

Sven Spieker

"Żywe archiwa" : pamięć publiczna, zaszczepianie treści, kontekst : Libera, Haacke, Wodiczko

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (63), 7-27

2000

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Sven SPIEKER

„Żywe archiwa”: pamięć publiczna,
zaszczepianie treści, kontekst
(Libera, Haacke, Wodiczko)

Krewny, który niedawno odwiedził Paryż, opowiedział mi o tym wielkim, pozłacanym, stylizowanym płomieniu na marmurowej podstawie, jaki widział na Place d'Alma, w bogatej, szesnastowiecznej części miasta, tuż obok tunelu, gdzie zginęła dwa lata temu Księżna Diana. Ponieważ pomnik był dosłownie zasypany wyrazami żalu, pozostawionymi przez przechodniów, mój rozmówca wywnioskował, że wzniesiono go ku czci zmarłej księżnej. Jak się okazało, złoty płomień znajdował się na Place d'Alma już od 1987 roku. Tablica na jego okrągłej, marmurowej podstawie informuje, że *Płomień Wolności* jest dokładną repliką płomienia ze Statui Wolności w Nowym Jorku. Po wypadku samochodowym w Tunelu Alma w 1998 roku pomnik zamienił się w miejsce pamięci poświęcone księżnej; został on ozdobiony setkami kartek pocztowych, pluszowych maskotek, wyklejank z papieru, fotografii, listów osobistych i temu podobnych. Te oznaki międzynarodowej sympatii zostały przyklejone do pomnika albo wyskrobane bezpośrednio na nim. Nakładające się na siebie warstwy napisów są od tamtej pory częściowo wymazywane i zastępowane nowymi pokładami graffiti, żółtej farby i skrobanymi napisami („Kocham Cię – spotkamy się w niebie”); całość przypomina obraz Jacques'a Villegle. Nawet potężna balustrada z kamienia za pomnikiem pokryła się setkami podpisów odwiedzających. Uwieczniając w ten sposób swoje imię, chcieli oni jak gdyby upewnić się, że zanim wkroczą za Dianą do tunelu (by nigdy już nie powrócić), zostawią po sobie przynajmniej podpis („Nie mogę uwierzyć, że Cię nie ma, Rat & Radika, Toronto”).

Szkice

Przed transformacją w miejsce pamięci ku czci brytyjskiej księżnej, *Płomień Wolności* symbolizował oficjalnie wolność i przyjaźń jako abstrakcyjne wartości uniwersalne. Zapewne nic w tym dziwnego, zawsze był on znany paryżanom jako pomnik „o niczym”. Usytuowanie wydawało się skazywać go na taki brak zaangażowania emocjonalnego. Wbrew przekonaniu większości turystów, którzy myślą, że „Alma” odnosi się do kobiety, plac został tak nazwany dla upamiętnienia brytyjsko-francuskiego sojuszu i pokonania Rosjan na Krymie w 1854. Jednak dopiero gdy *Płomień Wolności* został „zbrukany” i pokryty graffiti, większość mieszkańców uznała go za „pomnik”. Nowe „wcielenie” płomienia jako (zbrukanego i porysowanego) pomnika zmarłej księżnej nie tyle zatębiało dawne odniesienia, ile ukazało je w nowym kontekście. Abstrakcyjne ideały, które miał symbolizować płomień (wolność i niepodległość), zostały ucieleśnione w osobistej walce o wolność niezależnie myślącej księżnej przeciw uciskowi (męskiego) establishmentu. Innymi słowy, płomień zamienił się z symbolu utopijnej nadziei wbrew wszystkiemu w pomnik osobistego poświęcenia ponad siły. Nawet sam płomień przeszedł symboliczną przemianę. Tysiące turystów postrzegają go teraz jako płomień, który strawił życie księżnej, podczas gdy oficjalny podpis (*Flamme de la Liberté*) uznają za hołd dla jej walki. Ta zmiana w kodzie symbolicznym pomnika wpływa na nasze postrzeganie samego źródła płomienia, Statui Wolności. Zestawienie tego niezbyt kobiecego ucieleśnienia ideałów stosujących się głównie do mężczyzn oraz walki Diany o wolność do pewnego stopnia sfeminizowało Statuę Wolności. Ona również nie jest już postrzegana jako czysta alegoria, ale jako – kobieta.

Jeśli chodzi o pomniki, to ich oddzielne fragmenty poprzedzają całość, której są częścią. Przykład *Płomienia Wolności* mówi nam nie tylko, że cała pamięć publiczna – włączając oczywiście pamięć dotyczącą wszystkiego, do czego odnosimy się, mówiąc: „Księżna Diana” – jest konstruktem, ale że nawet pomniki, umacniające taką pamięć, są składankami, a ich symboliczna i materialna jedność jest tylko rezultatem naszych projekcji. Nie należy zapominać, że Statua Wolności powstała w Paryżu, w warsztacie Gustawa Eiffela i dopiero później przewieziona została do Nowego Świata w częściach, które zostały połączone po przybyciu do Nowego Jorku. *Płomień Wolności*, w sensie, w jakim reprezentuje on podzieloną Statuę w drodze przez Atlantyk, nie tyle jest oddzielną częścią nieobecnej całości, ile żywym upamiętnieniem pierwotnego stanu samej Statui Wolności: *Płomień Wolności* oznacza powrót fragmentu, który poprzedzał całość. Zanim mógł on stać się symbolem międzynarodowej przyjaźni, pomnik musiał zostać zbrukany i pokreślony, podzielony i pocięty na kawałki, przejść proces, który można opisać, używając terminologii botanicznej, jako szczepienie drzewka czy krzewu. Szczepienie wiąże się z jednym lub kilkoma nacięciami na już zastanej powierzchni, podobnymi w pewien sposób do napisów na pomniku z Placu d’Alma. Te nacięcia, fizyczne zmiany, napisy lub dekoracje przekształcają pierwotny pomnik, nakładając się na jego powierzchnię, zamieniając pomnik w wielowarstwowy palimpsest. Jednak to zaszczepianie nie wpływa na pomnik tylko jako okoliczność zewnętrzna, ponieważ nie jest on niczym innym, jak tylko zbiorem takich nacięć i przeobrażeń. Zapoży-

Spieker „Żywe archiwa”

czając myśl od Jacques’a Derridy, chcę pokazać, że nie istnieje żadna „właściwa treść pomnika” (*properness*), na której następuje zaszczepianie¹, ponieważ samo zaszczepianie jest warunkiem całości, do jakiej zostało dodane.

W eseju tym mam zamiar przedstawić paradoksalną logikę zaszczepiania treści pomnika, koncentrując się na pracach trzech artystów, którzy są autorami wielu obiektów pamięci publicznej: Zbigniewa Libery, Hansa Haacke i Krzysztofa Wodiczki. Wszyscy trzej spędzili część życia w Środkowej Europie, gdzie problem pomników, zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, przejawiał się szczególnie uporczywie. W pracach, które chcę tu omówić, pomnik architektoniczny i jego reprezentacje stają się centrum złożonej strategii zawłaszczania i wywłaszczania, przybliżenia i wyobcowania, która wywodzi się zarówno z dydaktyki Brechtowskiego *Verfremdung*, jak i postmodernistycznej symulacji. W Wodiczce, Haackem i Libere można, z jednej strony, widzieć moralistów z żyłką dydaktyczną, a z drugiej – magików: przedstawiają oni *trompe-l’oeil*, iluzję optyczną, nie jako zbieg okoliczności, chwilowe przywidzenie czy aberrację, ale jako fakt należący do pamięci (publicznej). Dzięki różnym architektonicznym i foto-mechanicznym interwencjom, modyfikacjom, poprawkom, projekcjom światła i innym formom rekontekstualizacji, ustalają oni liczne punkty styeczne między obiektem pamięci publicznej, a jego szczególnymi społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi i architektonicznymi kontekstami. Strategie te mają na celu wydobycie pomnika z izolacji, w jakiej zwykle się on znajduje. W rezultacie ich interwencji pomnik nagle traci status nośnika jedynie treści symbolicznych związanych z przeszłością. Tymczasem jego otoczenie zyskuje po części pomnikowy charakter. Haacke, Wodiczko i Libera „uniezwyklają” pomnik, patrzą na niego jak na płataninę rozlicznych kodowań i zaszczepień treści. Sugerując, że każdy pomnik ma własną genealogię i zaszczepiając na nim tego rodzaju historie, artysta ukazuje nieciągłości i puste miejsca, które pomnik wciąż odsłania. Pamięć publiczna, przekonują oni, nie jest czymś naturalnym i oczywistym, jest konstruktem tworzącym się w oparciu o wiele porządków dyskursywnych zmierzających do zniesienia społecznych sił nacisku, z których biorą one swój początek.

Podobnie jak Daniel Buren, Michael Asher, Christian Boltanski, Ilya Kabakov i inni, Libera, Haacke i Wodiczko dzielą pewnego rodzaju przywiązanie do krytyki sztuki w sensie instytucjonalnym, krytyki zapoczątkowanej przez różne europejskie awangardy XX wieku. Jak ich poprzednicy związani z pop-artem i *nouveau realisme*, porzucili oni główną ambicję awangardy historycznej, czyli destrukcję sztuki instytucjonalnej w ogóle i wynikające z tego zmieszanie sztuki z „życiem” (ambicję, która upadła wraz ze świadomością, że awangarda sama została zinstytucjonalizowana). Skoro sztuka w sensie instytucjonalnym okazała się oporna na wszelkie wysiłki, by ją unicestwić, artyści ci przyjęli bardziej okrężne, analityczne podejście, poszerzając zakres artystycznych dociekań poza tradycyjne muzea czy galerie, by objąć nimi większe struktury ekonomiczne i polityczne oraz instytucje

^{1/} J. Derrida *Dissemination*, Chicago 1981, s. 355.

