

Magdalena LORENC

Poznań

Polityczność sztuki.
Analiza pracy Zbigniewa Libery
pt. *LEGO. Obóz koncentracyjny* z 1996 roku

Kultura dzisiejsza to w znacznej mierze system złudzeń i iluzji, przesłaniający ten istotny stan rzeczy: – to system ucieczek przed historią.

Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Kraków–Warszawa 1983, s. 24–25.

Celem pracy jest analiza dzieła sztuki wykonanego przez Zbigniewa Libere pt. *Lego. Obóz koncentracyjny* z 1996 r.

Lego stanowi egzemplifikację problemu polityczności sztuki, polegającego na uwikłaniu działalności artystycznej w politykę.

Zestawienie formy zabawki z symbolem Holocaustu implikuje pytania o:

- 1) rolę sztuki w obnażaniu dyskursów władzy w rozumieniu Michela Foucaulta;
- 2) wpływ polityk publicznych (kulturalnej, edukacyjnej i wobec przeszłości) na sztukę;
- 3) granice komercjalizacji i trywializacji symboli pamięci zbiorowej.

Interpretacja dzieła będzie miała głównie charakter teleologiczny z uwzględnieniem kontekstu czasu powstania i historii jego recepcji w Polsce.

Ramy czasowe analizy zamykają się w latach 1996–2011. Cezurę początkową wyznacza data pierwszej ekspozycji dzieła w ramach wystawy Zbigniewa Libery *Urządzenia korekcyjne* w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie. Cezurę końcową stanowi rok zakupu *Lego* przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i włączenie pracy do kolekcji Muzeum.

‘Sztuka’ i ‘polityka’ to pojęcia o rozmytych brzegach, nieostre. ‘Sztuka’ to – zdaniem Władysława Tatarkiewicza – *pojęcie, które na próżno usiłuje się określić*¹. Podobnie stanowił, choć dyktowane innymi przesłankami, sformułował Theodor Adorno twierdząc, że *nie bezsilność myśli, ale własne cechy sztuki nie pozwalają na jej definiowanie; jej najbardziej wewnętrzna zasada ... burzy się przeciw ... panowaniu nad przyrodą, kryjącemu się w definicji*². Sztuka nie musi być produkowaniem piękna (jak sądzili zwolennicy Wielkiej Teorii) ani naśladowaniem rzeczywistości (jak uważali sympatycy Długiej Teorii). Źródło kłopotów definicyjnych tkwi w braku jednolitości zjawisk oznaczonych tym mianem. Zgodnie z koncepcją Ludwika Wittgensteina, istnieją pojęcia, których zdefiniowanie jest niemożliwe. Pozostaje wówczas podać ‘rodzinę’ użycia danego wyrażenia, która wyczerpuje sobą „istotę” lub „znaczenie” danego terminu³. Słowo ‘sztuka’ wydaje się do nich należeć. To co włącza-

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 48.

² T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 45.

³ M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974, s. 89.

my do klasy ‘sztuka’, wykazuje jedynie – stosując określenie późnego Wittgensteina – ‘rodzinne podobieństwo’, polegające na splataniu i krzyżowaniu się rozmaitych analogii. Podobieństwo członków jednej rodziny obejmować może cechy fizyczne (wzrost, kolor oczu) i psychiczne (temperament). Parafrazując słowa autora *Dociekań filozoficznych*, można zapytać: Czemu coś nazywamy ‘sztuką’? *Cóż, pewnie dlatego, że ma ona* [w oryginale podany jest przykład ‘liczby’] *jakieś – bezpośrednie – podobieństwo z tym lub owym, co dotąd [sztuką – M.L.] nazywano... Przez to zaś, ... zyskuje pośrednie podobieństwo z czym innym, co też tak nazywamy*⁴. ‘Sztuka’ jest zatem pojęciem otwartym w wyniku niemożności podania wszystkich jego desygnatów. Obiekty, które zwykło się nazywać ‘dziełami sztuki’ nie posiadają jednej własności będącej podstawą afiliacji. Uwagi Wittgensteina prowadzić mogą do nihilizmu poznawczego i rezygnacji z definiowania. Z drugiej strony – podążając za Tatarkiewiczem – bardziej wskazane jest *uwzględnienie tych wielu rodzin, które wchodzi do rodziny sztuki* [choć wówczas – M.L.] *kończymy ..., na formule: „bądź-bądź”*⁵. Zgodnie z tą definicją ‘sztuka’ *jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać*⁶. Odnosząc te kryteria do pracy Libery wypada stwierdzić, że jest ona dziełem sztuki, gdyż niektórymi wstrząsa poprzez formę.

Użyteczne dla potrzeb niniejszej analizy wydają się także koncepcje Arthura Danto i George’a Dickiego, określane mianem ‘instytucjonalnej definicji sztuki’⁷. Podstawą uznania przedmiotu za dzieło sztuki jest kontekst, a nie walory estetyczne przedmiotu. Piękno i *mimesis*, stanowiące istotę ujęć esencjalnych, przestały być cechą konieczną sztuki. Dziełem sztuki jest: 1) *artefakt*, 2) *któremu ze względu na pewne cechy jakaś osoba lub osoby działające w imieniu świata sztuki nadały status kandydata do oceny*⁸. Artworld wg Dickiego tworzą wszyscy ci, którzy się z nim utożsamiają: *artyści, producenci finansujący przedsięwzięcia artystyczne, pracownicy instytucji artystycznych, krytycy, historycy sztuki, a także publiczność posiadająca pewną wiedzę na temat sztuki*⁹. Stosując definicję Dickiego w odniesieniu do *Lego*, należy uwzględnić, że sam fakt obecności tej pracy w przestrzeni muzealnej wystarczy, by uznać ją za dzieło sztuki.

