

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Artysta jako Świadek.

Pamięć Zagłady w twórczości Władysława Strzemińskiego

autorka:

Agata Pietrasik

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 24

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/artysta-jako-swiadek>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1921>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Luiza Nader; Władysław Strzemiński; afekt; pamięć; teoria widzenia

streszczenie:

Recenzja książki Luizy Nader Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.

Agata Pietrasik – Historyczka sztuki i wykładowczyni Alfreda Landeckera na Freie Universität w Berlinie. Jej badania koncentrują się na reprezentacji i pamięci Holokaustu i II wojny światowej w europejskich sztukach wizualnych i kulturze połowy XX wieku. Ukończyła Uniwersytet Warszawski (2009) i Freie Universität w Berlinie (2017). Jej książka, Art in a Disruptive World: Poland, 1939-1949, została wydana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 2021 roku. Obecnie pracuje nad projektem How Exhibitions Rebuilt Europe: Exhibiting War Crimes in the 1940s oraz wystawą poświęconą wczesnym wystawom o zbrodniach wojennych i Holokauście w Niemieckim Muzeum Historycznym w Berlinie.

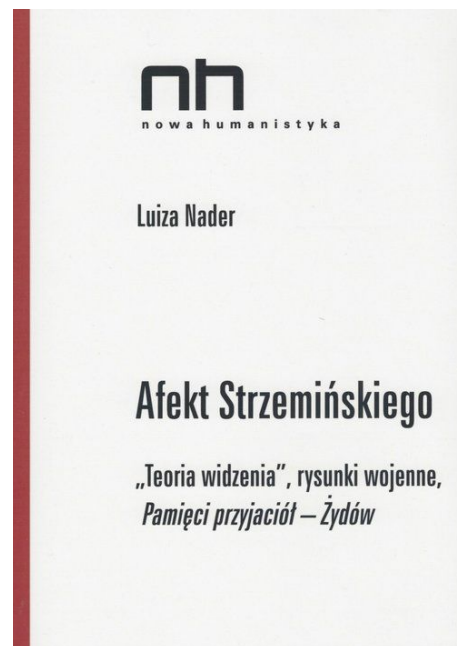
Artysta jako Świadek.

Pamięć Zagłady w twórczości Władysława Strzemińskiego

Luiza Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019

Artyści awangardowi często nie cieszą się zbyt długą artystyczną biografią. Historia i krytyka sztuki naświetlają ich praktyki nierównomiernie, podkreślając twórczość z okresu lat 20. i 30., często całkowicie pomijając lub zdawkowo traktując późniejszą działalność. Najdotkliwszą cezurę stanowi rzecz jasna druga wojna światowa, której koniec nadal dzieli historiografię artystyczną na „przed” i „po”, kosztem perspektywy badawczej skupiającej się na „w tym czasie”.

Przykładem takiego kadrowania jest choćby biografia Kurta Schwittersa, znanego najlepiej jako twórca monumentalnego Gesamtkunstwerk – Merzbau w Hanowerze. Twórczość artysty nie legła jednak w gruzach wraz ze zbombardowaniem jego pracowni w 1943 roku i zniszczeniem Merzbau. Jeszcze przed wybuchem wojny uciekł on do Norwegii, a następnie przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie w 1940 roku trafił do obozu internowania dla osób narodowości niemieckiej, Hutchinson Internment Camp na wyspie Man. Jak wskazuje Megan R. Luke, kieszonkowe rzeźby Schwittersa z tego czasu redefiniują wcześniejsze, awangardowe rozumienie formy przestrzennej



i wchodzą w dialog z nieistniejącym już wówczas Merzbau¹. Pierwsza retrospektywna wystawa obejmująca fascynujące prace artysty z tego czasu odbyła się dopiero w 2013 roku w Tate Britain w Londynie². Tak spóźnioną reparacyjną recepcję twórczości Schwittersa tłumaczyć można tym, że historia sztuki przeważnie skupia się na antycypacyjnym potencjale awangardy, jej wykraczaniu poza konkretne tu i teraz, ku nieustannie projektowanej przyszłości i utopii. W tym sensie artysta awangardowy jako uchodźca lub świadek jest pewnym oksymoronem i zwyczajnie nie mieści się w ramach przygotowanych przez historiografię artystyczną. Podobne do Schwittersa przykłady można mnożyć. Wiemy, co Max Ernst tworzył w Nowym Jorku, ale czym zajmowali się Ernst i Hans Bellmer, osadzeni w prowansalskim obozie internowania Camp des Milles na początku lat 40.? Istnieją oczywiście wyjątki od tej reguły, jednak praktyka awangardy jest w historii sztuki często opisywana przy użyciu awangardowej czy wręcz modernistycznej kategorii dzieła, która kadrują kontekst prac, wykluczając ich uwikłanie w aktualną sytuację społeczną lub polityczną. Prace artystów tworzone w czasie drugiej światowej są szczególnie trudne do uchwycenia w istniejącej siatce pojęć, ponieważ sytuują się na styku kategorii dokumentu, świadectwa i dzieła sztuki.