Szkice

i sposoby, w jakie warunkują one to, co obecnie nazywamy sztuką instytucjonalną. W odróżnieniu od pop-artu i minimalizmu („pierwszej neoawangardy”), Hal Foster odniósł się do tej współczesnej formacji artystów jako do „drugiej neoawangardy”:

Tak zwana porażka uśiłowiań zarówno historycznej, jak i pierwszej neoawangardy [tj. minimalizmu, pop-artu, sztuki konceptualnej, itd. – przyp. S.S.], by zniszczyć instytucję sztuki, umożliwiła dekonstrukcyjne badanie tej instytucji przez drugą neoawangardę – badanie, które teraz rozciąga się na różne instytucje i dyskursy w ambitnej sztuce współczesnej.²

Postulowanie drugiej awangardy opiera się jednak na założeniu, że „badanie” instytucji sztuki będzie prowadzone przez artystów pochodzących lub pracujących na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Wiele opracowań historycznych powstałych na Zachodzie zakłada, że sztuka współczesna zdefiniowana jest geograficznie oraz konceptualnie przez relację jej wykonawców do Zachodu, to znaczy wyłączając sztukę i artystów z Europy Wschodniej i Środkowej. Truizmem jest w tej chwili mówienie o tym. Należy tu jednak zwrócić uwagę na fakt, że krytyka archiwum oraz instytucji kolekcji w powojennej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie ogranicza się do Marcela Broodthaersa, Daniela Burena, Hansa Haackego czy Christiana Boltansky’ego. Artyści ze Środkowej i Wschodniej Europy, poczynając od Zofii Kulik do Ilji Kabakowa i Kopystiańskiego, od dawna angażowali się w podobną krytykę, chociaż w innych kontekstach historycznych i artystycznych, nie zawsze korespondujących z zachodnimi.

Plastikowe pomniki: Lego Zbigniewa Libery

*Lego Zbigniewa Libery. Siedem zestawów klocków w kartonowych pudłach*³ (1997) opiera się na związku między komercjalizacją i pamięcią publiczną w kontekście równocześnie uniwersalnym i specyficznie polskim. *Lego* składa się z siedmiu kartonowych pudeł z napisami oznajmiającymi, że ich oficjalnym sponsorem jest firma Lego, która dostarczyła także szarych klocków znajdujących się wewnątrz pudeł. Pudełka te nie różnią się niczym od innych pudeł zawierających zestawy „Lego System”, z wyjątkiem napisu dotyczącego sponsorowania przez firmę pracy Libery. Firma Lego nagle wycofała swoje poparcie dla projektu Libery, kiedy okazało się, jak kontrowersyjnej jest on natury: jedno z pudeł przedstawia coś, co wygląda na eksperyment medyczny przeprowadzany na więźniu, podczas gdy inne ukazuje dwa podłużne, szare baraki, otoczone podwójnym ogrodzeniem z drutu kolczastego. Widoczne są też dwie wieże strażnicze z uzbrojonymi postaciami z zestawu Lego. Od strony bramy wejściowej maszeruje grupa szkieletów prowadzo-

2/ H. Foster *What's New About the Neo-Avantgarde?*, „October” 1994 nr 70, s. 122.

3/ Tam, gdzie mowa jest o pracy Libery, nazwa Lego pisana będzie kursywą. W innych przypadkach będzie ona pisana normalnie.

Spieker „Żywe archiwa”

nych przez umundurowanego strażnika. Całość przedstawiona jest na tle ciemnoniebieskiego nieba z białymi chmurami unoszącego się dymu.

Lego Libery jest skandaliczne nie tylko ze względu na sposób przedstawienia jako zabawki czegoś, co nie ma nic wspólnego z zabawą dziecięcą, lecz także dlatego, że sugeruje komercjalizację pomnika. *Lego* ukazuje skomercjalizowany pomnik Holocaustu, który jest lub wydaje się być przedmiotem konsumpcji, jak inne towary⁴. W lecie 1997 te siedem pudeł stało się centrum szeroko nagłośnionego skandalu, dotyczącego wystawy Pawilonu Polskiego na Biennale w Wenecji. Kurator pawilonu zgodził się umieścić pudeł w katalogu wystawy, lecz odmówił wystawienia ich w pawilonie, w rezultacie czego Libera odwołał swój udział w wystawie. Z przyczyn częściowo związanych ze złożonością powojennej pamięci publicznej w Polsce, panowało przekonanie, że *Lego* nie jest reprezentatywne dla polskiej sztuki powojennej. W prasie międzynarodowej pudeł *Lego Libery* zostały natychmiast utożsamione z Auschwitzem⁵, a czasem były postrzegane jako frywolne oraz pełne satysfakcji odniesienie do spuścizny Holocaustu⁶.

Dla odbiorców, zaznajomionych z dwiema puszkami piwa *Carlsberg* Jaspersa Johnsa czy z kolekcją Warhola prawie identycznych pudełek *Brillo*, ukazanie sztuki jako kolekcji skomercjalizowanych przedmiotów nie stanowi już szczególnego zaskoczenia. W pop-arcie rola artysty nie jest rolą producenta, którego *techné* umożliwia powstanie dzieła jako unikalnego oryginału, lecz raczej rolą zbieracza, który łączy (komercyjne) przedmioty i umieszcza je w kontekście galerii sztuki. W przypadku Jaspersa Johnsa i Andy Warhola taki transfer jest wyzwaniem dla tradycyjnego muzeum sztuki przez unieważnienie założenia, że dzieła, jakie się tam wystawia, muszą być unikatowe. Dlatego właśnie Warhola, Cesara czy Armana szczególnie pociągały serie i zestawy identycznych form, które umieszczali oni w środowisku (muzeum, galerii) wrogim wobec nich. Wystawienie wielu egzemplarzy tego samego przedmiotu (dwie puszki po piwie, dwadzieścia pudełek *Brillo*, piętnaście puszek ustawionych w pewien sposób) reprezentuje to, co w retoryce nazywa się tautologią: wystawiony przedmiot ukazuje się zawsze już jako część ko-

^{4/} W rzeczywistości historia plastikowych klocków *Lego* wiąże się z traumatycznym zdarzeniem. W latach pięćdziesiątych pożar zniszczył budynek firmy, zmuszając ją do zaprzestania produkcji na wszystkich liniach produkcyjnych, z wyjątkiem niedawno rozpoczętej produkcji plastikowych klocków. Pożar został wywołany prawdopodobnie przez syna właściciela firmy, Kirka Kristiansena, który bawił się w pokoju zabaw przy fabryce i podpalił cały budynek, zupełnie jak mali niszczyciele Kim Dingle czy nieznanymi inżynier *Lego Libery*, który zamienił niewinną zabawkę w koszmarne pomnik dawnych zbrodni. Nieustanne usiłowania firmy *Lego*, by utrzymać wizerunek firmy rodzinnej, wiążą się z ciągłym wypieraniem traumatycznych okoliczności, w jakich powstał jej produkt.

^{5/} Liczba siedem sugeruje, że Libera czyni tu aluzję do Shoah.

^{6/} Po wycofaniu się Libery z udziału w wystawie, praca ta była wystawiana w galeriach w Kopenhadze i Nowym Jorku.

Szkice

lekcji. Zanim zostanie zauważone jako pojedynczy przedmiot, pudełko *Brillo* wchodzi już w skład kolekcji podobnych przedmiotów; jego powtarzalność poprzedza jego status jako oryginału. W myśl instalacji *Brillo* Warhola czy puszek *Carlsberg* Johnsa, Libera przedstawia *Lego* jako kolekcję siedmiu pudeł. Po łacinie słowo *lego* znaczy między innymi „zbieram”, jest to (performatywne) twierdzenie, które ujmuje strategię konceptualną tej pracy: siedem zestawów *Lego* nie tylko prezentuje się jako kolekcja wewnątrz innej kolekcji (galerii), same pudełka, zawierające szare klocki plastikowe, potrzebne do skonstruowania obozu koncentracyjnego, przypominają kolekcje lub archiwa.

Praktyk artystycznych pop-artu i *nouveau realisme*, a także innych trendów dominujących w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie można rozważać, nie odwołując się do Marcela Duchampa, którego „*readymades*” składały się z produktów przemysłu, takich jak stojak na butelki, pisuar i kolo do roweru. Najbardziej znana praca Duchampa tego rodzaju, obracający się pisuar, zatytułowany *Fontanna* (1917), nosi odręczny podpis R. Mutt, co stanowi twierdzenie performatywne, sugerujące, że unikatowe dzieło sztuki przegrało z powtarzalnością i reprodukcją: podpis oznajmia, że sztuka dostała szach i mat. Ale ten sam podpis, nieważne, że fikcyjny, potwierdza też geniusz artysty-gracza, samego Marcela Duchampa, którego pomysłem było wystawienie-podpisanie pisuaru, wprawienie go w ruch obrotowy i złożenie wniosku o publiczne pokazanie go w galerii nowojorskiej Armory. Jeśli *Fontanna*, z jednej strony, ukazuje dzieło sztuki jako reprodukcję pozbawioną oryginału, to, z drugiej strony, również potwierdza unikatowy gest, który wprawia pisuar w ruch obrotowy podczas wystawy w galerii. Innymi słowy, potwierdza ona oryginalność podpisu i przetrwanie sztuki w samym jej upadku⁷.