Podobnie jak ze ‘sztuką’ ma się rzecz z ‘polityką’ i ‘politycznością’, które mają wiele definicji regulujących i żadnej powszechnie akceptowanej. Dla Arystotelesa polityka oznaczała takie rządzenie *polis*, którego celem jest dobro ogółu, a dla Michela Foucaulta – całokształt relacji społecznych będących polem działania wiedzy-władzy. Oba sposoby pojmowania pojęcia ‘polityka’ dzieli ponad dwa tysiące lat. Definicja Stagiryty umożliwia wskazanie grupy zjawisk, które należą do klasy ‘polityka’, przez co wydaje się mieć charakter bardziej funkcjonalny. Tymczasem zdaniem Foucaulta praktycznie każda aktywność ma walor pozwalający zaklasyfikować ją jako politykę, tj. władzę dyskursu. ‘Polityczność’ będąca derywatem ‘polityki’ jest dla Foucaulta cechą przykładowo każdego systemu edukacji służącego do *utrzymywania lub modyfikacji przyswajania dyskursów wraz z wiedzą i władzą, które te ze sobą niosą*¹⁰.

⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000, s. 51.

⁵ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 48.

⁶ Ibidem, s. 52.

⁷ Szerzej na temat koncepcji obu autorów: A. C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, nr 61; G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, w: idem, *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

⁸ G. Dickie, op. cit., s. 34, za: G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 69.

⁹ G. Dziamski, op. cit., s. 69.

¹⁰ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, Gdańsk 2002, s. 32.

określania tego kto, jak i kiedy może to zrobić. Kompetencja przekraczania granic w przypadku sztuki znajduje się w gestii artysty.

Akt tworzenia oraz jego efekt w postaci dzieła sztuki uwikłane są w relacje władzy. Paradigmat sztuki oparty na jej dychotomii, czyli przeciwieństwie 'sztuki zaangażowanej' i *l'art pour l'art*, wydaje się zbyt prostym uproszczeniem. Idealistyczna wizja sztuki dla sztuki, czyniąca z kwestii estetycznych istotę działalności artystycznej – szerzej – egzystencji twórcy jest rodzajem utopii. Jeżeli nie zależność od mecenasa, to od kanonu i podmiotu oceniającego, determinuje granice swobody działalności artystycznej. Dyskurs sztuki danej epoki określa to, co dopuszczalne w danym czasie. Pisuar *Fontanna* (1917) Marcela Duchampa możliwy był w XX w., ale trudny do wyobrażenia w XVII w., i nie chodzi tu tylko o ograniczenia technologiczne związane z rozwojem sanitariatu. Abstrahując od iluzji, jakiej mogą ulegać artyści, wypada zauważyć, że sam fakt zajęcia stanowiska, a zatem konieczność dokonania wyboru między jedną lub drugą formułą uprawiania sztuki, jest ograniczeniem autonomii. Jeżeli stan braku zależności nie istnieje, to trudno zgodzić się z Rancière, że *autonomia jest autonomią doświadczenia, nie zaś dzieła sztuki*²⁰. Gloryfikowanie 'autonomii' twórcy i dzieła jest możliwe przy założeniu, że immanentną cechą sztuki jest piękno rozumiane w duchu Kanta jako to, co jest *przedmiotem zupełnie bezinteresownego upodobania*²¹. Tak pojmowaną sztukę mogą tworzyć Kantowscy artyści-geniusze. Co jednak tyczy się osób uprawiających zawód artysty, to często traktują one swoją aktywność jako pracę. Jeżeli wówczas świadomie wybierają koncepcję *l'art pour l'art*, to narażają swoją twórczość na podnoszony przez Mikela Dufrenne'a zarzut *beztroski i amoralizmu*²².

Korelacja estetyki – rozumianej jako filozofia sztuki i etyki – czyli nauki o moralności (definicja tautologiczna), widoczna jest przy ocenie prac należących do tzw. sztuki zaangażowanej. 'Sztuka zaangażowana' jest kategorią umowną i nieściśłą. Obejmuje ona – w uproszczeniu – w reżimach antydemokratycznych działania artystyczne służące legitymizacji władzy, natomiast w reżimach demokratycznych oznacza demaskowanie dyskursów władzy i narzędzie artykułowania postulatów grup „wykluczonych”, np. mniejszości etnicznych i seksualnych. Niezależnie od charakteru reżimu, wszelkie formy twórczości 'zaangażowanej' stanowią egzemplifikację upolitycznienia sztuki. Dla Rancière'a 'sztuka zaangażowana' to *pojęcie niczyje, które jest bezsensowne zarówno jako pojęcie estetyczne, jak i polityczne*²³. Zdaniem francuskiego filozofa jedynie artysta, a nie wytwór jego pracy, może być zaangażowany. Nie znaczy to, że dzieło sztuki jest apolityczne. To aktualny dyskurs umożliwia traktowanie danego obiektu jako przejawu kontestacji rzeczywistości społeczno-politycznej²⁴. Nie sposób nie zgodzić się z aspektem lingwistycznym uwag Rancière'a. Z drugiej strony, powszechność stosowania uproszczonego terminu 'sztuka zaangażowana', na określenie aspiracji społeczno-politycznych artystów i w efekcie tworzonej przez nich sztuki, daje się obronić w praktyce językowej.

²⁰ J. Rancière, *Rewolucja...*, s. 121.

²¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, Warszawa 1986, s. 74.

