



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a chapter published in *Znaki (nie) pamięci. Teoria i parktyka upamiętnienia w Polsce*.

Citation for the original published chapter:

Krzyzanowska, N. (2016)

Antypomniki jako przedstawienia (nie)pamięci w mieście [(Counter)monuments as presentations of (un) memory in the city].

In: Małgorzata Fabiszak, Anna W. Brzezińska, Marcin Owskiński (ed.), *Znaki (nie) pamięci. Teoria i parktyka upamiętnienia w Polsce* (pp. 57-71). Kraków, Poland: Universitas

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:oru:diva-53559>

Natalia Krzyżanowska

Örebro University, Szwecja

(Anty)pomniki jako przedstawienia (nie)pamięci w mieście

W artykule zostaje podjęta refleksja dotycząca możliwości wizualizacji w przestrzeni miasta kolektywnej pamięci i (nie)pamięci. Uwaga skierowana została na swego rodzaju ewolucję sposobów upamiętnienia: od tradycyjnych pomników wznoszonych w przestrzeni publicznej miasta, po to, by upamiętnić jakieś wydarzenia lub wybitną, ważną dla zbiorowości osobę, ku (anty)pomnikom – jako współczesnej, krytycznej reakcji artystów na to, o czym chcemy często (nie)pamiętać, co często jest pomijane w historycznych narracjach czy błąka się na obrzeżach pamięci zbiorowej. Jako przykład możliwej, wielorakiej interpretacji funkcji i wielości znaczeń (anty)pomników w przestrzeni miejskiej w kontekście wizualizacji (nie)pamięci, analizie poddana została wiedeńska realizacja Ruth Beckermann, „The Missing Image”.

Pamięć – zapomnienie – (nie)pamięć

Pamięć należy do kluczowych pojęć współczesnej nauki, wydaje się także jednym z najczęściej przywoływanych terminów, choć zwykle stosowanych w różnych kontekstach¹. Intensyfikacja badań nakierowanych na eksplorację zagadnień związanych z konceptualizacjami pamięci ponadindywidualnej w kontekście badań dyskursów polityki, władzy symbolicznej, tożsamości zbiorowej czy tożsamości miejsca, sprawiają, że coraz więcej zwolenników ma teza o narastającym współcześnie rozkwicie pamięci (*memory boom*) i zwrocie pamięciowym (*memory turn*), który sygnalizowałby równie istotne przemiany humanistyki, co wcześniejsze zwroty: lingwistyczny, przestrzenny czy obrazów². Prekursorem refleksji socjologicznej dotyczącej relacji pomiędzy pamięcią jednostkową a pamięcią wspólnotową był M. Halbwachs, który

¹ M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 7.

² Tamże.

postulował społeczne ujmowanie ram pamięci jako „instrumentów, którymi posługuje się pamięć zbiorowa, by odtworzyć obraz przeszłości zgodny w każdej epoce z ideami dominującymi w społeczeństwie”³. Wieloletnie peregrynacje badawcze sprawiły, że koncept ów został rozwinięty oraz doprecyzowane zostały różne jego typy. Stąd w odniesieniu do pamięci ponadindywidualnej zaobserwować można mnogość funkcjonujących terminów, z których każdy uwypukla inne aspekty czy poziomy owego zjawiska. Mówi się więc o pamięci „zbiorowej” (Halbwachs), „społecznej” (Szacka, Golka), „historycznej”; „publicznej” (Jacobs), „grupowej” (Szacka), czy „kulturowej”: (Saryusz-Wolska, Connerton, Erll i Nünning, Assman)⁴. Spośród zarysowanej powyżej wielości koncepcji pamięci zbiorowości, najistotniejsze dla niniejszego opracowania są koncepcje pamięci społecznej i pamięci kulturowej.

Pamięć społeczna ujmowana jest jako amalgramat „społecznie tworzonej, przekształcanej, względnie ujednocianej i przyjmowanej wiedzy, odnoszącej się do przeszłości danej społeczności”⁵. Jest to amalgramat spajający pamięć zbiorową z pamięcią jednostkową, stąd treści pamięci społecznej nie muszą być zawsze „aktywnie przeżywane przez członków zbiorowości [...] przeżycia mogą być ewokowane, ale często pozostają w uspieniu i mają moc bardziej potencjalną niż aktualną”⁶. Do najważniejszych funkcji pamięci społecznej należy przekazywanie wiedzy o historii, kompetencji kulturowych, wzorów zachowań i wartości, informacji prawdziwych lub mitycznych dotyczących początków i struktury grupy, tworzenie tożsamości grupowej oraz dookreślanie relacji między grupami, tzn. dominującą i zdominowanymi. Dodatkowo pamięć społeczna ma walor predykcyjny, a więc wyznaczający w znacznym stopniu wrażenie trwałych trajektorii dziejów grupy i ich konsekwencji, bywa także sposobem uprawomocnienia władzy⁷.

Z kolei koncepcja pamięci kulturowej jest wyjątkowo przydatna w przypadku analiz związanych z artefaktami medialnymi czy dziełami sztuki, jej bowiem

[...] ważnym walorem jest metaforyczność, wynikająca z natury podejmowanych analiz najróżniejszych tekstów kultury od klasyki literackiej po współczesne przekazy medialne. Sięganie po pojęcie metafory wynika zatem także z interpretacyjnego charakteru praktyki badawczej⁸.

³ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa 2008, s. 7.

⁴ Tamże; M. Saryusz-Wolska, dz. cyt.; B. Szacka, *Czas przeszły – pamięć, mit*, Warszawa 2006; też, *Pamięć zbiorowa i wojna*, „Przegląd Socjologiczny” 2000, nr 49, s. 11–28; M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implant*, Warszawa 2009; A.B. Jacobs, *Great Streets*, Cambridge MA 1995; P. Connerton, *Seven Types of Forgetting*, „Journal of Memory Studies” 2008, No. 1, s. 59–71; A. Erll, A. Nünning, *Media and Cultural Memory*, Berlin 2008; A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

⁵ M. Golka, dz. cyt., s. 14–15.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 17.

⁸ M. Saryusz-Wolska, s. 18–19.