Dokładnie po linii tradycji przeformułowania przez Warhola *readymade* Duchampa, *Lego* także bada dzieło sztuki jako wyprodukowany na skalę przemysłową, „powtarzalny” produkt masowy (*Leg-o-Brill-o*). Jednak, podczas gdy *Lego* wiąże się w istotny sposób z pop-artem i *readymade* Duchampa, istnieją też ważne różnice, które oddalają je od osi *readymade*-pop-art-sztuka konceptualna⁸. Kwestionowanie przez Duchampa, jak również przez Warhola, instytucji sztuki było w końcu uzależnione od tych właśnie instytucji, które miały być przedmiotem ataku, czyli od archiwum, galerii i muzeum. Jak widzieliśmy, w przypadku Duchampa podpis ilustruje ideę, że sztuka polega na wyborze przedmiotu do wystawienia. Z drugiej strony, kwestionowanie sztuki jako instytucji, zawierające się w pracy Warhola, złożonej z pomalowanych, drewnianych pudełek *Brillo*, uzależnione jest od faktu ich wystawienia w tradycyjnej przestrzeni galerii sztuki. Gdyby ktoś spróbował umieścić pudełka Warhola na półce obok zwykłych pudełek *Brillo*,

^{7/} Można powiedzieć, że p o m a l o w a n i e *Brillo* jest dowodem podobnego heroizmu w pop-arcie.

^{8/} Należą one do całej serii pojemników, pudełek, puszek i innych archiwalnych przedmiotów, jakie były wystawiane przez neoawangardę w latach sześćdziesiątych.

Spieker „Żywe archiwa”

różnica byłaby zauważalna natychmiast. Logika zastępowania czy wypierania jest ostatecznie logiką fetyszy, przedmiotów, których „wartość naddana” (Freud) stanowi wskaźnik sposobu, w jaki przewyższają one zastępowany przez nie, brakujący oryginał. Jako fetysze, pudełka *Brillo* Warhola i pisuar Duchampa potwierdzają to, co Walter Benjamin nazwał *Ausstellungswert* lub „wartością wystawową” dzieła sztuki, współczesny odpowiednik (utraconej) aury dzieła.

Lego *readymades* Libery, wręcz odwrotnie, opierają się mniej na wyborze, a bardziej na strategii symulacji, która nie pozostawia miejsca dla heroicznego upadku sztuki. *Lego* nie zostało „wybrane”, pomalowane, wprawione w ruch obrotowy ani podpisane, nie przedstawia ono nic poza faktem, że nie można go odróżnić od innych egzemplarzy w sklepach z zabawkami. Niezależnie od kontekstu, w jakim zostałyby umieszczone pudła, nie jest możliwe odróżnienie ich od zwykłych pudeł „Lego System”. Gdyby zaczęto je produkować w odpowiedniej ilości, mogłyby być obecne na rynku, tak jak każdy inny produkt Lego, co nie jest prawdą o pisuarze Duchampa (sławnym z powodu pozbawienia go jego funkcji) czy o malowanych pudełkach *Brillo* Warhola. *Lego* ukazuje swój potencjał, potencjalnie niepokojącą wartość użytkową: nie „zastępuje” ono niczego i żadna wartość naddana nie łączy się z nim jako substytutem nieobecnego oryginału. We wszystkich swoich celach i intencjach jest ono równie oryginalne jak sam oryginał. W odróżnieniu od pop-artu, uzależnionego od zinstytucjonalizowanych kolekcji, które właśnie pop-art ma atakować, dzieło Libery zostało wytworzone przy użyciu tych samych technologii i sposobów produkcji, co sam oryginalny przedmiot. Aby otrzymać swoje pudła *Lego*, Libera przekonał firmę Lego, żeby dostarczyła mu szarych plastikowych klocków, jakich potrzebował, a także pudeł, które niczym nie różnią się od innych. Zadanie artysty było biurokratyczną pracą, nie „stwarzającą” niczego, lecz ograniczającą się do manipulacji pewną współczesną formą współpracy między sztuką i kapitałem (sponsorowaniem) oraz zabezpieczenia się przed prawnymi konsekwencjami takiego przedsięwzięcia. Miejsce, w jakim *Lego* powinno być wystawiane, jest dzięki temu znacznie mniej zdeterminowane niż w przypadku Warhola i Duchampa. Nic w tym dziwnego, że skoro praca była wystawiana w galeriach zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych, Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie również zakupiło dwa pudła Libery.

Podobnie jak Haacke, Libera pracuje metodą *emballages*, w które wpisuje on czy nadkłada nowe treści: *Lego* wizualnie zaszczepia „nie pasujące” zdarzenie (obóz koncentracyjny) na skomercjalizowanym przedmiocie, który nasze zwykłe postrzeganie łączy z całkiem innym zestawem emocji i powiązań. Przez dekady kolorowe klocki Lego łączyły dzieci klasy średniej na całym świecie, budujące kolorowy, plastikowy świat w szczęśliwym zaciszu domowym. Ten uniwersalizm obejmował także była komunistyczną Polskę, gdzie podczas zimnej wojny klocki Lego były dostępne w specjalnych sklepach za zachodnią walutę. Przedwczesne obalenie przez Lego podziału między Wschodem i Zachodem nie wydaje się zaskakujące. Plastikowe klocki, jeśli możemy wierzyć zapewnieniom samego producen-

Szkice

ta, są najbardziej powszechnym materiałem budowlanym świata, łatwe do składania i, czego dowodzi Legoland w Danii, bardzo wytrzymałe na warunki pogodowe⁹. Powiązanie horroru obozu koncentracyjnego ze światem zabawek ma wywołać szok u obserwatora, postawionego wobec niepokojącego zestawienia „mieszanych odniesień” (dziecko-tortury; plastik-obóz koncentracyjny-konsumpcja-pamięć). Te skojarzenia kłócą się gwałtownie z duńskim powiedzeniem, od którego pochodzi nazwa Lego, „leg godt” (po duńsku akronim „leg godt” znaczy „baw się dobrze”), a odniesienie do tego powiedzenia podkreśla aurę uniwersalnej niewinności, którą Lego stara się promować w swoim wizerunku. Efekt podwójnego kodowania zostaje dopełniony przez chwilowe zachwianie naszego (błędnego) przekonania, że zabawy są z definicji niewinne, a bawiący się nie robią nic złego. Wystawienie przez Liberę pudeł *Lego* zakłócić ma optymistyczny uniwersalizm klocków, przeciwstawiając go jego koszmarnemu odpowiednikowi, uniwersalizmowi obozu koncentracyjnego. Rzutując tak straszną historię na klocki Lego, Libera zdaje się mówić, że skoro tylko przestaniemy być urzeczeni gładkimi powierzchniami plastikowych klocków, będziemy zaskoczeni – tak wiele znajdziemy w nich gwałtownej agresji.

Lego Libery należy do gatunku, który się czasem określa jako „zderzenie odniesień”, terminem sugerującym wypadek, nagłe zderzenie, przypadek katastroficznie niewłaściwego programowania o wyraźnie dezorientujących skutkach. W Stanach Zjednoczonych techniką zderzenia odniesień posługuje się, na przykład, kalifornijska artystka Kim Dingle. Podobnie jak Libera, Dingle interesuje się tym, co przerażające lub „nie udomowione” (*das Unheimliche*), co podważa podstawy domowego ciepła i ukazuje rodzinę raczej jako dom strachów. Dingle odwraca do góry nogami normatywny, skomercjalizowany świat zabawek i zabawy dziecięcej. Na przykład w jej instalacji *Priss Room Installation* (1994-1995), dwie energicznie wyglądające lalki w okularach i białych brokatowych sukienkach, z zaciśniętymi pięściami, właśnie zniszczyły całe wyposażenie swojego pokoiku, włącznie z innymi lalkami, za pomocą elektrycznej niszczarki i innych urządzeń elektrycznych. *Priss Room Installation* to odwrócony raj dziecięcy, gdzie zasada przyjemności miesza się z popędem śmierci w dziecięcym pokoju. Te śliczne dziewczynki w instalacji Dingle dokonały swojego dzieła zniszczenia z tym samym zapałem i entuzjazmem, który tak lubimy obserwować u bawiących się dzieci¹⁰.

Lego jest komentarzem do tego rodzaju pedagogiki, która od początku XIX wieku miała na celu wytworzenie znormalizowanych męskich obywateli poprzez promowanie zabawek konstrukcyjnych, rozwijających myślenie „abstrakcyjne” i „lo-

⁹ Każdy, czyje dzieciństwo, tak jak moje, zostało pobłogosławione wielkim pudłem klocków Lego, wie dobrze, że można z nich zbudować praktycznie wszystko. Na wystawie w dużym niemieckim sklepie widziałem niedawno zrobioną z klocków katedrę św. Bazylego, obok Empire State Building i wieży Eiffa.

¹⁰ Jednym z pierwszych artystów wykorzystujących „zderzenie odniesień” był Hieronymus Bosch (1450-1516). Jego *Zabawy dziecięce* (*Kinderspiele*) raz na zawsze obalają mit, że zabawy dziecięce są niewinne.