W przypadku twórczości jednego z najważniejszych reprezentantów awangardy w Polsce, Władysława Strzemińskiego, cisza nad pracami z okresu drugiej wojny światowej nie jest może aż tak dojmująca. Dorobek artysty z lat 40. był przedmiotem wnikliwych analiz między innymi Andrzeja Turowskiego. Jak pokazuje jednak książka Luizy Nader, ten okres twórczości Strzemińskiego nadal domaga się nie tylko interpretacji, lecz także doprecyzowania i ustalenia związanych z nim faktów, które osadziłyby prace artysty we współczesnym im kontekście artystycznym, politycznym i etycznym.

Autorka skupia się na analizie rysunków wojennych Strzemińskiego oraz na rozbudowanej interpretacji cyklu kolaży *Moim przyjaciółom Żydom* – lub, jak postuluje, *Pamięci przyjaciół – Żydów*. Zmiana tytułu prac niesie za sobą inne rozłożenie akcentów: kategoria przyjaźni schodzi w takim ujęciu na drugi plan, a podstawowe staje się pojęcie pamięci, a raczej tego, jaki model pamiętania proponuje cykl Strzemińskiego. Relacja z przyjaciółmi Żydami ustępuje więc miejsca relacji z przyszłymi odbiorcami, „spóźnioną ludzkością”, w związku z czym centralnym elementem analizy jest ulokowanie prac w kontekście kultur pamięci zarówno wczesnego powojnia, jak i współczesności. Co niezwykle istotne i odkrywcze, prace wojenne i cykl kolaży są analizowane z uwzględnieniem *Teorii widzenia* Strzemińskiego, tekstu, który do tej pory zestawiano raczej z malarstwem powidokowym. Połączenie *Teorii widzenia* oraz prac dotyczących wojny i Zagłady pozwala zarówno wpisać te drugie w szersze ujęcie działalności artysty, jak i wydobyć nieznane wcześniej powiązania pomiędzy jego dyskursem teoretycznym a praktyką.

Luiza Nader proponuje więc lekturę *Teorii widzenia* z perspektywy rysunków wojennych. Centralnymi kategoriami są tu: oko, widzenie i świadomość wzrokowa, które w toku analiz zostają wpisane w pojęcie świadectwa. Oko i widzenie w teorii Strzemińskiego są silnie związane z biologią i połączone z ciałem, a w szczególności, co podkreśla Nader, z systemem nerwowym. W tym sensie proces myślenia nie jest wyabstrahowany od fizjologii – jest jej częścią. Uzgodnienia Strzemińskiego sytuujące widzenie na równi z myśleniem i odczuwaniem autorka prezentuje jako wyprzedzające swoją epokę, zbieżne w wielu punktach z ustaleniami najnowszej myśli naukowej. Można by jednak również zaryzykować odwrócenie tej tezy i przyznać, że to współczesna myśl naukowa nadążyła w końcu za artystami,

którzy myśląc z pozycji praktyków, dysponowali często niezwykle wysublimowanym i wrażliwym aparatem rozumienia nie tylko tego, czym jest obraz, lecz przede wszystkim – tego, jak działa.

Strzemiński, a za nim Luiza Nader przypominają, że widzenie jako proces fizjologiczny jest warunkowane historycznie.

Charakter tej interakcji nie jest jasno określony przez artystę, ale istotne dla dalszej analizy Nader pojęcie świadomości wzrokowej rodzi się z pewnością na styku historii i biologii. Strzemiński pisze, że świadomość wzrokowa jest „tworem ludzkości”, powstałym w „procesie pracy, w określonych warunkach – i przetwarza ją [ludzkość] z nastaniem rzeczywiście nowych form bytu społecznego zgodnie z nowym w tych warunkach myśleniem”³. Z dialektyki historii i biologii wyłania się świadomość wzrokowa, która jest manifestacją sposobu poznawania i myślenia o świecie w określonym momencie historycznym.