Jednocześnie koncepcję tę, przenikającą się także z ideą *lieux de memoires* P. Nory, charakteryzuje dyskursywność, gdyż „zglębianie jej tajników bliższe jest niekiedy praktykom analizy dyskursu [...], [a] współczesne formy pamięci kulturowej coraz częściej wywodzą się ze sfery publicznej”⁹. Wydaje się więc, że dla *homo vidensa*¹⁰, kategorii podkreślającej znaczenie wizualności dla charakteru współczesnej kultury trafne jest założenie, że „istnienie europejskiej pamięci kulturowej, zakorzenione jest w obrazie”¹¹. Wizualność traktowana jest w tym paradygmacie inaczej niż w obszarze historii sztuki, i jak cała kultura, ujmowana jest jako rezerwuuar pamięci. Co ważne, pamięć kulturowa pojawia się gdy zaczyna wygasać pamięć komunikacyjna, czyli ta opierająca się na relacjach świadków i interesująco stapia się z postpamięcią¹².

Wydaje się, że „pamiętanie, zapominanie i przypominanie są w nieustannej grze”¹³. Dzieje się tak na poziomie nie tylko jednostkowym, ale także wspólnotowym; jednak zdaje się, że łatwiej jest określić, czym jest pamięć – analizując jej nosicieli (ludzi pamiętających coś/o czymś) lub jej nośniki (zdjęcia, przekazy medialne, nazwy ulic, pomniki, muzealne wystawy) – niż zdefiniować niepamięć, czyli to, co bywa nazywane „zagadką obecności nieobecności”¹⁴. Stąd też „tematowi zapomnienia zawsze, niczym cień, towarzyszyły teorie i techniki pamięci, co z kolei – znowu niczym cień – podkreśla ciemne strony i dylematy z nią związane”¹⁵ dlatego przyjmuje się, że rozwojowi mnemotechnik towarzyszył rozwój letotechnik, pozwalających na uczenie się, jak zapominać. Twierdzenie dotyczące pamiętania o technikach zapominania może wydać się zrazu nie tylko paradoksalne, ale i skrywające o wiele większą trudność, która polega na tym, że zapominanie jest

[...] zawsze związane z pewną formą refleksyjności. Ktoś, kto chce zapomnieć, nie może uniknąć konfrontacji z samym sobą i własnymi procedurami konstruowania pamięci [...] pamiętając stajemy wobec świata; zapominając stajemy naprzeciw samym sobie¹⁶.

Zapominanie na poziomie indywidualnym ujmowane bywa najczęściej jako efekt naturalnego procesu przeżywania lub – w odniesieniu do wydarzeń lub osób ujmowanych jako ważne dla jednostki – jako przewinienie, łącząc się często z poczuciem winy. Na poziomie grupowym jawi się w sposób bardziej skomplikowany i ma więcej niż jedno znaczenie¹⁷. Owa bowiem „społecznie

⁹ Tamże, s. 19.

¹⁰ G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, Warszawa 2007.

¹¹ A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, [w:] *Gesammelte Schriften*, hrsg. M. Warnke, C. Brink, Berlin 2000, s. 3 [za: M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 24].

¹² Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2000.

¹³ B. Skarga, *Tożsamość i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5, s. 4–18.

¹⁴ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2006, s. 56.

¹⁵ E. Esposito, *Zapomnienie społeczne z perspektywy teorii systemów*, [w:] *(Kon)teksty pamięci*, red. K. Kończal, Warszawa 2014, s. 360.

¹⁶ Tamże, s. 361.

¹⁷ P. Connerton, dz. cyt., s. 59–71.

znacząca luka w pamięci zbiorowej, dotycząca postaci i faktów o istotnym znaczeniu dla zbiorowości¹⁸, jest odróżniana od naturalnego procesu zapomniania i ma wpływ zarówno na kulturę, jak i poczucie tożsamości danej zbiorowości. Można więc powiedzieć, że jest to *nieobecność znacząca* – stąd proponuję nazywać ją *(nie)pamięcią*. Powstawanie luk w pamięci zbiorowej może być wynikiem zarówno bierności, jak i aktywności, czyli czynnych i planowanych działań¹⁹ lub efektem filtrowania pamięci, czyli selektywnego zapomniania, „polegającego na wybieraniu pewnych fragmentów pamięci a przemilczaniu czy wręcz wykreślaniu innych, niewygodnych”²⁰. Dlatego więc do *(nie)pamięci* należy także to, co „bywa przemilczane [stąd] łatwo ulega zapomnieniu”²¹. Wydaje się jednak, że już same „dyskusje o zbiorowej niepamięci są symptomem zmiany społecznej i kulturowej, wyrastają bowiem z przekonania jednostek, środowisk czy społecznych segmentów, że w pamięci określonej zbiorowości występują ważne luki”²².

Na poziomie indywidualnym zapomnieniu w przestrzeni miasta w pewien sposób przeciwdziałać mają nagrobki stawiane w obrębie cmentarzy, na poziomie zbiorowości, pamięć w przestrzeni miasta zdają się symulować – poza muzeami i instytucjami powołanymi, by strzec pamięci danej grupy etnicznej czy narodowej pomniki i tablice upamiętniające, które należy zaliczyć do „wytworów kulturowych powstałych w ramach grupy służących pamiętaniu” i bezpośrednio wpływających z treści pamięci zbiorowej²³. Wyznaczają one jednak nie tylko zawartość czy treści uznawane przez wspólnotę za godne pamiętania, lecz także w pewien subwersywny sposób znaczą granice tego, co w danej wspólnocie jest/ma stać się *(nie)pamięcią*.

Pomnik jako wizualizacja pamięci w przestrzeni miasta

W ujęciu architektury czy, szerzej, urbanistyki, pomnik jest budowlą lub strukturą, którą charakteryzują kulturowe, historyczne lub artystyczne wartości. Stąd ich konserwacja, utrzymanie jest usprawiedliwione owymi wartościami. Historycznie idea pomnika łączona była z konstrukcjami mającymi coś *upamiętniać* (zwycięstwo, panowanie, nowe prawo)²⁴. W przestrzeni miejskiej pomniki stają się elementami krajobrazu, punktami odniesienia przestrzennego lub elementami tworzącymi tożsamość miejsca (*genius loci*²⁵). Pomniki

¹⁸ P.T. Kwiatkowski, *Niepamięć*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska. R. Traba, Warszawa 2014, s. 272–273.

¹⁹ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 553.

²⁰ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 55–56; M. Golka, dz. cyt., s. 144.

²¹ M. Hirszowicz, E. Neyman, *Społeczne ramy niepamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3–4, s. 23–48.

²² P.T. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 274.

²³ J. Wawrzyniak, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 346–351.