Spieker „Żywe archiwa”

giczne”. W swoim studium semiologicznym, *Mitologie*, Roland Barthes zwrócił uwagę na fakt, że wiele z tego, co uważa się za „zabawki dziecinne”, stanowi faktycznie katalog mitów dorosłych, których odgrywanie przez dziecko ma służyć przygotowaniu go do zadań dorosłego świata – przez odtworzenie udawanego świata towarów, własności i marek produktów. Barthes kojarzy zabawki pobudzające takie naśladowanie i martwe powtarzanie przede wszystkim z osiągnięciami współczesnej chemii, zwłaszcza z plastikiem: „...tworzywo plastyczne wygląda po polipicie i higienicznie zarazem, osłabia przyjemność, ciepło i ludzki charakter dotyku”¹¹. Tęskni on za zabawkami zrobionymi z drewna, substancji, która jest jednocześnie „swojska i poetycka, zapewniająca dziecku stały kontakt z drzewem, stołem, podłogą”¹². Podczas gdy zabawki plastikowe są martwe i należą do świata archiwum, katalogu, powtórzenia i imitacji, drewno jest, według Barthes’a, żywe, wrażliwe i organiczne. Innymi słowy, drewno podporządkowane jest zasadzie przyjemności, redukuje napięcie, ustala równowagę między dzieckiem a jego środowiskiem i pozwala na tego rodzaju bezinteresowną zabawę, której filozoficzne uprawomocnienie pochodzi od Kanta i Schillera; natomiast plastik reprezentuje popęd śmierci, sugerując rodzaj podporządkowania i kontroli, czego ostateczne skutki to agresja i strach¹³.

„Renowacje” Hansa Haackego

Od wczesnych lat siedemdziesiątych Hans Haacke interesuje się nieustannie związkami łączącymi instytucje mieszczańskiej sztuki ze strategiami światowego kapitalizmu oraz jego politycznymi i ideologicznymi reprezentacjami. W ramach tego szerokiego kontekstu prace Haackego zawierają krytykę instytucji kolekcjo-

^{11/} R. Barthes *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 85.

^{12/} Tamże, s. 85-86.

^{13/} Nie jest to być może przypadek, że w innym eseju poświęconym plastikowi w tym samym tomie Barthes opisuje ten materiał jako przerażający i nie udomowiony: „Mimo nazw podobnych do imion greckich pasterzy (Polistyren, Fenoplast, Poliwinyl, Polietylen), plastik [...] jest ze swej istoty substancją alchemiczną”. Barthes opisuje tu wystawę przedmiotów zrobionych z plastiku w latach pięćdziesiątych (przypadkiem w okresie, gdy firma Lego rozpoczęła produkcję swych słynnych plastikowych klocków!). Przerażająca właściwość plastiku polega na tym, że może zamienić to, co nie ma żadnej wartości, w coś wartościowego – jest niczym sam w sobie, ale przekształca śmieć w złoto, tak jak starożytni alchemicy, którzy chcieli zamienić ekskrementy w złoto: „przekształcanie materii [...] z jednej strony surowa – telluryczna materia, z drugiej – przedmiot doskonały, ludzki; a między tymi dwiema skrajnościami nie ma nic...”. Moc sublimacyjna plastiku niepokoi Barthes’a głównie dlatego, że wydaje się ogłaszać koniec wszelkiej dialektyki. Podobnie jak Freudowski popęd śmierci, plastik jest dla Barthes’a dokładnie niczym sam w sobie, czystą negatywnością: „Plastik uszlachetniony jako ruch niemal nie istnieje jako substancja. Jego stan jest negatywny: ani twardy, ani gęsty – musi zadowolić się neutralną jakością substancji, niezależnie od swoich zalet użytkowych: odpornością, stanem, który z założenia zawieszca przepuszczanie”, R. Barthes *Mitologie*, s. 214-215.

nujących, takich jak muzea i galerie, oraz ich przedstawicieli¹⁴. Jedną z najbardziej wyróżniających się technik, jakich Haacke używa w swoich instalacjach, polega na defamiliaryzacji czy „uniezwykleniu” dobrze znanych pomników pamięci publicznej, przez zaszczepienie na nich nowych treści. Termin „defamiliaryzacja” (po rosyjsku *ostranienie* – „uniezwyklenie”) był jednym z podstawowych pojęć wczesnej teorii formalistycznej. Według jej wczesnego przedstawiciela, Wiktora Szklowskiego, defamiliaryzacja ukazuje znany przedmiot w sposób, który pozwala nam przełamać nawyki postrzeżeń, tak by mógł on na nowo stać się przedmiotem (świadomego) postrzeżenia. W wyniku „uniezwyklenia”, przedmiot, który umyka naszej uwadze z powodu nadmiernego przyzwyczajenia, zostaje nam przywrócony i na nowo może zostać „zobaczony” lub „usłyszany”. Ostatecznym celem defamiliaryzacji Szklowskiego jest nie tyle odzyskanie przedmiotu, ile przywrócenie epifanicznego statusu samej ludzkiej percepcji, co Szklowski określa jako *nowe widzenie*, czyli „nowe postrzeganie”.

Haacke często używał techniki defamiliaryzacji, szczególnie w pracach dotyczących polityki sponsorowania sztuki, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Dobrym przykładem, szczególnie bliskim Liberze, jest wystawienie wyolbrzymionego pudełka papierosów Marlboro, przerobionego tak, by „reklamowało” dyskusyjną politykę jednego z najbardziej wpływowych przedstawicieli amerykańskiego establishmentu, konserwatywnego senatora Jessego Helmsa z Północnej Karoliny (*Helmsboro County*, 1990). Z jednej strony, wykorzystanie przez Haackego „inflacji” znanego przedmiotu, przedstawienie go jako skomercjalizowanej „potworności”, przypomina zaszczepienie przez Liberę treści związanych z obozem koncentracyjnym na zestawie klocków Lego. Obydwie te prace posługują się pewnymi strategiami pop-artu. Dla przykładu, *Helmsboro County* można porównać do prób uchwycenia przez Claesa Oldenburga w latach sześćdziesiątych związków między pewnymi materiałami (plastik, winyl), a pożądaniem i postrzeżeniem wzrokowym. Jednak Haacke rozszerza zakres defamiliaryzacji Oldenburga, by wskazać, że postrzeżenie wzrokowe bywa często konstruowane za pomocą manipulacji językowej, typowej dla propagandy politycznej i reklamy. Dlatego też zmiany, jakie Haacke wprowadził w swoim pudełku papierosów, nie ograniczają się do rozmiarów. Nie tylko zastąpił on nazwę „Marlboro” napisem „Helmsboro”, lecz także na bokach pudełka (gdzie moglibyśmy się spodziewać ostrzeżeń o szkodliwości palenia) znajdują się, wyglądające dokładnie jak napisy na zwykłych pudełkach Marlboro, oświadczenia Jessego Helmsa oraz dyrektora jednej z największych amerykańskich firm tytoniowych, dotyczące centralnego dotowania sztuki¹⁵.

^{14/} Podobnie jak Libera, Haacke często musiał godzić się z konsekwencjami prawnymi swoich projektów, konsekwencjami, które w rezultacie stawały się integralną częścią tych projektów.

^{15/} Aluzja do kultury kowbojskiej służy powiązaniu instalacji z byłym prezydentem USA, Ronaldem Reaganem, którego obojętność wobec dotowania sztuki była znana. Instalacje Haackego często posługują się logiką „ślepej płamki”: pomijają element zasadniczy dla rekonstrukcji ich metanarracji.



Lego Zbigniewa Libery



*Jedna z Projektji Pamięci Krzysztofa Wodiczki,
Dayton, Ohio, 1983*



Kim Dingle *Priss Room Installation* 1994



Andy Warhol *Brillo Box* 1964

Spieker „Żywe archiwa”

Według Haackego istnieje bliski związek między pamięcią publiczną a represjami. Jego dzieła dociekają właśnie natury tego dialektycznego związku. Ambicją Haackego jest odsłonięcie przepaści oddzielającej pomnik pamięci publicznej od jego zatartej przeszłości. Cel ten stara się osiągnąć przez wizualną konfrontację i przedstawienie, w jednej ciągłej przestrzeni, symboli i obrazów pochodzących z różnych okresów historycznych i pozornie niespójnych kontekstów. Haacke ukazuje niezgodność tych zaszczerpionych elementów i podważa nasze przekonanie, że zobaczenie pomnika to dostrzeżenie wszystkiego, co on reprezentuje. Dotyczy to zwłaszcza tych prac Haackego, gdzie artysta odsłania współpracę między znanymi niemieckimi firmami przemysłowymi, takimi jak fabryki samochodów i huty, a nazistami podczas drugiej wojny światowej. Były to prace szczególnie kontrowersyjne, gdy dotyczyły (a zwykle tak było) wciąż istniejących firm (Thyssen, Daimler, MAN itd.), lub gdy Haacke rozszerzał swoje zarzuty na dostarczanie broni i sprzętu wojskowego współczesnym reżimom, takim jak Irak.