²² Cyt. za: M. Dufrenne, *O ethosie sztuki*, w: *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej. Mogilany, maj 1983*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985, s. 48.

²³ J. Rancière, *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej. Jacques Rancière w rozmowie z Gabrielem Rockhillem*, w: idem, *Estetyka...*, s. 176.

²⁴ *To stan polityki decyduje o tym, czy obrazy [Otto – M.L.] Dix'a w latach 20., ..., bądź też filmy [Michaela – M.L.] Cimino lub [Martina – M.L.] Scorsese w latach 80. jawią się jako ostoja krytyki politycznej, czy też wprost przeciwnie – są apolitycznym spojrzeniem na nieubłagany chaos ludzkich spraw utrzymanym w malowniczej poetyce różnic społecznych* (ibidem, s. 177).

Prosystemowa korelacja sztuki i polityki nie jest zjawiskiem nowym w tradycji europejskiej. Mecenat ze strony Kościoła katolickiego i Cerkwi prawosławnej oraz ikonografia władzy czasów panowania Macieja Korwina i Ludwika XIV, stanowią tego dobitne przykłady. Podobnie rzecz się miała – stosując terminy Waltera Benjamina – z *estetyzacją polityki* w faszyzmie i *polityzacją sztuki* w komunizmie²⁵. Plany architektoniczne Alberta Speera, mundury SS zaprojektowane przez Karla Diebitscha i Waltera Hecka (Hugo Boss) oraz filmy Leni Riefenstahl w Trzeciej Rzeszy, a także socrealizm w ZSRR i państwach bloku komunistycznego, składają się na obraz upolitycznienia sztuki. Sztuka niezgodna z koncepcją estetyki preferowaną przez NSDAP w Trzeciej Rzeszy była piętnowana, czego przykład stanowi zorganizowana przez hitlerowców w Monachium w 1937 r. wystawa *Entartete Kunst*. Na ekspozycji pokazano kilkaset skonfiskowanych dzieł artystów reprezentujących prądy awangardowe w sztuce, opatrując je szyderczymi komentarzami, eksponując żydowskie pochodzenie twórców oraz rozmieszczając na ścianach prace osób chorych psychicznie. Celem przedsięwzięcia było zdyskredytowanie sztuki niezgodnej z linią programową partii rządzącej. Równocześnie popierano działalność malarza Adolfa Zieglera oraz rzeźbiarzy Arno Brekera i Josefa Thoraka. Sztuka w Trzeciej Rzeszy i ZSRR była możliwa, ale głównie jako sztuka zaangażowana, to znaczy będąca narzędziem rozpowszechniania nazizmu lub komunizmu. Film *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina z 1925 r. to przykład nowatorstwa w kinie, ale i propaganda *par excellence*, utrwalająca etos rewolucji październikowej. Dorobek artystów schlebiających gustom decydentów politycznych, po zmianie systemu poddawany jest krytyce. Kryterium oceny stanowi nie tyle mierność walorów estetycznych, co bardziej – wstyd wynikający z faktu kolaboracji z reżimem wątpliwym etycznie.

Uprawianą przez Libere sztukę można w demokracji aspirującej do bycia liberalną (mowa o latach dziewięćdziesiątych w Polsce) uznać za 'zaangażowaną'. Praktyka używania terminu 'sztuka zaangażowana' w odniesieniu do twórczości propagowanej w reżimach totalitarnych, czyni ten zabieg problematycznym²⁶. Dzieło Libery i przykładowo film Eisensteina różni bowiem formą wyrazu, ale przede wszystkim źródło dyspozycji do określonych działań artystycznych oraz kontekst polityczny. Rzecz sprowadza się do transparentności działań operacyjnych państwa. W reżimie niedemokratycznym aparat władzy reglamentuje produkcję dzieł stanowiących odstępstwo od paradygmatu. W warunkach demokracji liberalnej kanon tego, co jest kupowane, tworzy rynek i *artworld*. Twórczość jest zinstytucjonalizowana oraz podlega prawom popytu i podaży. Dzieło sztuki jest towarem – o czym szeroko traktują autorzy o inklinacjach marksistowskich, przede wszystkim Benjamin. Prace Libery są wystawiane i kupowane, on sam zaś jest częścią świata sztuki. Egzemplifikacją tego są niedawne starania nabycia przez polskie muzeum *Lego*. Stworzone przez artystę trzy zestawy klocków LEGO (po siedem opakowań w każdym), znajdują się obecnie: jeden – w zbiorach Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku, drugi – w Domu Historii Republiki Federalnej Niemiec w Bonn oraz trzeci – w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Stołeczne muzeum weszło w posiadanie dzieła Libery drogą kupna od prywatnego norweskiego kolekcjonera. Transak-

²⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukcji technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, Warszawa 2011, s. 51.

²⁶ Zdaniem Jacka Zydorowicza 'sztuka zaangażowana' to działalność artystyczna polegająca na diagnozowaniu problemów społecznych i woli zmiany poprzez działania ukierunkowane na realizację określonego projektu. 'Sztuka krytyczna' to natomiast praktyka artystyczna ostatnich lat XX w., cechująca się złagodzeniem środków wyrazu i osłabieniem potencjału zmiany – rezygnacja z projektów. Szerzej na ten temat: J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian po 1989 r.*, Warszawa 2005.

cję sfinalizowano 30 grudnia 2011 r. i opiewała na kwotę 55 000 euro, czyli 245 025 złotych²⁷. Zakup możliwy był dzięki zbiórce publicznej zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w ramach której pozyskano 103 320 złotych, a pozostałe 50 000 złotych stanowiły darowizny ze środków własnych Towarzystwa²⁸. Brakującą część pieniędzy wyłożyło Muzeum.