Można również zaproponować odczytanie pojęcia świadomości wzrokowej w świetle Rancièrowskiej idei „podziału zmysłowości”⁴. Artysta kształtuje przecież świadomość wzrokową swojego czasu, wprowadzając do obiegu społecznego nowe formy i ingeruje tym samym w przyjęty „podział zmysłowości”. Dlatego też aktywne wytwarzanie świadomości wzrokowej jest miejscem polityczności sztuki i sprawczości artysty. Jak w toku swojej wnikliwej analizy pokazuje Luiza Nader, prace Strzemińskiego można i należy odczytywać jako etyczne i polityczne interwencje w sposób przedstawiania drugiej wojny światowej. Kolaże Strzemińskiego skupiają się na Zagładzie i żydowskich ofiarach wojny, a tym samym proponują inny niż powszechny tuż po wojnie uniwersalistyczny „podział widzialnego”, w którym to „ludzie ludziom zgotowali ten los”. Prace te są również silnym protestem przeciw wszechobecnemu antysemityzmowi i pogromowej atmosferze powojnia. O tym, jak stanowczy sprzeciw mogła budzić reprezentacja żydowskich ofiar wojny, zaświadczać może historia jednego z *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. Obraz pokazany w 1949 roku

na Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu został uszkodzony właśnie w miejscu, w którym przedstawiał starszą kobietę, Żydówkę, z widoczną żółtą gwiazdą Dawida na ubraniu. Dlatego też, analizując kategorię widzenia u Strzemińskiego, Nader podkreśla silny, etyczny imperatyw, który leży u podstaw teorii widzenia, lokując zarazem kategorię świadomości wzrokowej blisko kategorii świadectwa:

Twierdzą, że między doświadczeniem katastrofy, świadomością wzrokową a świadectwem zachodzi pokrewieństwo, swoista przyległość. Świadomość wzrokowa czasem sytuje się obok współczesnej definicji świadectwa, czasami lekko na nią zachodzi, wielokrotnie świadectwo wyłania się z myślenia „świadomością wzrokową” (s. 114).

Luiza Nader stawia tezę, że wojenne rysunki Strzemińskiego nie są metaforycznymi reprezentacjami okropności wojny, lecz śladem (intelektualnym i afektywnym) konkretnych, widzianych przez artystę sytuacji. Obrazy te transponują na odbiorcę „cielesne doświadczenie konkretnego wydarzenia i związanej z nim reakcji obserwatora-artysty” (s. 134).

Analizując rysunki Strzemińskiego, autorka wydobywa zapisane w nich dwa przeciwstawne procesy: rozpadu i rekonstrukcji formy, i sugeruje wielotorowe możliwości ich odczytania. Przypomina również o tym, że pamięć wojny w rysunkach Strzemińskiego jest dynamiczna i wielowarstwowa, ponieważ analizować ją można także w kontekście dramatycznych doświadczeń artysty z okresu pierwszej wojny światowej, kiedy to był aktywnym uczestnikiem walk na froncie. Zaznaczając te wszystkie możliwości interpretacji, Luiza Nader umiejscawia jednak rysunki w konkretnych momentach historycznych i łączy je z określonymi wydarzeniami, na przykład cykl *Deportacje* z masowymi deportacjami na Kresach Wschodnich w 1940 roku oraz z deportacjami z Litzmannstadt

między 1939 a 1941 rokiem. Cykl *Wojna domom* ujmuje jako świadectwo akcji wyburzenia budynków mieszkalnych na terenie łódzkiego getta w 1941 roku, zaś rysunki wojenne, w których dominują sylwetki dzieci, odnosi do dramatycznych i brutalnych deportacji dzieci łódzkiego getta w 1942 roku. Tym samym przywołuje również wydarzenia, których Strzemiński nie był naocznym świadkiem, ale „audialnym czy wręcz polisensorycznym obserwatorem” (s. 357). Co ciekawe, analogiczną genezę mają jedno z najbardziej nośnych i najczęściej omawianych obrazów powstałych podczas drugiej wojny światowej, mianowicie cykl *Zakładnicy* Jeana Fautriera. Fautrier był członkiem ruchu oporu podczas wojny i ukrywał się w szpitalu dla chorych psychicznie. W tym czasie słyszał makabryczne odgłosy tortur i egzekucji, które dobiegały z pobliskiego lasu. Cykl *Zakładnicy*, w którym artysta niejednokrotnie brutalnie ingeruje w malarską materialność i formę obrazu, przepracowuje doświadczenie bycia nie naocznym, lecz właśnie audytywnym świadkiem cudzego cierpienia i poniżenia. Działanie polisensoryczności w pracach Strzemińskiego nie jest jednak tak uchwytne i dalsze rozwinięcie tego tropu byłoby niezwykle interesujące.