Haacke zmierza ku deestetyzacji różnych dyskursów władzy przejawiających się w symbolice propagandy politycznej i reklamy. Dobrym przykładem takiej strategii jest instalacja *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsort – aus der Portokasse* („Wolność jest teraz sponsorowana w prosty sposób – z puszek na drobne”). Ta praca jest również typowym przykładem zaszczerpiania przez Haackego treści na pomniku. Instalacja została skonstruowana w 1990 roku, wkrótce po połączeniu Niemiec. Została ona umieszczona na byłym Todesstreifen, czyli pasie śmierci, oddzielającym Berlin Zachodni od Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Haacke zawiesił na szczycie opuszczonej NRD-owskiej wieży strażniczej wielki, obracający się symbol firmy Daimler Benz, podświetlone neonem odwrócone „Y” wpisane w okrąg. Gwiazda ta przypominała symbol Daimlera, wieńczący wielopiętrowe Europa Center na Kurfrstendamm, centrum handlowe Berlina Zachodniego¹⁶. Z dwóch stron Haacke ozdobił wieżę cytatami (z wielkich metalowych liter) pochodzącymi z dzieł Goethego i Shakespeare’a, a mianowicie: *Kunst bleibt Kunst* („Sztuka pozostanie sztuką”) oraz *Bereit sein ist alles* („Najważniejsze, by być przygotowanym”). Obydwa te cytaty były równocześnie używane przez firmę Daimler w wielkiej kampanii reklamowej. (Dzięki tej sugestii kampania ta stała się częścią instalacji Haackego.) Następnie Haacke zastąpił okna wieży szkłem lustrzanym, podobnym do szkła w oknach najdroższego hotelu NRD, położonego niedaleko Palasthotel, tymczasem kraty w oknach przywodziły na myśl osłony na oknach pojazdów Daimlera używanych przez zachodniobermberską policję do tłumienia ma-

^{16/} Określenie „Europa Center” było dość niezwykle w czasie, gdy powstał ten budynek: we wczesnych latach siedemdziesiątych, ponieważ angielskie słowo „Center” (tutaj w pisowni amerykańskiej) było wówczas rzadko używane w nazwach budynków. Jednak ideologiczne znaczenie tej nazwy jest tu najważniejsze, gdyż Europa Center wyrażało przekonanie ze strony zachodniemieckich polityków, że, mimo swego wyspowego charakteru, Berlin Zachodni stanowił centrum wolnej części Europy, której wolność była gwarantowana przez obecność amerykańskich oddziałów.

Szkice

nifestacji¹⁷. Szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w takich demonstracjach często uczestniczyły „grupy autonomiczne” (*autonome Gruppen*), które opanowały wyludnione, otwarte przestrzenie Berlina Zachodniego, zwłaszcza w okolicach sąsiadujących z Murem. Wieża Haackego, usytuowana na Niemandsland (ziemi niczyjej) – może być odczytywana jako rodzaj hołdu dla tych grup i odzyskiwania przez nie przestrzeni pod wieloma względami „marginalnych”. Przez „ustrojenie” i przywrócenie opuszczonej wieży na byłym Todesstreifen, Haacke defamaliaryzował i reaktywował dawny symbol represji politycznych, czyniąc go nierozpoznawalnym i „niezwykłym”: pas śmierci stał się pasem sztuki. Wieża strażnicza, wydaje się argumentować Haacke, nie utraciła nic ze swojej zdolności symbolizowania politycznych i ekonomicznych represji, nawet jeśli kontekst ideologiczny, w jakim się znalazła, zmienił się dramatycznie. W kategoriach teoretycznych można by powiedzieć, że siła oddziaływania instalacji Haackego wywodzi się ze sposobu zaszczerpienia pewnej ilości pozornie heterogenicznych przedmiotów i materiałów (gwiazda Daimlera, lustrzane okna, cytaty z Goethego i Shakespeare’a, osłony w oknach) na istniejącej strukturze, proces w wyniku którego powstał, niespójny i hybrydyczny, nowy pomnik, beznadziejnie nad-określony. Będąc wspomnieniem represji wschodnioniemieckiego reżimu, pomnik ten odmawia też potwierdzenia relatywnych pewników okresu zimnej wojny. (Efekt „hybrydowości” wzmacnia powstałe po 1989 roku graffiti zdobiące podstawę betonowej wieży, które Haacke pozostawił nietknięte). Pozwalając, by jego instalacja zajmowała byłý Todesstreifen, Haacke wskazuje, że „nowa Europa”, symboliczny obszar, na jakim konstytuuje się pamięć publiczna, szybko ulega przeformatowaniu.

W swojej zawiślanej hybrydowości wieża Haackego staje się przeciwieństwem innej wieży XX wieku, Pomnika Trzeciej Międzynarodówki Władimira Tatlina (1924). Wijąc się w górę na wysokość kilku pięter, konstrukcja Tatlina, której nigdy nie wzniesiono, miała być największą budowlą świata. Podobnie jak wieża Haackego, pomnik Tatlina miał zostać wzniesiony na dużym pustym placu po byłej katedrze, w bezpośrednim sąsiedztwie moskiewskiego Kremla. Jednak w przeciwieństwie do wieży Tatlina, która miała ucieleśniać zbiór spójnych ideologicznych zasad w równie spójnej formie symbolicznej, *Wachturm* Haackego jest hybrydycznym rezultatem zaszczerpienia i narzucenia treści, konstruktem odrzucającym możliwość jakiegokolwiek materiałowej czy konceptualnej spójności. Jeśli gigantyczna postać Lenina, która miała być umieszczona na szczycie Tatlinowej wieży, oddawała symboliczny hołd nieskończonym utopijnym możliwościom nowo stworzonego Związku Radzieckiego, gwiazda Daimlera (podobnie jak wieża Tatlina, obracająca się powoli) na szczycie *Wachturm* Haackego symbolizuje przejście od uniwersalizmu (komunistycznej) ideologii do globalnego ekspansjonizmu wielonarodowych koncernów. Warto zwrócić uwagę, że na kilka miesięcy zanim instalacja została zamontowana, firma Daimler wykupiła, w niejasnych okolicznościach

^{17/} Por. W. Grasskamp *Niemandsland*, w: *Bodenlos*, red. K. Bussman, Stuttgart 1993, s. 44.

Spieker „Żywe archiwa”

sugerujących interwencję ze strony władz europejskich, duży obszar w okolicy dawnego Potsdamer Platz. Wieża strażnicza służy też za pomnik wyparcia z pamięci tego, co było częścią historii firmy Daimler Benz podczas wygodnej stabilizacji okresu zimnej wojny: jak artysta przypomina w pisemnym komentarzu do swojej pracy, zakłady Daimler Benz nie tylko dostarczały Hitlerowi silników do czołgów (silników montowanych przez tysiące przymusowych robotników), sprzedawały one też masowo sprzęt wojskowy reżimom w Południowej Afryce i Iraku. Równocześnie firma Daimler Benz była jednym z najhojniejszych sponsorów sztuki w dawnych Niemczech Zachodnich, fakt, który, jak się wydaje, potwierdza hasło reklamowe „Sztuka pozostanie sztuką”. Daimler Benz (obecnie Daimler Chrysler) dopiero niedawno zgodził się zapłacić odszkodowanie pozostałym przy życiu robotnikom przymusowym za pracę wykonywaną podczas wojny.

Haacke rozwinął swoją technikę zaszczepiania treści na publicznych pomnikach jeszcze przed projektem wieży strażniczej. Dwa lata wcześniej, w 1988 roku, artysta odtworzył pomnik wzniesiony przez nazistów po tym, jak Hitler nadał austriackiemu miastu Graz przydomek „Miasta Insurekcji Ludowej” (1938). Na okres obchodów naziści otoczyli Mariensule, siedemnastowieczną kolumnę z figurą Madonny z Dzieciątkiem, która od wieków stała w centrum Grazu, tymczasowym drewnianym obeliskiem, zasłaniającym całą kolumnę. Na obelisku był napis: *Und ihr habt doch gesiegt* („A jednak przetrwaliście”), co stanowiło aluzję do nazistowskiego *coup d'état* w 1938 roku, gdy kilku zwolenników Hitlera straciło życie. Symboliczny gest zaszczepiony na Mariensule jest dość oczywisty: zwycięstwo nazistów w Austrii po połączeniu z Niemcami (Anschluss) wiąże się z symbolicznym zawłaszczeniem chrześcijańskich pomników przez nowych panów. Taka była symboliczna cena, jaką musiała zapłacić katolicka Austria za to, że stała się częścią Reichu. Kiedy Haacke odtworzył to przeszczepienie treści, odbudowując obelisk wokół Kolumny Najświętszej Marii Panny, uczynił to zgodnie z „oryginałem” aż do najmniejszego szczegółu, z wyjątkiem swastyki poniżej nazistowskiego orła, którą wystylizował, usuwając część rysunku (podobnie jak w Niemczech, publiczne eksponowanie swastyki jest w Austrii prawnie zakazane), oraz z wyjątkiem dodatkowego napisu na podstawie obelisku: „Pokonanie Styrii [austriackiej prowincji Steiermark]: 300 zamordowanych Cyganów; 2500 zamordowanych Żydów; 8000 więźniów politycznych zabitych lub zmarłych w niewoli; 9000 osób cywilnych zabitych w czasie wojny; 12 000 zaginionych; 279 000 zabitych żołnierzy”.