Na potrzeby niniejszych rozważań działalność artystyczna, której *raison d'être* stanowi demaskowanie Foucaultowskich dyskursów władzy, określana będzie mianem 'sztuki krytycznej'²⁹. Libera utożsamia się z nią, mówiąc o sobie: *Sztuka krytyczna to ja*³⁰. Zdaniem Piotra Piotrowskiego ten rodzaj twórczości *wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w jakich nie zawsze świadomie funkcjonujemy*³¹. Artur Żmijewski uważa, że cechuje ją *ciągła świadomość, uparta autorefleksja*³². Dla Rancière'a polega ona na *umieszczaniu w formie dzieła wyjaśnienia dominacji lub konfrontację tego, jaki świat jest, z tym, jaki mógłby być*³³. Określenie 'sztuka krytyczna' odnosi się do działań artystycznych i ich wytworów, których celem są zmiany: społeczna, polityczna, kulturowa. Choć bywa ona narzędziem kontestacji, to funkcjonuje jako element systemu i może wpływać na kształt polityk publicznych. Jest subiektywną diagnozą kondycji społeczeństwa. *Lego Libery* dotyczy polityk edukacyjnej i kulturalnej oraz polityki wobec przeszłości, przy założeniu, że można uznać działania państwa w danej dziedzinie za uporządkowane, w Polsce w latach 1996–2011.

Koncepcja sztuki krytycznej wydaje się bliska chronologicznie wcześniejszym założeniom Hervé Fischera. Stworzone w 1971 r. przez niego pojęcie *l'art sociologique* zawierało *w sobie element krytycyzmu, zrodzonego z odrzucenia aktualnej sytuacji i postulowania przemiany o bliżej nieokreślonym charakterze i zasięgu*³⁴. Środki, którymi zamierzono osiągnąć cele określone w manifestach tejże sztuki, obejmowały m.in. naukę i pracę społeczno-krytyczną. Przez *naukę* rozumiał Fischer działania pedagogiczne obejmujące możliwie szeroki krąg odbiorców, do którego zamierzano dotrzeć dzięki *wyjściu na ulicę, poza galerię*³⁵. *Praca społeczno-krytyczna* służyła natomiast miała *wywołaniu krytycznej dyskusji, która zakwestionowałaby system społeczny i obowiązujące w nim wartości*³⁶. Stefan Morawski, przytaczając koncepcje Fischera, wyłożone w książce *L'Histoire de l'art est terminée* z 1981 r., zwraca

²⁷ Dane za: http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=Lego_Zbigniewa_Libery_kupione, 12.09.2012.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Jak zauważyła Izabela Kowalczyk, określenie 'sztuka krytyczna' zaczęło się pojawiać stosunkowo niedawno [vide – data wydania książki Kowalczyk], *przede wszystkim w próbach podsumowania zjawisk artystycznych lat dziewięćdziesiątych* [w Polsce – M.L.]. *Terminu tego użył w tytule swego artykułu Ryszard W. Kluszczyński* (I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 22). Kowalczyk nawiązuje do publikacji Kluszczyńskiego w czasopiśmie „Exit” z 1999 r. (R. W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierzem, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit” 1999, nr 4, s. 2074–2081).

³⁰ A. Mazur, E. Opałka, *Koniec sztuki krytycznej wobec Zbigniewa Libery*, „Obieg”, 5.03.2010, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/16325>, 12.10.2012.

³¹ P. Piotrowski, *O 'sztuce dziś', a więc 'tu i teraz' ...*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 17–18.

³² A. Żmijewski, *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, seria „Krytyki Politycznej”, t. 2, Bytom–Kraków 2006, 13. Równocześnie Żmijewski uważa, że *określenie sztuka krytyczna zostało skompromitowane i raczej wychodzi z obiegu* (cyt. za: A. Żmijewski, *Drżące ciało*, materiał zrealizowany dla TVP Kultura, emisja kwiecień 2007, reporter: Piotr Śliwowski, <http://www.youtube.com/watch?v=yRIVtWVtr2c>, 12.08.2012).

³³ J. Rancière, *Estetyka...*, s. 39.

³⁴ Data za: H. Fischer, *Teoria sztuki socjologicznej*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, t. II, Warszawa 1987, s. 296. Cyt. za: ibidem, s. 297.

³⁵ Ibidem, s. 299.

³⁶ Ibidem.

uwagę na usytuowanie sztuki w określonej rzeczywistości społeczno-politycznej. Wśród funkcji działalności artystycznej, które wymienia Fischer, są m.in. *pytajność* i *ożywianie naszej percepcji świata*, a także zdolności *polityczno-transformacyjne*³⁷. Oczekiwania Fischera wobec sztuki – zdaniem Morawskiego – wymagają artyści *samoświadomego*, którego celem jest *uratowanie sztuki właśnie socjologicznej, jako mitu projektującego sens egzystencji na podłożu aktualnych potrzeb i dążeń społecznych*³⁸.

