednak archiwum prywatnych filmów, unikając opozycji użyteczne – bezużyteczne. Jego oparte na dokumentach filmy nie są źródłem informacji, nie opowiadają o historii, ale pokazują, że doświadczenie czasu prywatnego nie daje się przełożyć na historię zbiorową czy oficjalną ani też w nią włączyć. Jak przekonuje Kaja Silverman, filmy Forgácsa kierują się strategiami ponownego upodmiotowienia, a nie obiektywizacji czy kategoryzacji¹⁷. Jego dzieła wywołują świat fenomenalny. Dotyczą witalności, radości, aktywności takich jak taniec i muzyka. Podczas gdy archiwalne mechanizmy obiektywizacji i kategoryzacji odzierają obrazy z ich niepowtarzalności, archiwalne materiały Forgácsa skupiają się na tym, co prywatne i uczuciowe. Silverman zauważa, że autor osiąga ten rezultat dzięki wielu bezpośrednim spojrzeniom w kamerę, co, jak się zdaje, jest zasadniczą cechą filmów domowych.

Spojrzenie w kamerę w filmie fabularnym jest autorefleksyjne, zakłóca fikcjonalność filmu, ustanawiając bezpośredni kontakt z widzem. Film odsłania wówczas, że jest konstrukcją. W domowych nagraniach częste spoglądanie w kamerę pochodzi z innego rejestru, ponieważ w tym przypadku nie sposób dokonać łatwego rozróżnienia pomiędzy kamerą a osobą, która za nią stoi. W filmie *Maelstrom* taka interakcja występuje dość często. Simon, młodszy brat Maxa, na okrągło naśmiewa się z operatora, robiąc zabawne miny przed obiektywem. Nie robi tego, żeby zepsuć film, ale żeby rozśmieszyć albo rozzłościć kamerzystę. Jego miny są wyrazem uczuciowego związku pomiędzy dwiema istotami ludzkimi. W *Maelstrom* znajdziemy też inny przykład: na jednym z wielu ślubów filmowana jest dwu- lub trzyletnia córka Maxa i Annie. Gdy odwraca twarz w stronę kamery, spodziewa się zobaczyć tam twarz swojego ojca lub innego krewnego. Zamiast tego widzi potworny przedmiot, kamerę. Jest przerażona. Ten przykład niejako na opak pokazuje, że ludzie w prywatnych filmach nie pozują przed kamerą, ale przed osobą, która trzyma kamerę w rękach. Pozwalają na filmowanie, nie na obiektywizowanie, zmieniające ich w piękny lub interesujący obrazek, ale zarazem pozbawione

17 K. Silverman, *Flesh of My Flesh*, Stanford University Press, Stanford 2009.

miłości do filmowanej osoby. Według Silverman ludzie w domowych nagraniach nie wyrażają po prostu Barthes'owskiej idei „tego, co było” (ça a été), ale „kocham cię”¹⁸.

Jak wyjaśnia Forgács w jednym z wywiadów, istnieje zasadnicza różnica w patrzeniu na fotografię i oglądaniu ruchomych obrazów. Artysta wzmacnia ją, manipulując czasem filmu, zwalniając, a nawet zatrzymując ruchomy obraz, redukując go do klatki filmowej:

*Technika zwalniania tempa i manipulacji czasem filmu, jego ruchem i rytmem, nadaje przeciwną dynamikę albo uruchamia przeciwną możliwość niż ta, jaka występuje w przypadku zdjęcia interpretowanego w świetle obrazu Rolanda Barthes'a. Zatrzymana fotograficzna sekunda z rozumowania Barthes'a jest dobrym przykładem na to, że fotografia to nagrobek, podczas gdy obraz ruchomy nim nie jest. [...] Jeśli w tej chwili wykonamy czarno-białe zdjęcie siebie samych, możemy obserwować to zdarzenie jako czas już-przeszły, a więc jako historię. [...] Jednak mając ruchome obrazy przeszłości, zawsze dysponujemy strumieniem życia. Chodzi o kontrapunktowe zestawienie fotografii według Barthes'a i ruchu (=życia) na filmie, który na zawsze dowodzi, że żyjemy. Dlatego moi widzowie – i ty – wiedzą, że oni (aktorzy-amatorzy, moi bohaterowie) są martwi fizycznie, ale wciąż się poruszają. Są bez końca ożywiani przez film*¹⁹.