²⁴ R.W. Caves, *Encyclopaedia of the City*, London 2005, s. 318.

²⁵ Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York 1980.

w danej wspólnocie mogą mieć funkcje edukacyjne, polityczne, artystyczne oraz te związane z upamiętnieniem walki o niepodległość narodu, jego przywódców, strategów, bohaterów lub twórców kultury o szczególnym znaczeniu dla tożsamości zbiorowej. Niekiedy upamiętniają traumatyczne przeżycia danej zbiorowości, związane z trudną historią bądź z upamiętnieniem ofiar klęsk (np. kolumna morowa w Wiedniu, tzw. Pestsäule z 1679 r. lub pomnik ofiar trzęsień ziemi w Skopje z 1963 r.). Pomniki – w związku z ewolucją ich funkcji – mogą zostać zredukowane do zdarzenia przestrzennego (*landmark*), którego treść staje się nieczytelna dla odbiorców. Na proces wskazał R. Musil, mówiąc że nie ma nic bardziej niewidocznego dla mieszkańca miasta niż pomniki²⁶.

Z perspektywy znaczonej refleksją semiotyczną, pomniki można interpretować jako materialne wskaźniki tego, co jest szczególnie ważne w pamięci zbiorowej²⁷, stąd zarówno praktyka stawiania pomników, jak i organizacji w ich otoczeniu różnego typu inscenizacji politycznych (z udziałem publiczności lub relacjonowanych w mediach), związanych z ważnymi dla wspólnoty świętami ma walor polityczny: może legitymizować roszczenia lub projekty polityczne, zaświadczyć o szczególnej wadze wartości patriotycznych, potwierdzać odrębność danej grupy i/lub utwierdzać jej spójność. Pomniki więc „uwidaczniają wartości istotne dla grupy, która je stawia, dla jej tożsamości i legitymizacji władzy, przywilejów, pochodzenia, znaczenia społecznego. Dlatego to na nie kieruje się agresja w momencie przewrotów politycznych i społecznych”²⁸. Dowodzi to, że pomniki stanowią ważny element miejskiej szaty ideologicznej²⁹, są medium pamięci społecznej, środkiem, za pomocą którego komunikuje się oficjalną interpretację historii, czy promuje wzory osobowe i kanon zbiorowych wartości, a ewentualne zmiany są przejawem społecznych zmagania o interpretację własnej historii³⁰.

(Anty)pomnik czyli o urzeczowieniu (nie)pamięci w przestrzeni miasta

(Anty)pomniki są realizacjami znaczonymi często odejściem od rzeźbiarskich, ornamentalnych wyobrażeń figuratywnych ku „niestandardowym” poszukiwaniom artystycznym, niejednokrotnie zaskakującym formą, materiałem czy umiejscowieniem. W związku z tym, że nie jest łatwo zdefiniować jego cechy gatunkowe, (anty)pomnik omawiany jest najczęściej w sposób kontrastujący/

²⁶ R. Musil, *Denkmale in Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg 1957, s. 53–59.

²⁷ G. Abousnoug, D. Machin, *The Language of War Monuments*, London 2013.

²⁸ W. Bałus, *Pomnik*, [w:] *Modi memoranda...*, s. 387–389.

²⁹ F. Zieliński, *Szata ideologiczna miasta – pomniki*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii A. Wallisa*, red. B. Jałowicki, A. Majer, M.S. Szczepański, Warszawa 2005, s. 225.

³⁰ A. Wallis, *Pamięć i pomniki*, [w:] *Spoleczeństwo i socjologia*, red. J. Kulpińska, Wrocław 1985, s. 309–316; N. Krzyżanowska, *Indywidualne i zbiorowe strategie pamięci/upamiętnienia w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Miejskie (trans)Formacje*, red. N. Krzyżanowska, K. Nowak, Toruń 2014, s. 194–217.

przeciwny (*against*) z klasyczną rzeźbiarską realizacją³¹. Impulsem do powstania (anty)pomników często jest protest/niezgoda artystów, z jednej strony na niewidoczność ich realizacji w przestrzeni miejskiej, którą sygnalizował Musil, z drugiej zaś na to, co społecznie zapomniane/pomijane/przemilczane, a dotyczy niektórych aspektów przeszłości wspólnoty, miejsc, wydarzeń czy losów wcześniejszych mieszkańców³². Protest czy niezgoda artystyczna może też dotyczyć banalizacji sensów – np. wojny, poświęcenia dla ojczyzny, patriotyzmu, śmierci – łatwiejszą do zaimplementowania w przypadku pomników tradycyjnych, które właśnie mają ów walor legitymizujący władzę, jednocześnie instrumentalizujący twórcę i jego dzieło. Dodatkowo (anty)pomnik/(anty)monument, pojęcia używane wymiennie, odnoszą się do działania w przestrzeni miejskiej, są obiektami planowanymi często w perspektywie jedynie czasowej ekspozycji (np. *Monument przeciw faszyzmowi* pomysłu E. i J. Gerz w Hamburgu, 1986–1993).

Jednym z najbardziej znanych przykładów sztuki sięgającej po strategię dialogu z tradycją formy pomnika, są realizacje Krzysztofa Wodiczki³³, opatrywane przez niego ogólnym terminem „pomnikoterapia”, gdyż – jak powiada sam twórca, tłumacząc ów *genre* –

[...] ludzie w szoku, w traumie zastygają w bezruchu, kamienieją. Jak posągi czy pomniki. Monumenty i budowle stają się nieraz niemymi i nieruchomymi świadkami wydarzeń w przestrzeni publicznej. Zarówno ci ludzie, jak i te monumenty, zdają się potrzebować tego samego: reanimacji, powtórnego ożywienia³⁴.

Pojęcie (anty)pomnik może być też odniesione do realizacji Joanny Rajkowskiej „Pozdrowienia z Al. Jerozolimskich” (2002), czyli sztucznej palmy, wzniesionej na rondzie gen. Charles’a de Gaulle’a, urozmaicającej perspektywę Al. Jerozolimskich w Warszawie. Palma powstała po to, by przypominać, że ongiś ta część miasta była zamieszkała przez ludność żydowską. I choć palma miała być jedynie realizacją czasową, to – być może za sprawą jednoznacznej formy, zwodniczo uobecniającej nie tak prosty już przekaz – mieszkańcy stolicy polubili ją na tyle, że udało się zebrać środki na jej renowację i (niezamierzone przez artystkę) wydłużenie projektu. Kolejną czasową

³¹ P. Carrier, *Holocaust Monuments and National Memory in France and Germany since 1989*, Oxford 2005, s. 6.