Kryteria przynależności do sztuki krytycznej stanowią stosowane w procesie twórczym działania transgresyjne i techniki subwersywne. Transgresje – zgodnie z koncepcją Józefa Kozielleckiego – to czynności polegające na świadomym przekraczaniu dotychczasowych granic materialnych i symbolicznych, *akty stwarzania – lub przynajmniej poszerzania świata*³⁹. Transgresje mają charakter przeważnie jednorazowy, a ich efekty są trudne do przewidzenia na poziomie działań oraz efektów⁴⁰. Co się zaś tyczy technik subwersywnych to, zdaniem Grzegorza Dziamskiego, polegają one *na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń*. [Przy czym – M.L.] *ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza ... [tym bardziej, że nie jest to] krytyka wprost, bezpośrednia tylko krytyka pełna dwuznaczności*⁴¹. Lego Libery, zarówno na poziomie celów, jak i metod ich realizacji jest transgresyjny i powstało w wyniku zastosowania technik subwersywnych. Do jego analizy przydatne jest stanowisko przeciwników ujęć esencjalnych w estetyce, które Bohdan Dziemidok charakteryzuje następująco: *Przeżycia wywołane przez dzieła sztuki nie sprowadzają się do estetycznej satysfakcji lub jej braku, są bardziej złożone, bogatsze i prawie zawsze zawierają walory poznawcze, częstokroć o wyraźnym intelektualnym charakterze*⁴². Obecność refleksji jest warunkiem *sine qua non* sztuki tworzonej przez Libere, który wydaje się podzielać przytaczane przez Adorna zdanie Kanta, że *jedynie droga krytyczna stoi jeszcze otworem*⁴³.

Naturę sztuki – zdaniem Martina Heideggera – stanowi odkrywanie prawdy. Dzięki sztuce *rozjaśnione jest skrywające się bycie*⁴⁴. Ale Heidegger popełnił błąd, który wykrył Kurt Goldstein, upublicznił Meyer Schapiro i przypominał Jacques Derrida⁴⁵. Niemiecki filozof dokonał projekcji i na obrazie Vincenta van Gogha *Stare buty ze sznurówkami* z 1886 r. dostrzegł parę butów wieśniaczki oraz poczuł *zew ziemi*⁴⁶. Schapiro się z nim nie zgodził i po wnikliwych studiach dowiódł, że przedstawione przedmioty należały do samego malarza.

³⁷ S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 241.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. Koziellecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002, s. 43. Granice Koziellecki rozumie szeroko. Granice materialne to przykładowo ogrodzenie terenu prywatnego. *Granice społeczne to zakazy i nakazy publiczne, pozycja społeczna i zakres posiadanej władzy; ... Granicą symboliczną, czyli intelektualną bywa zakres posiadanej wiedzy o świecie i samym sobie* (ibidem, s. 45).

⁴⁰ Ibidem, s. 49. Por.: M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, seria *Transgresje*, t. III, Gdańsk 1984, s. 305–306.

⁴¹ G. Dziamski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2–3, za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych na przykładzie realizacji Found Footage Film i Video Scratch Józefa Robakowskiego: „6.000.000”*, „Sztuka to potęga” i „Pamięci L. Breźniewa”, http://www.zbikow.lh.pl/subwersywne_text.html, 5.08.2012.

⁴² B. Dziemidok, *Spór o estetyczną naturę sztuki*, w: *idem, Sztuka, wartość, emocje*, Warszawa 1992, s. 27.

⁴³ T. W. Adorno, *O tradycji*, w: *idem, Sztuka...*, s. 53.

⁴⁴ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: *idem, Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 99.

⁴⁵ Mowa o tekstach: M. Heidegger, *Źródło...*; M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty. Nota o Heideggerze i van Goghu*, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, t. III, Kraków 1991; J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, Gdańsk 2003.

⁴⁶ M. Heidegger, *op. cit.*, s. 99.

Derrida stwierdził, że obaj *przesadzili*⁴⁷ (mowa o ujawnionej przez Schapiro korespondencji z Heideggerem na temat „butów van Gogha” z 1965 r.) i zapytał – skąd przekonanie, że to w ogóle para, a nie dwie lewe sztuki⁴⁸. Nie o taką prawdę tu chodzi. Buty z obrazu van Gogha są namalowane, a zatem pozbawione waloru użyteczności, dla którego zostały stworzone – nie można w nich chodzić. Spór dotyczący ich właściciela jest zatem bezsensowny. Jedyne o co można rozsądnie zapytać to, o cel namalowania przez van Gogha obrazu przedstawiającego buty i o wrażenia, jakie wzbudza on w widzu.

Casus „butów van Gogha” stanowi pretekst do pytania o wymiar teleologiczny dzieła Libery, a zwłaszcza o jego aspekt utylitarny. Indagowany przez dziennikarzy i krytyków w licznych wywiadach o intencje związane z *Lego*, artysta podkreślał, że pierwotnie myślał o zestawie *Lego Gulaq*, ale jak zapewnia – *to nie działało – nie odnosiło się do obrazów, które mamy w głowie i nie przekazywało tego, co chciałem przez tę pracę powiedzieć. Terror niemiecki był zorganizowany, racjonalny, sowiecki – absolutnie chaotyczny. Moją intencją była refleksja nad racjonalizmem i edukacją*⁴⁹. Zamiast makiety łagru powstała makieta obozu koncentracyjnego. Odautorski tytuł jednoznacznie wskazuje co przedstawia praca. Obóz koncentracyjny od czasów II wojny światowej stanowi symbol Holocaustu i jako taki – choć autor pracy zajmując w tej kwestii różne stanowiska – został przez Libereę wykorzystany⁵⁰. Trudno jednak określić, na jakim nazistowskim obozie zagłady (co wydaje się nazwą bardziej adekwatną) artysta się wzorował. Czy znajdował się on na terenie okupowanej Polski, czy w Trzeciej Rzeszy? Czy był to obóz Auschwitz-Birkenau, Sobibór, Chełmno, Bełżec itd. Nie sposób zatem zgodzić się z Andą Rottenberg, która w odniesieniu do *Lego. Obóz koncentracyjny* Libery, używa błędnie tytułu *Lego. Auschwitz*⁵¹.