W pewnym sensie ponowne zakrycie Kolumny przez Haackego stanowi grę *emballeges*, przypominającą *Lego* Libery, lub być może bardziej bezpośrednio, zakrywanie przez Christo pomników architektonicznych i twórców natury. Lecz *A jednak przetrwaliście* nie ma nic wspólnego z poetycką amorficznością projektów Christo. Haacke pokazuje, że zakrycie lub ukrycie pomnika zawsze jest sztuką o znaczeniu politycznym i społecznym. Żaden *emballage*, wydaje się on mówić, nie jest neutralny czy pozbawiony takich treści. Instalacja Haackego nie ma na celu wzięcia w nawias lub unieważnienia pomnika, nie usiłuje ona stworzyć „negatywu pomnika”. Dołączając statystyki ofiar do czarnego obelisku nazistów, Haacke zaszczepia

Szkice

nowe treści na pomniku, który także był już przeszczepieniem treści. Mechanizm ten sugeruje, że zaszczepianie treści nie „zdarza się” po prostu istniejącemu pomnikowi, ponieważ należy ono do warunków, na jakich istnieje pomnik. *A jednak przetrwaliście* stanowi pomnik ofiar nazizmu pod postacią pomnika stworzonego przez samych nazistów. Przypomina to, że manipulowanie pamięcią publiczną było jednym z ważniejszych zadań, jakie sobie stawiała nazistowska propaganda. Co jednak ważniejsze, nie może istnieć pomnik ofiar nazizmu, który nie upamiętniałby tym samym pomników, wzniesionych przez ich morderców, aby upamiętnić siebie – wydaje się dowodzić Haacke. Innymi słowy, pomnik nie tyle odwołuje się do przeszłości jako niepisanej prawdy, ile – do innego pomnika.

Światło w zawieszeniu: projekcje Krzysztofa Wodiczki

Chciałbym umieścić instalacje Hansa Haackego obok bardziej efemerycznych przeszczepionych pomników, które Krzysztof Wodiczko stworzył w latach osiemdziesiątych, pod wspólnym tytułem *Projekcje pamięci*. Polegały one na tymczasowej projekcji wielkich fotograficznych obrazów na historyczne zabytki, muzea, banki, budynki parlamentu, ambasady i pomniki, między innymi w Stuttgarcie (1983), Dayton (1983), Nowym Jorku (1984 i później), Montrealu (1985), Bern (1985), Warszawie (1986), Londynie (1985), Wenecji (1986), Bostonie (1986-1987), Kassel (1987), San Diego (1988), Waszyngtonie (1988), Wiedniu (1988), Newcastle (1990), Jerozolimie (1990), Berlinie Wschodnim (1990) oraz w Madrycie (1991). Podobnie jak graffiti, które jest inną formą sztuki publicznej, wykorzystującej przestrzeń miejskiej architektury, projekcje Wodiczki były niemal wszechobecne w latach osiemdziesiątych: podróżując dookoła świata ze swoim arsenałem projektorów, Wodiczko przekształcał publiczną przestrzeń w coś pomiędzy kinem na wolnym powietrzu a publicznym pokazem slajdów. Jednak te *Projekcje pamięci* są zaszczepieniami nie tylko dlatego, że nakładają na struktury architektoniczne „obce” obrazy, próbują one także ustalić relacje między różnymi ramami historycznymi, kontekstami symbolicznymi oraz konfiguracjami społecznymi i politycznymi. Jak projektujące maszyny, o jakich mówili Felix Guattari i Gilles Deleuze w latach siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych, projekcje Wodiczki istnieją w ramach i w poprzek całego szeregu różnych formacji kontekstualnych, sugerując formę publicznego obrazowania, równie bliską praktykom politycznej propagandy, jak i wielkim tablicom z reklamami zdobiącymi fasady budynków (Wodiczko zapoczątkował swoją serię projekcji niedługo po tym, jak wyemigrował z Polski do Kanady). Tak jak Haacke (którego wystawa w 1971 roku została odwołana, ponieważ miał zamiar przedstawić wyniki dochodzenia dotyczącego nieuczciwych praktyk w handlu nieruchomościami na Manhattanie^{18/}), Wodiczko na różne sposoby badał związki między pomnikami, planowaniem miasta, „renowacją” i rynkiem handlu nieruchomościami. Dotyczy to zwłaszcza *Astor Building/*

^{18/} Jej tytuł brzmiał: *Shapolsky i inni. Rynek Nieruchomości na Manhattanie. Społeczne przedstawienie w Czasie Rzeczywistym [A Social Real Time System]*.

Spieker „Żywe archiwa”

The New Museum of Contemporary Art (Nowy Jork, 1984) oraz czegoś, co nosi nazwę *Projekcja bezdomnych: Propozycja dla Union Square* (1986). Kiedy wyższe piętra Astor Building na Manhattanie zostały przekształcone w luksusowe apartamenty, aby wspomóc Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej, Wodiczko wyświetlił na fasadzie tego budynku oraz sąsiedniego gigantyczny żelazny łańcuch z kłódką. Chodziło o to, by podkreślić fakt, że pojawienie się prestiżowego, nowego muzeum nie może być postrzegane w oderwaniu od jednoczesnego przeobrażenia całej okolicy w dzielnicę elitarną, wraz z jej „galeriami sztuki, oraz innymi związanymi ze sztuką instytucjami”¹⁹. Podobnie *Projekcja bezdomnych* miała ukazać wzrost ekskluzywności nowojorskiego Union Square oraz impikacje tego procesu „odżywiania” miasta dla społecznie wyobcowanych, szczególnie dla bezdomnych. Projekcja ta (nigdy nie zrealizowana) polegać miała na rzutowaniu świetlnych obrazów na cztery świeżo odnowione pomniki zdobiące plac: Abrahama Lincolna, George’a Washingtona, Generała Lafayette i Fontannę Madonny z Dzieciątkiem. Wodiczko zamierzał wyświetlić na te pomniki atrybuty i kostiumy bezdomnych z Union Square, od wózka sklepowego po fotel inwalidzki, od bandaży i puszek Windexu po drewniane kule. Jak pokazała symulacja *Projekcji bezdomnych* w 49th Parallel Gallery w Nowym Jorku, projekcje Wodiczki miały na celu symboliczne odzyskanie pomników przez tych, którzy byli marginalizowani z powodu coraz bardziej dochodowego ich uelitarnienia. Nawet kiedy nie interesuje się on rynkiem nieruchomości w Nowym Jorku, projekcje Wodiczki wykazują wiele analogii do prac Haackego. W *VIII Documenta*, w Kassel (1987), Wodiczko przedstawił Hrabiego Fryderyka II Hesse-Kassel jako dyrektora Firmy Daimler Benz. Ufundowane przez Fryderyka II obecne miejsce upamiętnienia *Documenta* ukazuje Fridericianum jako jedno z pierwszych publicznych muzeów w Europie. Fundusze na ten cel pochodziły z *Soldatenhandel*, sprzedawania żołnierzy Hessa Brytyjczykom, którzy użyli ich w wojnie ze swoimi północnoamerykańskimi koloniami. W uderzająco Haacke’owski sposób, Wodiczko ozdobił podstawę pomnika odniesieniami do komercyjnych działań Daimler Benz w Republice Południowej Afryki. Tak oto projekcje Wodiczki, podobnie jak dzieła Haackego, starają się wywołać krytykę instytucji kolekcjonujących, która odnosi się także do ich interakcji w kontekstach ekonomicznych i ideologicznych, w jakich funkcjonują.

Podobnie jak graffiti, projekcje Wodiczki przypominają nam o warstwowej naturze wszystkich pomników, o tym, że nowe znaki zawsze mogą zostać do nich dopisane, sugerując możliwość nadokreślenia i dublowania. Projekcje dokonują zawieszenia symbolicznej integralności pomników, czegoś co Rosalyn Deutsche nazywała „zmiennością wymowy ich symbolicznego języka i różnych sposobów ich wykorzystania we wciąż zmieniających się okolicznościach historycznych i ramach społecznych”²⁰. *Projekcje pamięci* ukazują pomnik jako miejski palimpsest,

^{19/} K. Wodiczko *Public Projections*, „October” 1986 nr 38, s. 43.

^{20/} R. Deutsche *Krzysztof Wodiczko’s Homeless Projection and the Site of Urban „Revitalization”*, „October” 1986 nr 38, s. 66.

Szkice

który można porównać do Freudowskiego opisu Wunderblock (magiczna tabliczka), zabawki dziecinnej składającej się z woskowej tabliczki z osłonką, która pozwala wymazać wszystko, co zostało napisane na powierzchni, równocześnie zachowując to niewidocznie na wosku pod spodem. Freuda fascynował w tej zabawce sposób, w jaki łączy ona nieskończoną zdolność do przyjmowania nowych napisów z nieskończoną możliwością ich utrwalania. To, co widać na zewnętrznej powierzchni magicznej tabliczki (co jest przedmiotem naszego postrzegania, świadomości itd.), stanowi kolejną warstwę, zapisaną na nieskończonej ilości poprzednich, niewidocznych (nieświadomych) napisów, które należą do archiwum naszej świadomości. Dlatego każdy nowy napis równocześnie implikuje wyparcie poprzedniego, który zastępuje. Innymi słowy, to właśnie możliwość wymazania sprawia, że znak pamięciowy może być zapisany i przechowywany w archiwum aparatu psychicznego. Tylko kiedy zostanie on w ten sposób wyparty i zarchiwizowany, napis może stać się przedmiotem przypomnienia. Również projekcje Wodiczki rzucają nową warstwę znaczeniową na powierzchnię pomnika, lecz jednocześnie zachowują warstwy poprzednie w stanie uśpienia. Projekcja jest pamięciowym piśmem form, nowym napisem na istniejącym już tekście²¹.