³² N. Krzyżanowska. *Dyskursy (nie)pamięci w przestrzeni miasta*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 220 (1), s. 127–154.

³³ Międzynarodowej sławy artysta, pracujący od lat poza granicami Polski, którego strategią jest „upublicznienie problemu, który wydaje się powszechny, ale jest ukryty, o którym wiadomo, lecz o którym się nie mówi. I tak, na pomniku żołnierzy wojny secesyjnej w Bostonie w 1986 r. artysta wyświetlił zdjęcie bezdomnego; w 1990 r. na pomniku Lenina w Berlinie wschodnim – sylwetkę handlarza z Polski [...] w Hiroszimie tematem projekcji Wodiczki było doświadczenie wybuchu bomby atomowej, a w Tijuanie – wykorzystywanie kobiet w pracy i w domu, szeroko rozumiana przemoc”. Zob. K. Bojarska, *Opowieści kariatydy*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4477#1> [dostęp: 22.10.2016].

³⁴ Tamże.

realizacją Rajkowskiej, określaną przez nią mianem „rzeźby społecznej” był „Dotleniacz” (2007), czyli „sadzawka tlenowa”. Ów temporalny projekt warszawski, o którym artystka powiada, że miał

[...] umożliwić spotkanie różnych społeczności, mieszkańców i gości placu Grzybowskiego. Był próbą stworzenia na okres dwóch miesięcy, latem, niemal utopijnej enklawy czystego powietrza, której centrum wyznaczy staw umieszczony pośrodku trawnika na placu. [...] Nad placem Grzybowskim unosi się typowa dla Warszawy nieprzepracowana trauma i nieumiejętność poradzenia sobie z tragedią getta – tragedią społeczności żydowskiej – i naszą, polską tragedią³⁵.

Wydaje się, że nie tylko czasowe, ale nawet niezrealizowane (anty)pomniki – doskonałym przykładem jest „Minaret”, realizacja planowana w 2010 przez Rajkowską w Poznaniu w czasie trwania festiwalu Malta, którego hasłem przewodnim była wielokulturowość – przyciągające uwagę mediów i krytycznie omawiane, przyczyniają się do wytworzenia czegoś, co można nazwać asocjacyjną sferą publiczną, która

[...] wyłania się zawsze i wszędzie tam, gdzie [...] ludzie ze sobą wspólnie działają. Przestrzeń publiczna jest tutaj tym obszarem, w którym wolność może się pojawić³⁶.

Do najważniejszych narzędzi przywoływania asocjacyjnej sfery publicznej, jak się wydaje, należy zaliczyć sztukę współczesną, zwłaszcza tę o walorze krytycznym. Oddziaływanie sztuki krytycznej uwidacznianej w przestrzeni publicznej miast, wzmacniane przez element zaskoczenia ideą/formą, które często wywołują żywe emocje, są tym elementem rzeczywistości miejskiej i o które przechodzenie nieomal musi się „potknąć”, by w pełni zrealizować ideę wolności: nie tylko twórczej artysty, lecz także wolności interpretacyjnej odbiorcy. Jeśli bowiem (anty)pomnik nie jest przedstawieniem skomponowanym w rutynowy sposób, odbiorca, nie posiadając gotowej puli rutynowych interpretacji, ma pełną wolność w poszukiwaniu znaczeń. Stąd zadanie odbiorcy (anty)pomnika wydaje się trudniejsze niż w przypadku kontaktu z klasyczną formą upamiętnienia, do której jesteśmy niejako przyzwyczajeni. W momencie kontaktu z (anty) pomnikiem odbiorca zostaje bowiem postawiony w sytuacji przymusu de/re-konstrukcji znaczeń wydarzeń, osób, które on *ma przypominać/upamiętniać* oraz znalezienia własnej interpretacji owego zdarzenia w odniesieniu do indywidualnego i zbiorowego poczucia tożsamości. Może on też pogodzić się z własną bezradnością lub – w geście buntu wobec przymusu interpretacji – zignorować nowy element przestrzeni miejskiej³⁷.

³⁵ E. Gorządek, *Joanna Rajkowska*, <http://culture.pl/pl/tworca/joanna-rajkowska> [dostęp 14.06.2014].

³⁶ S. Benhabib, *Trzy modele przestrzeni publicznej*, „Krytyka Polityczna” 2003, nr 3, s. 74–89; H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1998. Więcej o koncepcjach sfery publicznej zob.: N. Krzyżanowska, *Kobiety w (polskiej) sferze publicznej*, Toruń 2012.

³⁷ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 160.

Problem może jednak leżeć w naturze człowieka, który nie lubi *nie wiedzieć*. Stąd siłą (anty)pomnika jest to, że uwaga odbiorcy może zostać uwiedziona tym, co niedopowiedziane. W ten sposób (anty)pomnik staje się niebezpiecznie kuszącym ćwiczeniem „do” wolności.

Wolność ta, nie będąc komfortową rutyną interpretacji, może być znacząco pewnym niepokojem. Dobitym tego przykładem jest praca Łukasza Skąpskiego „10 metrów sześciennych zimowego powietrza dla Krakowa” (2013), przygotowana w ramach ArtBoom Festiwal specjalnie dla krakowskiego Podgórze. Obszar ów jest szczególnie ze względu na swą historię, jest bowiem nie tylko miejscem pamięci, ale i miejscem traumatycznym, określanym jako „przestrzeń niezabliźnionej rany”³⁸. Znaczenie realizacji umieszczonej na skwerze przy pl. Bohaterów Getta można odczytywać wielopłaszczyznowo: z jednej strony wskazuje na problem krakowskiego smogu, który zwłaszcza zimą daje się we znaki mieszkańcom. Z drugiej, kontener upamiętnia postać prof. Juliana Aleksandrowicza – o czym informuje mosiężna tabliczka – hematologa, filozofa medycyny, prekursora myślenia ekologicznego w Polsce, który urodził się na Podgórzu, a w czasie II wojny światowej był więziony w getcie. Profesor po ucieczce z getta, jako „Doktor Twardy” przyłączył się do AK, zaś w latach 70. zasłynął książką *Sumienie ekologiczne*³⁹. W relacjach medialnych dotyczących dyskusji toczących się wokół owego kontenera, najciekawsze wydaje się to, że swoją nieomal zwyczajną formą – biały kontener, opatrzony niewielką tabliczką informacyjną, ustawiony na kawałku niezbyt zadbanej zieleni, nad rzeką – nie budził przez kilka miesięcy żywszego zainteresowania, do czasu, gdy okazało się, że jest to realizacja artystyczna, w dodatku znacząca krytycznym podejściem do rzeczywistości krakowskiej, kreowanej m.in. przez władze poszczególnych dzielnic. W obliczu zagrożenia wielością znaczeń ewokowanych w procesie odbioru owej realizacji radni dzielnicy Podgórze nieomal jednogłośnie, podjęli wielorakie kroki zmierzające do usunięcia lub przeniesienia kłopotliwie niejednoznacznego kontenera⁴⁰. Wolność interpretacji odbiorców dzieła bowiem przywołała zbyt często nie tylko tragiczną przeszłość, ale też sugerowała bolesną winę nie-działania świadków Holocaustu (*bystanders*), przy okazji wskazując na współczesną nieumiejętność upamiętnienia traumy