Od szkolnego pytania – co autor miał na myśli? – na które odpowiedź bywa artykułowana przez twórców *post factum* upublicznienia dzieła i przez co jest obarczona wszystkimi błędami retrospekcji⁵², bardziej zasadne jawi się skoncentrowanie na samej pracy i jej odbiorcy.

⁴⁷ J. Derrida, op. cit., s. 320. Derrida uznał *passus* dotyczący butów w tekście Heideggera za *śmieszny i godny pożałowania* (ibidem, s. 342) *moment patetycznego załamania* (ibidem, s. 307) autora *Źródła... Złudzenie, jakiemu uległ niemiecki filozof, trafnie oddaje zastosowana przez Derridę metafora zwiedzania wiejskiego muzeum, po którym, pod nieobecność przewodnika, z entuzjazmem oprowadza gospodarz z sąsiedniej posesji. Przewodnik-amator nie kryjąc swego miejscowego (szwabskiego) akcentu, ... stara się zelektryzować klientelę, ... piętrzy kolejne skojarzenia i momentalnie dokonuje projekcji. Od czasu do czasu wskazuje na pola za oknem i nikt już nie dostrzega, że przestał mówić o obrazie. ... Osoba spełniająca okazjonalnie funkcję przewodnika jest tą samą osobą, która – zanim wygłosi tę niewiarygodną tyradę, a także później – rozwija swój dyskurs na temat źródła dzieła sztuki oraz prawdy. To ten sam dyskurs* (ibidem, s. 343).

⁴⁸ Ibidem, s. 326.

⁴⁹ <http://www.raster.art.pl/galeria/artysci/libera/prace.htm>, 15.08.2012.

⁵⁰ Libera podaje różne motywy powstania *Lego*. Jednym razem wskazuje, że chodziło mu o *terror niemiecki* [vide – przypis powyżej], innym razem: *Holocaust to tylko domysł. Zawsze podkreślałem, że to jest obóz uniwersalny. Tam nigdzie nie ma swastyki, nikt nie mówi, że są w nim Żydzi. Kiedy to robiłem, były obozy w Bośni ... (Ze Zbigniewem Libereą rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, wydanie z 9.02.2004, http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/18578/www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,2326489,20040209RP-DGW_D,Przy_artyscie_nikt_nie_jest_bezpieczny,.html, 5.10.2012).*

⁵¹ A. Rottenberg, *Artysta patrzy na wojnę*, w: *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, red. M. Omilanova, Kolonia 2011, s. 624. Można by to uznać za drobne przeoczenie redakcyjne, gdyby nie fakt, że błędnie podany tytuł dzieła Libery znajduje się w tekście monumentalnej (liczącej prawie 1000 stron) publikacji towarzyszącej wielkiej pod względem skali polsko-niemieckiej wystawie *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, zorganizowanej w Martin-Gropius-Bau w Berlinie (23.09.2011–9.01.2012) pod patronatem honorowym prezydentów Polski i Niemiec. Kuratorem wystawy była Anda Rottenberg.

⁵² Odpowiedź artysty często jest reakcją na spekulacje krytyki dotyczące prac, które wywołują kontrowersje [vide – przypis 50]. Z uwagi na upływ czasu, trudno mówić o rzeczywistych intencjach twórców, które ujawniają oni

Sztuka, która ma aspiracje do bycia społecznie użyteczną, nie istnieje bez adresata komunikatu nadanego przez artystę, którego nośnikiem jest dzieło sztuki. „Czytanie” sztuki jest aktywnością, a nie bierną recepcją i polega na tworzeniu znaczeń, często wykraczających poza zamysł twórcy. Interpretacja warunkowana jest czasem i miejscem oraz wiedzą odbiorcy, ma zatem charakter subiektywny. Podmiot recypujący tkwi w kontekście. Badania ilościowe wykazałyby – co można stwierdzić z przekonaniem graniczącym z pewnością – że *Lego* inaczej odbierane było w Warszawie, inaczej w Nowym Jorku, różnie w zależności od płci, grupy wiekowej i poziomu wykształcenia oraz innych zmiennych. Dla tych interpretacji kolejnym punktem odniesienia byłyby badania przeprowadzone na „reprezentatywnej” grupie respondentów, przykładowo z Delhi i Tunisu. Trudno zatem zakładać, że istnieje jedna „kanoniczna” interpretacja i przyjąć, że każda jest możliwa. Powyższe podważa także arbitralne oceny dzieł sztuki dokonane przez mniej lub bardziej kompetentnych krytyków. *Postawie nacechowanej taką pewnością* Derrida przeciwstawia reakcję butów z obrazu van Gogha, które – w obliczu zabiegów Heideggera i Schapiro – *zaczynają odczuwać komiczny aspekt sytuacji* [i – M.L.] *ledwie powstrzymują się od szalonego śmiechu*⁵³.