Terminem przywoływanym w ostatnich latach dość często w kontekście studiów nad traumą jest *resilience*, oznaczające elastyczność, sprężystość i odnoszące się do zdolności przetrwania w skrajnie niesprzyjających warunkach⁵. Pojęcie to pełni istotną rolę w zrozumieniu tego, dlaczego nie u wszystkich osób, które przeżyły traumę pojawiają się symptomy stresu pourazowego lub dlaczego pojawiają się w mniejszym natężeniu niż u innych. Co istotne, *resilience* to nie jest definiowane tylko jako jednostkowa predyspozycja, ale jako struktura wsparcia, która umożliwia wzmocnienie jednostki w sytuacji kryzysowej. Rolę takiej symbolicznej struktury wspierającej często pełniła sztuka. Stąd, omawiając twórczość obozową Charlotte Delbo i Paula Celana, Brett A. Kaplan wprowadza termin *aesthetic survival*

– ocalenie za pomocą sztuki, która w warunkach obozów stanowiła jedną z niewielu płaszczyzn, dzięki której więźniowie mogli ocalić namiastki dawnej tożsamości i przypomnieć lub wyobrazić sobie świat poza obozem⁶. Takie rozumienie sztuki definiuje ją jako działalność przynależną do porządku etyki, co prowadzi dalej do krytycznej refleksji nad kategoriami piękna czy przyjemności estetycznej w świadectwach Zagłady.

Luiza Nader słusznie podkreśla pozycję Strzemińskiego, który tak jak Fautrier był (afektywnie uwikłanym) obserwatorem, a nie ofiarą. Tworzenie w czasie wojny i praca nad cyklem *Pamięci przyjaciół – Żydów* nie było dla artysty elementem walki o fizyczne przetrwanie. Był to jednak wysiłek podjęty w celu przepracowania swojej (i nie tylko) pozycji obserwatora. Jak pokazuje autorka, prace Strzemińskiego z jednej strony dają świadectwo Zagłady, z drugiej – zaświadczają o obojętności biernych obserwatorów. Co jednak w tym kontekście niezwykle istotne:

„Obserwując ból innych” w pracy i poprzez pracę *Pamięci przyjaciół – Żydów*, Strzemiński zmieniał swą podmiotową pozycję wobec wydarzenia i doświadczenia Zagłady, a zarazem rzucał wyzwanie odbiorcy (s. 231).

W tym sensie praca Strzemińskiego mieści się więc w kategorii *resilience*, sztuka jest tu bowiem miejscem, z którego podmiot czerpie swoją sprawczość i niejako ustanawia siebie na nowo, przekraczając doświadczenie bezsilności i indyferentnej obserwacji.

Książka Luizy Nader wpisuje twórczość Strzemińskiego nie tylko w kontekst społeczno-polityczny wczesnego powojnia, ale również we współczesne debaty dotyczące pamięci wojny, zwłaszcza ich nurt analizujący pozycję polskich obserwatorów Zagłady⁷. Historia sztuki w Polsce (w przeciwieństwie do literaturoznawstwa i teatrologii) nadal lakonicznie odnosi się do działalności artystycznej z okresu drugiej wojny światowej, choć

analizy takie jak wydana w 1976 roku *Polska sztuka walcząca. 1939-1945* Janiny Jaworskiej z pewnością domagają się przewartościowania.⁸ Dlatego też mam nadzieję, że za rewizją kanonicznej twórczości Strzemińskiego podąży rewizja samego kanonu historii sztuki, w którym znajdzie się miejsce na krytyczną analizę wojennej twórczości takich artystek i artystów, jak chociażby Maja Berezowska czy Xawery Dunikowski. Refleksja o praktyce artystycznej podczas drugiej wojny światowej stawia bowiem niezwykle ważne, również z dzisiejszej perspektywy, pytania o rolę sztuki w czasach kryzysu, o związki etyki z estetyką, a także o relację między działalnością artystyczną a politycznym oporem.

- 1 Megan R. Luke, *Kurt Schwitters. Space, Image, Exile*, University of Chicago Press, Chicago 2014.
- 2 *Schwitters in Britain*, kurator: Emma Chambers, Tate Britain, 30 stycznia – 12 maja 2013.
- 3 Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974, s. 29.
- 4 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- 5 Robert R. Greene, Shira Hantan, Adi Sharabi & Harriet Cohen, *Holocaust Survivor. Three Waves of Resilience Research*, „Journal of Evidence Based Social Work” 2012, nr 5, s. 481–497.
- 6 Brett A. Kaplan, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2007.
- 7 Por. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- 8 Janina Jaworska, *Polska sztuka walcząca 1939-1945*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