³⁸ W. Szymański, *Miejsce pamięci – pomnik – (anty)pomnik. Artystyczne strategie upamiętniania na terenie krakowskiego Podgórze*, „RIHA Journal”, June 2015, <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-apr-jun/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-2/szymanski-podgorze-pl> [dostęp 20.07.2015].

³⁹ J. Kwaśniak, *Biały kontener w Podgórzu, czyli jak rozpoznać pomnik*, „Gazeta Wyborcza”, 24.04.2014.

⁴⁰ Tamże, oraz „Na dobry początek 22–28 kwietnia 2014”, artykuł otwierający kolejny numer magazynu o sztuce „Szum”. Czytamy w nim, że w uchwale z 11 marca 2014 r. radni dzielnicy Podgórze napisali: „Z troski o estetykę Starego Podgórze nie można na to [by instalacja trwała – przyp. N.K.] pozwolić. Nie można dla celów wątpliwie pojętej sztuki degradować tak cennego obszaru. Obecnie instalacja ta jest cała popisana i zaniedbana. Kompletnie nie wpisuje się w charakter, historię i estetykę tego miejsca i powinna być jak najszybciej usunięta”; <http://magazynszum.pl/krytyka/na-dobry-poczek-22-28-kwietnia> [dostęp: 27.04.2014].

zdarzeń mających miejsce na krakowskim Podgórzu podczas II wojny światowej, by umożliwić nie tylko jej opłakiwanie, ale i przepracowanie.

(Anty)pomniki/(anty)monumenty choć często mają charakter czasowy i nie są tworzone z myślą o *trwaniu* w przestrzeni miejskiej, bywają tematem ożywionej dyskusji, którą często wywołuje niejednoznaczność ich interpretacji oraz debaty artystów, kuratorów, odbiorców sztuki z lokalnymi władzami i komentarze zamieszczane w mediach. Sprawia to, że stają się one niekiedy trwałym elementem przestrzeni społecznej mieszkańców, jakby wbrew otoczeniu przypominając o tym, co zapomniane/wypierane z pamięci, tworząc nowe znaczenia i skojarzenia, przyczyniają się znacznie do wzbogacenia sfery publicznej w jej asocjacyjnym wymiarze. Można powiedzieć więc, że stanowią swego rodzaju metaforyczny katalizator konotowania nowych treści, łączenia sensów, de/re-konstrukcji znaczeń metafor, a w efekcie do zmiany w obszarach zbiorowej (nie)pamięci.

Wydaje się też, że (anty)pomniki stają się szczególnie „adekwatne do upamiętnienia wydarzeń nieprzedstawialnych, takich jak Holocaust” (np. „Pomnik pomordowanych Żydów Europy” z 2005 r., czy „Zamkniętą bibliotekę” z 2000 r. w Wiedniu⁴¹, a także realizacje skupione na wizualizacji wydawałoby się niemożliwej do zobrazowania *nieobecności* czy *utrąty*, jak to ma miejsce w przypadku „Pustych krzeseł” w Oslo czy „Hommage dla Raoula Wallenberga” z 2002 r. w Sztokholmie).

Powyższe realizacje nie przedstawiają dosłowności cierpienia⁴² i nie odnoszą się do poszczególnych osób (włącznie z realizacją upamiętniającą bohaterką postawę Wallenberga), które zostały zamordowane i właściwie nie tyle „przypominają/uwidaczniają” męczeństwo, ile nie pozwalają zapomnieć o utracie. Utrata ta jest diagnozowana niejako gradualnie przez odwiedzających i przechodniów – przykładem może być zachowanie tych, którzy często siadają na metalowych fragmentach rozmieszczonych na placu w Sztokholmie, będących częścią hommage dla Wallenberga a po chwili dopiero odkrywają zaskakujące, sprzeczne z logiką czy zdrowym rozsądkiem fragmenty (anty)pomnikowej realizacji. W Sztokholmie jest to kula z wielojęzycznym napisem, leżąca na torach prowadzących do synagogi czy odręczny podpis Wallenberga wmontowany w trotuar, w Oslo – brak siedzeń i w konsekwencji, niewygodę ewentualnej decyzji, by usiąść na krzesłach porozrzucanych na wzgórzu, w Wiedniu zaś brak tytułów książek ustawionych niestandardowo dla bibliotek, grzbietem do wnętrza półki/ściany „Zamkniętej Biblioteki”, tak że ich treść jest niemożliwa do odgadnięcia, przeczytania i nieomal zapomniana choć miejsca deportacji i śmierci są boleśnie czytelne.

⁴¹ A. Ubertowska, *Rzeźba w polu historii i nostalgii. Holocaust-Mahnmal Rachel Whiteread, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”* 2013, nr 3; W. Bałus, *Pomnik*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 387–389.

⁴² Nie jest to regułą i monumenty figuratywne są też realizowane, choć stanowczo mniej żywo omawiane, czy choćby zauważane. Zob. Vel' d'Hiv Monument w Paryżu, odsłonięty w 1994 r. i upamiętniający deportacje do obozów śmierci francuskich Żydów.