Lego Libery jest pracą wieloznaczną, dzięki czemu broni się przed posądzeniem o kicz sformułowanym przez Lisę Saltzman⁵⁴ i wydaje się bliskie koncepcji *Formy Otwartej* Oskara Hansena. Sztuka winna rodzić – napisał Hansen w *Manifestie* z 1959 r. – *poczucie potrzeby istnienia ..., pomagać ... określić się i odnaleźć w przestrzeni i czasie ...* [Stanie się to możliwe wówczas, gdy widzowie – M.L.] *zaistnieją jako organiczne elementy tej sztuki. Będą w niej chodzić, a nie ją obchodzić. Różnorodna indywidualność wraz ze swoją przypadkowością, aktywnością stanie się bogactwem tej przestrzeni – jej współuczestnikiem. Będąc kompozycją przestrzennego podtekstu – stanie się zjawiskiem wielowarstwowym, ciągle żywym. W stosunku do konwencji kompozycji zamkniętej, polegającej głównie na sztukmistrzostwie wykonanego przedmiotu, konwencja kompozycji otwartej będzie polegała na działaniu charakteryzowanym przez „*passerpartout*” [podkreślenie – M.L.] *zmian zachodzących w przestrzeni. Będzie to sztuka zdarzeń. Czas silniej działa niż działał, żebyśmy mogli dalej ufać wyłącznie niezmiennej, raz ustalonej zależności elementów*⁵⁵.*

Funkcjonujący w języku polskim makaronizm ‘*passerpartout*’, zapożyczony z języka francuskiego, to nie tylko *obramienie*, ale i metaforycznie rzecz ujmując – *klucz do otwierania wielu zamków* oraz *stały bilet wolnego wstępu* do instytucji kulturalnej⁵⁶. Uwagi Hansena dotyczące *passerpartout* wydają się bliskie koncepcjom *parergonu* Kanta oraz Derridy, odnoszącym się do ‘ramowania’ dzieła sztuki. *Parergon*, rozumiany jako rama, jest tym, co od-

w wywiadach, gdyż są one efektem przepracowania doświadczeń związanych z recepcją dzieła, a zatem mogą zawierać elementy konfabulacji – co znacznie ogranicza ich użyteczność dla celów analizy.

⁵³ J. Derrida, op. cit., s. 307.

⁵⁴ *Historia Holocaustu, faszyzmu, ludobójstwa. Mówiąc ściślej, historia, która jest już i tak wysoce zapośredniczona; historia, którą poznajemy przez prawie pięć dekad jej kulturowych reprezentacji. ... Choć z jednej strony kulturowe przedstawienia służyły do zapośredniczenia i konfigurowania tej historii, dawania jej świadectwa i godzenia się z nią, z drugiej były także uwikłane w jej normalizowanie, komercjalizowanie i wykorzystywanie. ... Kicz w połączeniu z polityką produkuje kulturę jako propagandę i propagandę jako kulturę. «akapit» Kicz jest łatwy, sentymentalny i komercyjny. ... Kicz w połączeniu z przedstawieniem historii, historii faszyzmu, Holocaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji. L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 202–204.*

⁵⁵ O. Hansen, *Manifest*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5, s. 5, http://tnn.pl/Manifest_-_Oskar_Hansen,2479.html, 28.07.2012. Tekst oryginalny napisany jest w pierwszej osobie l. mn.

⁵⁶ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 317.

dziela wytwór artystyczny od otoczenia⁵⁷. Rama, postument – inaczej to, co jest i zarazem nie-jest częścią dzieła – wpływa na recepcję danej pracy i wymaga uwzględnienia w procesie analizy. Przypadek *Lego Libery* jedynie pozornie nie dotyczy kwestii ramowania. Nie jest to ani obraz, ani rzeźba, ale obiekt, który tworząc iluzję bycia zabawką jest poza zasięgiem odbiorcy. Widz odwiedzający galerię sztuki napotyka zazwyczaj opakowania klocków, zamknięte w gablotach muzealnych. *Lego Libery* różni się od przykładowo *Your Coloring Book* Rama Katzira (1996), ograniczonym dla odbiorcy dostępem. Jak podkreślił Ernst van Alphen w przypadku pracy Katzira *widzowie byli zaproszeni do pokolorowania obrazków ... lub do dorysowania jakichś elementów*. [przy czym – M.L.] *Obrazki pochodziły z nazistowskich lub dokumentacyjnych zdjęć z okresu Holocaustu*⁵⁸. „Klocki” Libery nie służą do zabawy, ale stanowią dowód możliwości wyprodukowania takiej zabawki. Ten aspekt analizy *Lego* wydaje się szczególnie bliski Liberze, którego i inne prace (m.in. *Body Master. Play kit for children under 9 years* z lat 1994–1997 i *Łóżeczko porodowe. Zestaw do zabawy dla dziewczynek* z 1996 r.⁵⁹), dotyczą przemysłu zabawkarskiego, który służy, poza generowaniem zysków i dostarczaniem rozrywki, uczeniu dzieci ról społecznych oraz upowszechnianiu obowiązującego kanonu piękna⁶⁰. Sposób ekspozycji dzieła Libery wyklucza zatem zabawę, ale nie wyklucza nauki, a zatem realizuje jeden z celów, dla których produkowane są klocki LEGO System. Pytanie: jaką lekcję i komu daje Libera swoim *Lego*? To lekcja dla dorosłych o mechanizmach rządzących procesem socjalizacji, a w pewnym stopniu i polityką edukacyjną państwa. *Czymże bowiem jest – jak zauważył Foucault – system nauczania, jeśli nie rytualizacją słowa, ... kwalifikacją i ustalaniem ról dla podmiotów mówiących, ... dystrybucją i zawłaszczeniem dyskursu wraz z jego władzą i wiedzą?*⁶¹ W animacji komputerowej stworzonej dla upamiętnienia 80 lat, jakie upłynęły, od daty powstania w Danii firmy LEGO (1932–2012), można usłyszeć, że klocki dla dzieci *encouraging to explore the whole world, a world without limits*⁶². Tymczasem produkty LEGO System to zestawy, w których nie ma niepotrzebnych elementów – jedne należą przykładowo do serii *Paradisa (sic!)*, inne do serii *Town*. Każde opakowanie zawiera zdjęcia sposobów wykorzystania klocków. Dzieci – konsumenci zabawek nie muszą wykazać się kreatywnością, a jedynie zrealizować z góry zaplanowany scenariusz, powielić wzór. Myśl – jak oświadczył Libera – która doprowadziła go do zrobienia tej pracy, *dotyczyła samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków Lego, a która wydała mu się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować nic, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system*⁶³. W pracy tej tkwi jednak paradoks – Libera korzystając z technik subwersyjnych postąpił wbrew intencjom producenta. Artysta zwrócił się do polskiego oddziału LEGO z prośbą o sponsoring, na który firma przystała, dostarczając klocki. Nie informując sponsora o celu swych działań, Libera zaadaptował otrzymane zestawy (*Piraci i Posterunek policji*), poddając je nieznacznym modyfikacjom. Stworzone przez siebie makiety obozu koncentracyjnego następnie sfotografował wraz ze scenami możliwych aranżacji z wykorzystaniem uśmiechniętych i niezindywidualizowanych plastikowych posta-