W sensie, w jakim projekcje Wodiczki nie mogą być kolekcjonowane ani uwiecznione, z wyjątkiem ich ponownego sfotografowania, stanowią one również odmianę badania problemu powtarzalności i seryjności oraz wyzwanie dla instytucji kolekcjonujących²². Chciałbym powiedzieć kilka słów właśnie o tym ostatnim ich aspekcie. Przez prezentowanie niematerialnych, a więc niekolekcjonowalnych obrazów, projekcje te są kontynuacją krytyki archiwum, która wywodzi się jeszcze z polskiego okresu artysty. We wczesnych latach siedemdziesiątych grupa artystów wokół Andrzeja Turowskiego i Wiesława Borowskiego rozpoczęła krytykę kolekcjonowania sztuki, co zbiegło się z otwarciem Galerii Foksal w Warszawie i zostało uwiecnione publikacją manifestu zatytułowanego *Żywe archiwum*. Galeria Foksal uważała się za antygalerię, za „galerię przeciwko galerii” (Turowski napisał nawet tekst pod takim tytułem) i starała się chronić sztukę przed tradycyjnym sposobem jej wystawiania, a nawet przed recepcją ze strony publiczności. Paradoksalnie, Galeria Foksal miała służyć przekształceniu galerii w archiwum, które ochroni

21/ W *Dysemminacji* Jacques Derrida opisuje podobny proces: „Akt czytania jest więc analogiczny do promieni Roentgena, które odsłaniają pod powierzchnią jednego obrazu inny obraz: namalowany przez tego samego artystę lub innego, nie robi to większej różnicy, który z braku materiału lub w poszukiwaniu nowych efektów użył starego płótna albo zachował fragment pierwotnego rysunku. A pod spodem itd.”, J. Derrida *Dissemination*, s. 357.

22/ Wiele z „projekcji pamięci” dotyczy muzeów lub galerii. Na przykład w roku 1982 Wodiczko wyświetlił wielki wizerunek zaciśniętej pięści na neoklasycystyczną fasadę Galerii Sztuki w Sydney, w Australii. Wodiczko często odnosił się do związków między polityką a sponsorowaniem. W 1984 ukazał on dłoń i nadgarstek Ronalda Reagana na Wieży AT & T na Manhattanie.

Spieker „Żywe archiwa”

dzieła sztuki od pozostawania w obiegu, aby zabezpieczyć je przed wszelką manipulacją:

Skoro list znajdzie się w skrzynce pocztowej, nie jest on poddawany manipulacji, dopóki nie dotrze do miejsca przeznaczenia. Jego bezprzedmiotowa, bezkształtna i bezosobowa oraz konieczna autentyczność równa jest okresowi doręczenia przez pocztę. Czas przekazywania jest jedynym gruntem dla dzieła sztuki. [...] Fakty artystyczne wymagają ustanowienia Żywych Archiwów jako sposobu doświadczania tego stanu przejściowego.²³

Według autorów cytowanego manifestu, przedmiot artystyczny, tak jak list, może być postrzegany w swojej autentyczności tylko dopóty, dopóki znajduje się w „stanie przejściowym”, dopóki jego przekaz ciągle trwa i nie ustalił się jeszcze w jakiś konkretny obraz oraz dopóki nie dotarł jeszcze do punktu ostatecznego²⁴. Paradoks żywego archiwum polega na tym, że jest to kolekcja w stanie nieustannego przekazu / wysyłania, kolekcja prezentująca nie tyle przedmioty, ile luki, przerwy i relacje.

Projekcje Wodiczki można rozumieć jako rozszerzenie Żywych Archiwów, o jakich myśleli twórcy Galerii Foksal. Idea bycia w stanie zawieszenia jest centralna dla *Projekcji pamięci*: nie tylko zawiera się ona w nieustannym podróżowaniu artysty z jednego miejsca projekcji w inne, jest ona także obecna w tym, że projekcje problematyzują pojęcie przedmiotu artystycznego²⁵. Projekcje Wodiczki są przekazami obrazów raczej niż przedmiotami. Podobnie jak list, wspomniany w manifestie Galerii Foksal, ustalają one relację między dwoma oddzielnymi punktami w przestrzeni a czasem, pozwalając promieniowi światła pozostawać w stanie przejściowym. Projekcja jest tu odpowiednikiem serwisu pocztowego: jest to „pisanie światłem” (photo-graphy), które utrzymuje list w zawieszeniu, w drodze między projektorem a pomnikiem²⁶. Projekcje nie ukazują projektowanych obrazów ani tego, co one przedstawiają, ani też samego pomnika, który stanowi jedynie tymczasowe tło. Na pierwszym planie jest raczej przestrzeń dzieląca te dwa punkty, trajektoria promieni światła, odległość pokonywana przez obraz, zanim

^{23/} Cytowany fragment często jest traktowany jako odniesienie do wszechobecności cenzury we wczesnych latach siedemdziesiątych. W tej sytuacji, jak utrzymują zwolennicy takiego punktu widzenia, artyści zdecydowanie odchodzili od przedmiotu na rzecz bardziej ulotnych i dynamicznych definicji sztuki. Choć argumentacja ta stara się wyjaśnić tendencje konceptualne w Polsce lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych, nie oddaje ona sprawiedliwości bardziej złożonym tego manifestacjom, A. Turowski *Foksal Gallery Documents*, „October” 1984 nr 30, s. 61.

^{24/} W sensie, w jakim sugerują one wzajemne wykluczanie się funkcji zapamiętywania i przechowywania, *Żywe Archiwa* przypominają Freudowską koncepcję pamięci.

^{25/} W *Projekcji bezdomnych* „bycie w stanie przejściowym” stało się dla Wodiczki głównym elementem tematycznym. Bezdomni przecież też są ciągle w „stanie przejściowym” między jedną częścią miasta a inną.

^{26/} Termin „fotografia” kojarzy się z greckim *graphein* = pisać (fotografia = „pisanie światłem”).

Szkice

osiągnie on swój „ekran”. Wodiczko przez swoje projekcje bierze udział w krytyce muzeum i kolekcji, nie tyle koncentrując się na samych kolekcjonowanych przedmiotach, ile na przestrzeni, jaka je dzieli. Wodiczkę interesują luki i przestrzenie między jednym przedmiotem a innym, oraz kłaczopodobne relacje, jakie można między nimi ustalić. Wbrew powszechnemu przekonaniu, *Projekcje pamięci* często nie skupiały się na jednym przedmiocie, lecz na grupach architektonicznych, zbiorowiskach, konstelacjach. Na przykład gdy artysta otrzymał pozwolenie projektowania oka na środek tympaanu budynku szwajcarskiego parlamentu, oficjalne założenie było takie, że oko będzie nieruchome²⁷. Jednakże Wodiczko zmieniał kierunek jego spojrzenia, tak że spoglądało ono, w tym porządku, na bank narodowy, Canton Bank, bank miejski miasta Bern, a potem w dół, ku podstawie Bundesplatz, pod którym znajduje się skarbiec zawierający szwajcarskie narodowe rezerwy złota²⁸. W projekcji tej chodziło o (często ironiczne) relacje, związki i powiązania, na jakie pozwalało poruszające się oko, a nie o sam rzutowany obraz. Podobnie projekcja *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej / Astor Building* obejmowała budynek sąsiedni, podczas gdy *Projekcja bezdomnych* ustanawiała relacje między czterema pomnikami zdołającymi plac.

Na ogół krytycy podkreślali widowiskowe cechy projekcji Wodiczki, ich zdolność szokowania, angażowania się w lokalną politykę, upolityczniania świadomości widzów przez defamiliaryzację dobrze znanych pomników architektury. Takie interpretacje stawiają w uprzywilejowanej pozycji reprezentacyjne aspekty projekcji, ich odniesienie do racjonalności i rozsądku, oraz wykazują wielką wiarę w politykę interwencyjną. Chciałbym teraz skoncentrować się na ogólnie pomijanym aspekcie *Projekcji pamięci*: dokonywanej przez Wodiczkę instrumentalizacji podświadomości widzów, ich odruchów, nawyków i fiksacji. Spośród wielu powiązań i skojarzeń, jakie *Projekcje pamięci* wytwarzają, centralne (a równocześnie najbardziej zaskakujące) jest powiązanie między architekturą, z jednej strony, a rzutowanym obrazem, z drugiej. Ponieważ architektura, tak jak tradycyjny obraz, wydaje się implikować sposób odbioru oparty na kontemplacji, przeciwstawienie jej malarstwu wydawałoby się bardziej na miejscu. Walter Benjamin jednak uważał, że architektura jest faktycznie znacznie bliższa projekcji (filmu) niż tradycyjnemu malarstwu. Pod koniec swojego eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Benjamin używa przykładów z architektury i filmu, aby wyjaśnić historyczną ewolucję percepcji wzrokowej w XX wieku. Zarówno architektura, jak i film skłaniają, by użyć sformułowania Benjamina, do „*Reception in der Zerstreung*” (postrzegania w stanie rozproszony uwagi):

27/ Wodiczko przeszedł długi proces administracyjnych i prawnych konsultacji, zanim otrzymał pozwolenie na wprowadzenie swojego projektu w życie.

28/ Wodiczko tłumaczy, dlaczego wybrał właśnie oko: „Chodziło o coś, co będzie możliwe do przyjęcia, a jednak, skoro zostanie zaakceptowane, będzie w stanie coś wyrazić. Pomyślałem, że nikt nie sprzeciwi się pokazaniu obrazu oka, a jednocześnie nie będą musieli wiedzieć, że oko będzie zmieniało kierunek spojrzenia [...]”, K. Wodiczko *Public...*, s. 51.