W przypadku Zagłady idea (anty)pomnika, jako *genre*, którego forma jest trudna w odbiorze, wydaje się więc o tyle adekwatna, że wymaga wysiłku nie tylko po to, by zmierzyć się z ogromem cierpienia związanym z Zagładą, ale także po to, by odnaleźć samodzielnie jego znaczenie. Wydaje się to też rodzajem gry, do której odbiorca jest zapraszany, by odnaleźć „na nowo” i „dla siebie” znaczenia pojęć takich, jak *wspólnota*, *człowieczeństwo* czy *sens życia*. Owa gra prowadzona jest przez odbiorcę z tożsamością miejsca, jego historią i pamięcią zbiorową, która niejako zakotwiczona jest w przestrzeni⁴³. W wielu realizacjach strategią zakładaną przez artystę jest chodzenie, rozumiane jako „akt przemierzania przestrzeni [...], dający początek najważniejszym relacjom człowieka z przestrzenią i ziemią”⁴⁴, które jednak w przypadku realizacji upamiętniających Holocaust „zachęca do otwartego zmierzenia się ze stratą”⁴⁵ (np. Horsta Hoheisela „Fontanna Sigmunda Aschrotta” w Kassel). Jednocześnie sztuka w przestrzeni miejskiej jest idealnym medium podtrzymywania pamięci, zwłaszcza w odniesieniu do wspomnianej wyżej pamięci kulturowej i społecznej, gdyż „przeszłość – aby stała się pamięcią – wymaga artykulacji”⁴⁶.

(Anty)pomnik jako przedstawienie (nie)pamięci. Ruth Beckermann „Brakujący obraz”

Na przykładzie „Pomnika przeciwko wojnie i faszyzmowi” („The Monument against War and Fascism”, 1988), zamówionego przez miasto Wiedeń i zaprojektowanego przez austriackiego rzeźbiarza A. Hrdlicka, chciałabym wykazać wielość możliwości i problemów, z jakimi muszą zmierzyć się zarówno twórcy, jak i odbiorcy (anty)pomnika. Są oni niejako współtwórcami wielości sensów, które uwalnia/prowokuje (anty)pomnik. Trudności te sprawiają, że (anty)pomniki określane bywają niekiedy jako „efemeryczne, bezprzedmiotowe, niepożądane”⁴⁷, stąd ujmowane jako nieadekwatne narzędzie stymulowania pamięci zbiorowej. Zamierzeniem omawianej realizacji, zamówionej przez magistrat Wiednia, było upamiętnienie ofiar faszyzmu, a decyzja o jej potrzebie wiązała się z tzw. Austriackim Rokiem Upamiętnienia w 1988 r. Miejsce, w którym owa realizacja miała zaistnieć znajduje się w – uznawanej za prestiżową – części miasta, tłumnie odwiedzanej przez turystów, w pobliżu niezwykle popularnej Albertiny, Opery oraz Hofburga.

W czasie wojny w tym miejscu stała ogromna neoklasyczna kamienica zwana Philipphof, która w czasie walk o wyzwolenie Wiednia 12 marca 1945 roku została zbombardowana, w wyniku czego zginęło ponad 300 osób

⁴³ E. Rosenberg, *Walking the City: Memory and Place*, „The Journal of Architecture” 2012, No. 17, s. 131–149.

⁴⁴ F. Careri, *Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona 2002, s. 20.

⁴⁵ E. Rosenberg, dz. cyt., s. 134.

⁴⁶ A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995, s. 3.

⁴⁷ P. Carrier, dz. cyt., s. 6.

ukrywających się w jej piwnicach. Monument, który określony został przez twórcę mianem pomnika „walk-in”, odsłonięto 24 listopada 1988 roku po to, by „zachować pamięć o najciemniejszym okresie naszej historii. Dedykowany był wszystkim ofiarom wojny i faszyzmu”⁴⁸. Pomnik ów pierwotnie składał się z kilku grup rzeźbiarskich⁴⁹, rozrzuconych po placu i wykonanych z różnorodnych materiałów. Pierwszą częścią realizacji są dwa białe, rzeźbione, nieregularne, granitowe bloki, przywiezione z obozu koncentracyjnego w Mauthausen, zwane „Bramą przemocy” (*Gate of Violence*). Wyższy fragment, znajdujący się po prawej stronie, oddaje hołd wszystkim ofiarom wojny. Niższy upamiętnia ofiary masowych mordów dokonanych w obozach koncentracyjnych przez faszystów. Między blokami znajduje się figura klęczącego Żyda myjącego ulice, upamiętniająca wydarzenia z 1938 r. – proceder publicznego upokorzenia ludności żydowskiej mieszkającej w Wiedniu, zmuszanej do ścierania z ulic sloganów antyfaszystowskich. Takie wydarzenia, będące początkiem eskalacji przemocy wobec Żydów, dawały okazję licznie zgromadzonym gapiom do szydzenia, opluwania i poniżania myjących trotuary i schody nie tylko na ulicach, ale także w budynkach administracji publicznej, np. uniwersytetu. Na figurze – jako jedna z wielu późniejszych zmian – został umieszczony drut kolczasty, po to, by uniemożliwić siadanie na niej. Następnym elementem górującym nad placem jest marmurowa kolumna, z której wylania się sylwetka Orfeusza wkraczającego do Hadesu – symbolizująca tych, którzy przeciwstawiali się systemowi totalitarnemu. Wizualnie realizację „zamyka” umieszczony na skraju placu „Kamień Republiki”, na którym wyryte są fragment deklaracji niepodległości podpisanej 27 kwietnia 1945 r. Ów ponad siedmiometrowy kamień, kształtem przypominający rozłupany menhir, ma symbolizować odrodzenie polityczne i nowe, nieusuwalne podstawy wolności obywatelskich i poszanowania praw jednostki. Pomiędzy owymi bryłami granitowymi i marmurowymi, pokrytymi reliefami i literami, umieszczone zostały pierwotnie mniejsze rzeźby z brązu, które współcześnie nie są już częścią realizacji (np. popiersie Dietricha Bonhoeffera, zamordowanego niemieckiego pastora działającego w podziemiu, rzeźby ilustrujące wojenną przemoc oraz kompozycje uwidaczniające okropność wojny).

Problemem owego pomnika było jednak to, że realizacja nie podobała się nikomu i nikt się z nią nie utożsamiał: środowiska żydowskie protestowały przeciwko upokarzającej wizualizacji Żyda myjącego chodnik oraz temu, że figura ta była tak wykonana, iż nie od razu zwiedzający rozpoznawali w niej sylwetkę ludzką, stąd często na niej siadali, co było odbierane jako brak szacunku. Jednocześnie rysy twarzy figury były utożsamiane z przerysowanym, obecnym często w satyrach antysemitycznym wizerunkiem twarzy „żyda”.