Efekt ponownego upodmiotowienia wytwarzany przez filmy Forgácsa wynika zatem nie tylko z wykorzystania określonego gatunku – filmów rodzinnych, ale również ze wzmocnienia jakości medium ruchomych obrazów. Manipulacje ruchomymi obrazami – zwolnienia, ruchy do przodu i do tyłu, zatrzymywanie na kilka sekund – wytwarzają rytm zmieniający witalność/żywołność w doświadczenie niemal zmysłowe. Budują dystans pomiędzy czasem rzeczywistym a czasem ruchomych obrazów. Denaturalizują nasz odbiór czasu i ruchu, w konsekwencji obezwładniając nas w obliczu życia ucieleśnionego w tych ruchomych obrazach. Czy jest to regułą w przypadku domowych nagrań? Czy też rezultat zależy również od filmowca i rodziny, którą się filmuje? Ten aspekt rozjaśnia różnica pomiędzy filmami Peereboomów a Seyss-Inquarta. Przeciwwstawienie, jakim posługiwałem się do tej pory – czasu prywatnego i czasu historycznego – nie stosuje się automatycznie i do tego samego stopnia do nagrań Seyss-Inquarta. Jego miejsce w historii jest zupełnie inne niż rodziny Peereboomów. Został on wyznaczony przez Hitlera, jest jego reprezentantem na terenie Holandii, przedstawicielem historii. Można by powiedzieć, że jest historią, a raczej – jej ucieleśnieniem. Nasuwa się pytanie: czy ucieleśnienie historii może robić domowe filmy, nagrywając swoją rodzinę i przyjaciół? Czy też gatunek filmów domowych staje się niemożliwy, gdy historia wkracza w sferę prywatną?

Nagrania Peereboomów silnie oddziałują na widza ze względu na swoją witalność. Tymczasem zachowanie rodziny Seyss-Inquarta jest o wiele bardziej powściągliwe. Wydaje się, że jej członkowie są nieustannie świadomi, że nie patrzy na nich

18 Tamże.

19 Zob. www.artmargins/content/interview/Forgacs.html (1 grudnia 2004).

jedynie oko kamerzysty, ale również anonimowi, abstrakcyjni czy też późniejsi widzowie. Nagrywana rodzina uosabia historię, a w przyszłości historia zostanie osądzona; zostanie osądzona ich rola w historii. Oglądając domowe nagrania tej rodziny, nie potrafię uniknąć rozróżnienia na to, co użyteczne, i to, co bezużyteczne. Właśnie z nagrań Seyss-Inquarta czerpię informacje. Zauważywszy, że Reichsführer SS Heinrich Himmler odwiedził małżeństwo Seyss-Inquartów w posiadłości w holenderskim Clingendael, zaczynam interesować się tym materiałem z punktu widzenia historycznego. Obaj mężczyźni byli przecież nie tylko nazistowskimi przywódcami, ale również kolegami – zarówno oni, jak i ich żony spędzali ze sobą wolny czas i grywali w tenisa.

Domowe filmy Seyss-Inquarta prowokują sposób patrzenia zwykle nieobecny w tym gatunku, będąc wyjątkiem podkreślającym powszechną perspektywę ujmowania domowych nagrań. Forgács łączy i przeplata materiały Peerebooma z nagraniami Seyss-Inquarta, czas prywatny z czasem prywatnym skażonym przez czas historyczny, wyostrzając nasz wzrok na wyjątkowe własności domowych nagrań Peerebooma.

Oparte na archiwach filmy Forgácsa nie obiektywizują i nie kategoryzują. Preposteryjnie interweniując w archiwalny przedmiot, przekształcają go – na nowo ożywiają i personalizują. Artysta dokonuje tego, wykorzystując właściwości obiektów zgromadzonych we własnym archiwum – samą istotę domowych nagrań. Dodatkowo dodaje rytm ruchomym obrazom, co wzbogaca jego filmy o wymiar refleksyjności. Rytm ten potęguje własności czasu prywatnego, takie jak życie, uczucie, ruch, poruszanie się. To artystyczne przetworzenie archiwum przywraca mu przyszłość.

przeł. Łukasz Zaremba

VISUAL ARCHIVES AS PREPOSTEROUS HISTORY

The article discusses the privileged and respected position of the archival medium in Holocaust studies. The author claims that the archive – its order, selective character, and especially imposed on the collected materials objectifying categories such as useful/useless – is one of the logical foundations of the concentration camps. He draws the conclusion that the use of the archive by historians as a means of presenting history could be read as a repetition of the rule of the Holocaust. Then, by referring to the term introduced by Mieke Bal, "preposterous history" he moves on to discussing the works of three contemporary artists: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs. All of them use the visual archive – each one in his own way – highlighting hitherto unrecognised or repressed aspects of the archival practices.