Spieker „Żywe archiwa”

Budowle towarzyszą ludzkości od zarania dziejów. Wiele form sztuki powstało i przeminęło [...] Natomiast ludzka potrzeba posiadania dachu nad głową ma charakter trwały. [...] Recepcja budowli odbywa się w dwojaki sposób: przez użytkowanie i przez postrzeganie. Lub raczej taktycznie i optycznie. Trudno zrozumieć istotę takiej recepcji, jeśli wyobrazimy ją sobie jako recepcję w stanie skupienia, znaną na przykład turystom przed sławnymi budowlami. Recepcja taktyczna bowiem nie posiada takiego przeciwieństwa, jakim w przypadku recepcji optycznej jest kontemplacja, jako że recepcja taktyczna dokonuje się nie tyle przez skupienie, co z racji nawyku, który w wypadku architektury w znacznej mierze określa nawet recepcję optyczną.²⁹

Według Benjamina, to, co sprawia, że architektura spełnia wyjątkową rolę, to fakt, że inaczej niż malarstwo czy inne historyczne formy sztuki zaspokaja ona podstawową potrzebę społeczną i ekonomiczną człowieka, a w związku z tym jest postrzegana nieświadomie i nawykowo. Rodzaj kontemplacji, jaki łączymy z malarstwem, opisuje więc tylko w niewystarczający sposób nasz kontakt z architekturą, szczególnie w tego typu miejskim, przemysłowym środowisku, które Benjamin ma na myśli. Ponieważ budynki są postrzegane w wyniku (nawykowego) dotykowego kontaktu, wyklucza to taki rodzaj uwagi i pamięciowego zapisu (niemieckie słowo *Aufmerksamkeit* pochodzi od *merken* = „zauważać, mieć w pamięci”), jaki zwykle łączymy z kontemplacją sztuki tradycyjnej. Zauważamy architekturę, lecz nie zwracamy na nią uwagi. Pod tym względem nic nie może być bliższe naszego sposobu reagowania na środowisko architektoniczne niż – film. W ciemnej sali kinowej technika projekcji filmu symuluje nawykowe postrzeganie, które towarzyszyło architekturze od jej początków³⁰. Benjamin określa ten proces jako „rozproszenie uwagi”, terminem, którego niemiecki odpowiednik (*Zerstreuung*) jest również używany w fizyce przy opisie rozszczepienia światła (*Streuung*). Oznajmiając, że tradycyjna kontemplacja nie przystaje już do wyznań nowoczesności, Benjamin formułuje typowo awangardowe stanowisko: „zadania, przed jakimi w zwrotnych momentach historii staje ludzki aparat postrzegania, absolutnie nie dają się rozwiązać za pomocą samej tylko optyki, a więc kontemplacji”³¹. Benjamin instrumentalizuje nawyk (*Gewohnung*), z jego odwołaniem się do nieświadomych odruchów, jako przeciwieństwo rozproszenia. Dialektykę taką dobrze ilustruje film, gdyż „przyzwyczajenie można nabyć również i w stanie rozproszonej uwagi”³². Możemy zauważyć budynek w nawykowy sposób, bez zwracania na niego uwagi, i to samo dzieje się również w kinie: zauważamy „szokujące” efekty, ale nie sprzyja

^{29/} W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Aniol historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 235-236.

^{30/} Benjamin przedstawia film jako formę sztuki, która jest nie tylko zgodna z historyczną przemianą ludzkiego postrzegania, ale nawet w pewien sposób przyczyniła się do zajścia tej przemiany.

^{31/} W. Benjamin *Dzieło...*, s. 236.

^{32/} Tamże.

Szkice

to (a nawet wyklucza ją) kontemplacji. Kino symuluje dotykowy (nawykowy) użytek, jaki robimy z architektury, dzięki efektom specjalnym, które rozpraszają widza. W tym samym eseju Benjamin porównuje gwałtowne następowanie po sobie różnych scen, co jest typowe dla filmu, do sposobu, w jaki pocisk uderza w swój cel.

Poprzez kombinację architektury i projekcji obrazów, widowiska Krzysztofa Wodiczki stanowią dziwne ucieleśnienie rozważań Benjamina, dotyczących „postrzegania w rozproszeniu”. Jeśli jest to prawdą, że podczas indywidualnych projekcji slajdy w zasadzie się nie zmieniały, to można porównać całą sekwencję *Projekcji pamięci* do wyświetlania zatrzymanych klatek filmu. Jak dzieje się to w kinie, gdzie efekty specjalne „rozpraszają” uwagę obserwatora, Wodiczko zaskakuje swoją publiczność techniczną precyzją i dokładnością: proszę zauważyć, jak rzutowane pociski dalekiego zasięgu „pasują” dokładnie do kolumn neoklasycystycznych, na które są rzutowane, jak gdyby kolumny były zrobione specjalnie na tę okazję (projekcja na Grand Army Plaza), albo sposób, w jaki oko umieszczone zostało dokładnie na środku tympanonu budynku szwedzkiego parlamentu. Nie jest to przypadkowe, gdyż Wodiczko, który jest absolwentem ASP, pracował w Warszawie jako projektant przemysłowy w fabryce produkującej sprzęt optyczny. Jednak takie efekty optyczne niekoniecznie zakłócają nawykowe postrzeganie pomników przez mieszkańców miasta i właśnie dlatego pomniki te pozostają ciągle widoczne; nie znikają one pod rzutowanym na nie obrazem³³. W tym sensie nie są one zwykłymi ekranami, jeśli mamy przez to na myśli powierzchnię „znikającą” na okres projekcji. Wodiczko dochodzi do tego samego impasu, który pojawia się w zakończeniu eseju Benjamina o dziele sztuki: impasu oddzielenia upolitycznienia sztuki od estetyzacji polityki. Przypomnijmy wykorzystanie przez Wodiczkę noworocznych fajerwerków w tle jego monumentalnej projekcji na Grand Army Plaza, oraz to, jak uczucie podziwu, spowodowane techniczną precyzją projekcji, nagle zlewa się z uczuciem przerażenia wywołanym ukazaniem technologii zniszczenia. Chociaż zakłada się, że publiczność odczyta projekcję dwóch międzykontynentalnych pocisków na pomnik z Grand Army Plaza jako potępienie wyścigu zbrojeń (upolitycznienie sztuki), możliwe jest też inne odczytanie, implikujące estetyzację / monumentalizację polityki, estetyzację, dla której istnieje bez wątpienia wiele precedensów (na przykład monumentalne *Lichtdome*, czyli „katedry światła”, będące częścią propagandowych masowych spektakli w nazistowskich Niemczech i Stalinowskiej Rosji). Takie odczytanie nie pociąga za sobą przeciwstawienia projekcji i pomnika, na którym się ona ukazuje, lecz ich ciągłość i spójność: projekcja jest kontynuacją heroizmu i monumentalizmu masywnego łuku na Grand Army Plaza, a nie próbą ich zniesienia przez odwołanie się do myślenia racjonalnego. Nie pragnę tu powiedzieć, że jest to jedyna strategia, czy nawet dominująca strategia, tej czy innej projekcji artysty. Chodzi raczej o sposób, w jaki

^{33/} Nie należy zapominać, że wielu widzów to po prostu przechodnie, którzy przypadkiem znaleźli się w miejscu projekcji.

Spieker „Żywe archiwa”

umożliwiają one różne powiązania między rzutowanym obrazem a pomnikiem, powiązania wskazujące na nieświadome nawyki, pragnienia i odruchy publiczności, jak również na jej racjonalne, krytyczne zdolności. Wodiczko sam coś takiego zasugerował:

Celem Projekcji Pomnika nie jest „tchnienie życia” w pomnik czy „ożywienie” go, ani też udział w szczęśliwej, bezkrytycznej „socjalizacji jego otoczenia. Celem przedsięwzięcia jest ujawnienie i wyeksponowanie przed Publicznością pierwiastków śmiertelnych w życiu pomnika. Strategia Projekcji Pomnika sprowadza się do zaatakowania pomnika znieścacka, do wojny slajdów, do udziału w oficjalnych imprezach kulturalnych prowadzonych w jego otoczeniu, do ich infiltracji. Projekcja Pomnika przybierze więc postać podwójnej interwencji: przeciwko wyimaginowanemu życiu samego Pomnika, oraz przeciw idei życia społecznego z pomnikiem na zasadzie bezkrytycznej formy wypoczynku. Tam, gdzie monumentalny charakter projekcji jest pożądany ze względów biurokratycznych, celem Projekcji Pomnika jest monumentalna PERWERSJA TEGO POŻĄDANIA.³⁴

Chciałbym tu wykazać, że Wodiczko, jak Haacke, nie jest tylko kontynuatorem Brechtowskiej estetyki z jej niezachwianą wiarą w moc *Verfremdung*. Podobnie jak Benjamin (a inaczej niż Brecht i Adorno), Wodiczko jest zainteresowany instrumentalizacją nawyku i rozproszenia uwagi, a nie jedynie ich wyeliminowaniem. *Projekcje pamięci* nie zmiierają po prostu do zniesienia monumentalizmu budynków i pomników, ku którym są skierowane, one je rekontekstualizują. Zadziwiająca, monumentalna precyzja jego widowisk wywołuje efekt podobny do *Zerstreuung*, czyli rozproszenia, o jakim pisze Benjamin. Według Benjamina, współczesna publiczność kinowa ogląda czy „egzaminuje” (*untersucht*), nie zwracając uwagi na to, co ogląda. Podobnie Wodiczko, przez połączenie architektury i projekcji świetlnych, ma na celu zakłócenie spojrzenia „specjalisty”, charakteryzującego podziwianie sztuki w środowisku muzealnym.

Przełożyła Anna Sierszulska

^{34/} K. Wodiczko *Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, Warszawa 1995, s.117.