⁴⁸ Jest to fragment z tabliczki informacyjnej, która pierwotnie zamieszczona była na placu. Tabliczka ta zawierała także krótki opis realizacji i naczelną ideę, które autor starał się przedstawić.

⁴⁹ Zob.: <http://www.docbrown.info/docspics/europe/austria05.htm>; <http://www.kurth-photoplace.com/Travel/Europe-/Austria/Monument-Against-War-and>. Na obu stronach zamieszczone są zdjęcia ukazujące pierwotny wygląd pomnika [dostęp: 20.10.2016].

W proteście przeciw wymowie tej realizacji została podjęta decyzja o potrzebie postawienia nowego pomnika upamiętniającego pomordowanych Żydów, których w przedwojennym Wiedniu mieszkało ponad 200 tysięcy. Gorącym zwolennikiem tego pomysłu był S. Wiesenthal, który na fali protestu wobec omawianego pomnika na Albertinaplatz, optował za innym upamiętnieniem. Efektem jest zrealizowana na Judenplatz „Zamknięta biblioteka” (2000).

Inną grupą, niegodzącą się na pomnik, były feministki, w elementach wykonanych z brązu, mających być protestem wobec tragedii wojny i wojennej eskalacji przemocy, wielokrotnie bowiem pojawiał się motyw agresji seksualnej i ciał kobiet ulegających fragmentacji i gwałtom. Jakkolwiek gwałty wojenne miały miejsce w czasie wielu wojen, są one najczęściej przemilczanym, traktowanym jako wstydlivy, elementem martyrologii – stąd takie dosłowne uwidocznienie nie przynosiło ukojenia i było odbierane jako obrazoburcze⁵⁰. Rodziny ofiar i osoby, które przeżyły bombardowanie i zawałenie się Philipphofu pod koniec wojny również nie akceptowały takiej formy upamiętnienia, nie postrzegały bowiem one siebie czy swoich bliskich jako ofiar faszyzmu, lecz raczej aliantów, zwłaszcza Sowieców. Dla nich katastrofa ta była definitywnym końcem mieszczańskiej świetności Wiednia. Dodatkowo, dla odwiedzających miasto, pomnik był kompletnie nieczytelny ze względu na dużą liczbę lokalnych znaczeń, które bez bardziej szczegółowej wiedzy z zakresu historii miasta, nie mogły być uchwycone. Proceder publicznego mycia ulic przez ludność żydowską był bowiem praktykowany jedynie w Wiedniu, a brutalne sceny walki, śmierci, upokorzenia, połączone z aktami gwałtu i realistycznie przedstawianymi genitaliami, budziły co najmniej mieszane uczucia.

Z perspektywy czasu wydaje się także, że pomysł łączenia pamięci o tragicznych losach wojennych tak różnych kategorii osób nie mógł się udać i nie chodzi jedynie o symplifikację historii czy proste wskazywanie winnych, ale o logikę wydarzeń. W momencie, gdy Philipphof się zawalił, nie było już Żydów w Wiedniu, do tego czasu bowiem zostali już dawno deportowani do gett w Europie Środkowej a następnie do obozów koncentracyjnych i miejsc Zagłady. O wiele bardziej prawdopodobne, z racji prestiżu miejsca, było raczej to, że w piwnicach zginęło wielu spośród ich prześladowców, powiązanych z systemem totalitarnym, czy osób po prostu biernie przyglądających się tragedii wrogów Hitlera. Założenie, że zaledwie po czterdziestu latach wszystkie

⁵⁰ Relacje świadków dotyczących gwałtów kobiet nie są powszechnym elementem wiedzy o wojnie, ani elementem pamięci zbiorowej. Tak było zarówno w czasie II wojny światowej, jak i późniejszych wojen. Wizualizację działań „wojennych” jako gwałtu, stały się jeszcze trudniejsze do zaakceptowania po wydarzeniach w Kosowie w latach 1998–1999, miejscu oddalonym wszak od Wiednia zaledwie o kilkaset kilometrów. Sztuka może być obszarem artykulacji cierpienia i niezgodą na stygmatyzację. Zob. realizacje znaczone milczeniem, których celem jest destygmatyzacja gwałtów wojennych: np. w Kosowie, „Thinking of You” (2015), czyli 5 tys. wiszących spódnic wypranych i powieszonych na boisku do piłki nożnej, akcja Alkety Xhafy-Mripy, by uwidocznić 20 tys. gwałtów dokonanych na Albankach (<http://www.theguardian.com/world/2015/jun/11/kosovo-sexual-violence-survivors-art-dresses>), czy napisana przez Anonimę, *A Woman in Berlin* (1954, 2001, 2011) relacja z czasu wyzwolenia Berlina, kiedy zgwałcono ponad 120 tys. kobiet.

te osoby oraz bliscy ofiar mogą się spotkać w tym samym miejscu, oplakując tragedię zmarłych i/lub doznać ukojenia, było – jak pokazała trudna recepcja pomnika – ułudą.

W ostatniej dekadzie pomnik przechodził szereg zmian. Określenie pomnika jako „walk-in” dziś wiązałoby się raczej z koncepcją (anty)pomnika, zaś podobne rozczłonkowanie jego elementów i rozrzucenie przestrzenne możemy obserwować w wielu realizacjach, choćby w „Homage dla R. Wallenberga” w Sztokholmie, w którym także autorka zakłada strategię chodzenia, jako część procesu upamiętnienia oraz czasoprzestrzenne odzwierciedlenie procesu mierzenia się ze stratą. Założenie takie wymaga też swego rodzaju przeszukiwania przestrzeni, by odnaleźć wszystkie elementy „układanki”, co wydaje się sprawiać, że publiczność angażuje się bardziej niż w przypadku tradycyjnych, pomnikowych realizacji. W Wiedniu usunięte zostały mniejsze rzeźby z brązu, a pozostawiono jedynie kamienne bloki i figurę kłęczącego Żyda.

10 marca 2015 r. dokonana została jeszcze jedna ważna zmiana, która sprawiła, że o pomniku zaczęto znowu żywo dyskutować – niemal 30 lat po jego odsłonięciu⁵¹. Stało się to za sprawą Ruth Beckermann, znanej austriackiej artystki i reżysera, która na osiem miesięcy (do 10 listopada) umieściła dwa ekrany ledowe na wewnętrznej stronie „Bramy przemocy”, na których wyświetlany był krótki, około 11-sekundowy film, będący montażem dokumentalnych materiałów archiwalnych. Zamiarem autorki „The Missing Image” („Brakującego obrazu”) było dodanie swego rodzaju historycznego kontekstu, który według niej, był nieobecny w „Pomniku przeciwko wojnie i faszyzmowi”. Dla osób zbliżających się od strony Albertiny i Opery, najbardziej typowych kierunków pieszego ruchu, ekrany te były niewidoczne. Dopiero, po przejściu przez „Bramę przemocy”, mogli oni je dojrzeć, a przechodząc przez nią, można było usłyszeć delikatne dźwięki, które przypominały odgłosy słyszane, gdy mamy głowę zanurzoną w wodzie. Po to, by nie przewrócić się na figurze skulonego człowieka czyszczącego chodnik, przechodzień musiał się obrócić, a gdy to zrobił(a) znalazł(a) się w otoczeniu twarzy ludzi szydzących, wytykających przechodnia palcami i tłoczących się, by lepiej dojrzeć jakies „farsowne” zdarzenie. Jako widz, znalazłam się w takiej właśnie sytuacji. Patrzyli na nas – na mnie i na skuloną figurę Żyda myjącego ulicę – a pod wpływem ich niemych kpín i szyderstwa, zaczynam dzielić z kształtem skulonego człowieka, dyskomfort i strach bycia wyszydzonym. Rodziło się pytanie: czy będę następną? Osoby uwidocznione na filmie wyświetlanym na ekranach, były większe niż w naturze, a ich wielkie, rozbawione twarze kontrastowały z migawkami ujęć twarzy ofiar, przerażonych, ukradkowo rzucających ku mnie spojrzenie, które zdawało się prosić o pomoc/wymagać mojej reakcji.

Klip powstał z materiałów archiwalnych Austriackiego Muzeum Filmu i ukazuje nie bestialstwo sprawców spektakularnych zbrodni, lecz gapiów/

⁵¹ J. Stolz, *L'image manquante de Vienne sous le Reich*, „Le Monde”, 02.04.2015; T. Schaur-Wünsch, R. Beckermann, *Hass, Neid und eine Hetz haben*, <http://diepresse.com/home/leben/mensch/4686736/print.do> [dostęp 28.10.2015].

świadków, zwanych też „bystanders”⁵², którzy choć sami fizycznie nie krzywdzili nikogo, udzielili największego wsparcia systemowi poprzez brak działania i milczącą zgodę na opresję zniewolonych. Są to swego rodzaju brakujące obrazy, tłumaczące, gdzie się zło zaczęło⁵³. Beckermann powiada, że przewagą filmu nad zdjęciami jest to, iż „film przypomina, jak niedawno się to wydarzyło – tak, jakbyśmy niespodziewanie zostali przeniesieni w czasie”. Zamierzeniem artystki była więc rekontekstualizacja pomnika A. Hrdlicki z 1988 r., umożliwienie współodczuwania i empatii z ofiarami oraz redefinicja tego, jak widzimy historię i tożsamość miejsca. Działanie artystki sprawia, że tworzy się przestrzeń spotkania z wydarzeniami z przeszłości w trzech perspektywach: skulonej figury upokarzanego człowieka, szydzącego z niego tłumu oraz współczesnego odwiedzającego. Przestrzeń owa jako miejsce spotkania *poza czasem*, podkreślone jest też dźwiękiem: jego zasięg wyznacza miejsce pomiędzy teraźniejszością a przeszłością oraz sprawia, że doświadczenie dawnego upokorzenia innych osób łączy się z doświadczeniem widza, uobecniając niemożliwą historycznie wspólnotę współdoświadczenia dyskomfortu, strachu, poniżenia, obawy przed wyszydzeniem czy działania wbrew większości...

Beckermann w realizacji wykorzystała immanentną niejednoznaczność (anty)pomnika, wpisując go w trwający nieustannie proces de/re-konstrukcji tożsamości miejsca i tożsamości zbiorowej, a łącząc to z kwintesencją koncepcji pamięci społecznej i kulturowej, uwydatniła treści (nie)pamięci. Jej realizacja, więc jako „dzieło sztuki, jest właśnie *uzewnętrzną*, zapisaną w jakimś materialnym tworzywie, strukturą ludzkiej pamięci”⁵⁴, ale niejako modyfikowaną czy poszerzoną o to, co zazwyczaj zapomniane, wypierane i nieobecne.

(Counter)monuments as presentations of (un)memory in the city

The article aims to reflect upon the possibility to visualize the collective memory and (un)memory in the urban space. The author focuses on a kind of evolution of the ways of commemoration: from the traditional monuments raised in the public space of the city in order to commemorate an event or an eminent person important to the community, to the (counter)monuments as a contemporary, critical reaction of the artists to what is often deliberately (un)remembered, omitted in the historical narrations or

⁵² Termin „bystanders” trudno przełożyć – z reguły tłumaczy się go jako „świadkowie”, choć wielu oponuje. Opisuje się ich jako zwykłych ludzi, którzy w czasie nazistowskiego terroru „nie zajmowali jakiegokolwiek stanowiska. Nie byli bezpośrednimi sprawcami prześladowań Żydów, ale też nie zdecydowali się na jakąkolwiek pomoc” (zob. http://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/resource_center/item.asp?gate=2-52#!prettyPhoto) sytuacja ta dotyczy także Romów. Co więcej, zwraca się uwagę, że stanowisko takie ułatwiały wrogość wobec etnicznej inności, terror oraz sankcje przewidziane przez nazistów za niesubordynację, a niekiedy także antycypacja finansowej korzyści, wynikająca z eksterminacji (tamże). Obszerne studium zjawiska opisane zostało w R. Hillberg, *Perpetors, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933–1945*, New York 1993.

⁵³ *Missing Image Added to Memorial*, 11 marca 2015, <http://www.thelocal.at/20150311/missing-image-added-to-war-sculpture> [dostęp 28.10.2015].

⁵⁴ P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s.17–31.

wanders verging on the collective memory. The analysis of the installation titled „The Missing Image” (2015) by Ruth Beckermann will serve as an example of possible, multiple interpretation of the function and multitude of meanings of the (counter)monuments in the urban space, in the context of visualizations of the (un)memory.



Ruth Beckermann, „The Missing Image”, Wiedeń 2015 – twarze szyszających (zdjęcie autorki).



Ruth Beckermann, „The Missing Image”, Wiedeń 2015 – twarz mężczyzny myjącego chodnik (zdjęcie autorki).