⁵⁷ *Parergon* z gr. ‘dzieło poboczne’ (ibidem, s. 315).

⁵⁸ E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 220.

⁵⁹ Daty powstania prac za: <http://raster.art.pl/galeria/artystci/libera/prace.htm>, 5.08.2012.

⁶⁰ Szerzej na ten temat kształtowania estetycznego wzorca ciała w kulturze konsumpcyjnej: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 245.

⁶¹ M. Foucault, *Porządek...*, s. 32.

⁶² <http://www.brandchannel.com/home/post/2012/08/10/Lego-Turns-80-081012.aspx>, 12.09.2012.

⁶³ http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbigniew-libera,15.08.2012.

ci pełniących rolę sprawców i ofiar. Zdjęcia posłużyły do wykonania trzech zestawów opakowań, opatrzonych logo duńskiej firmy wkomponowanym w zdanie *This work of Zbigniew Libera has been sponsored by LEGO* i napisem *SYSTEM* oraz informacjami dotyczącymi warunków bezpieczeństwa i recyklingu, a także numerem serii. Sposób wykorzystania znaku zastrzeżonego bez zgody właściciela wiązał się z podjęciem przez kierownictwo LEGO kroków prawnych. W wyniku kampanii medialnej dotyczącej dzieła Libery, LEGO ostatecznie wycofało się z dochodzenia swoich roszczeń wobec artysty na drodze sądowej.

Tworząc makiety obozu koncentracyjnego Libera jednak układał klocki. O ile zatem widownia muzealna nie może dotknąć pracy, o tyle na poziomie działań twórczych zasadne jest pytanie Jamesa E. Younga: *Co to znaczy „bawić się” w nazistów, budując swój własny model obozu koncentracyjnego z klocków lego?*⁶⁴ Pytanie Younga ma sens wówczas, gdy adresowane jest do twórcy, a nie do odbiorcy *Lego*. „Bawić się” w nazistów znaczy dokonywać transgresji, czyli naruszać tabu kulturowe dotyczące przedstawiania ‘nieprzedstawialnego’. Jak zauważył Rancière, *mówi się ..., że niektóre rzeczy nie należą do zasobów sztuki. Nie są w stanie dostosować się do nadmiaru obecności oraz do braku rzeczywistego istnienia, które definiują, w kategoriach platońskich, ich charakter jako symulaków. ... Argument „nieprzedstawialności” nie pasuje [jednak – M.L.] do doświadczenia praktyki artystycznej. Zaspokaja raczej pragnienie tego, iżby było coś ... nieosiągalnego, by móc wpisywać w praktykę artystyczną konieczność określonej drogi etycznej*⁶⁵.

Stosowanie kryteriów moralnych do oceny dzieł sztuki to w przypadku prac odwołujących się do historii i pamięci ludobójstwa w okresie II wojny światowej praktyka utrzymana w tradycji Adorna⁶⁶. Koncepcje tego czołowego przedstawiciela szkoły frankfurckiej nie są w tej materii spójne ani konsekwentne. Początkowo negował on możliwość pisania wierszy po Holocauście i postulował milczenie. Ostatecznie jednak w *Dialektyce negatywnej* wyraził przekonanie, że ofiary też mają prawo głosu⁶⁷. Adorno odrzucał tzw. literaturę zaangażowaną obejmującą *często mało ambitne* i przez to *skwapliwie przetykane utwory „rozrachunkowe”* *sprawiające, że ludobójstwo staje się dobrem kulturalnym*⁶⁸. Choć uwagi dotyczyły głównie literatury, można odnieść je również do sztuki. Usprawiedliwieniem tej praktyki jest fakt, że koncentrując się na wybranych obszarach twórczości (literaturze i muzyce), Adorno miał na uwadze krytykę całej kultury, która nie była w stanie zapobiec ludobójstwu. Przedmiot troski stanowiła znajdująca się w europejskiej awangardzie kultura niemiecka. Adorno nie podzielał jednak przekonania niektórych mu współczesnych, że na Fryderyku Nietzschem i Ryszardzie Wagnerze spoczywała część odpowiedzialności za ideologię nazistowską. Był on zwolennikiem sztuki autentycznej, która w dobie Benjaminowskiej reprodukcji technicznej byłaby zdolna do *odczarowywania odczarowanego świata*⁶⁹.

⁶⁴ J. E. Young, *Foreword. Looking into the Mirrors of Evil*, w: *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, red. N. L. Kleeblatt, New Brunswick b.d.w., wersja elektroniczna wybranych esejów, http://www.thejewishmuseum.org/home/content/exhibitions/special/mirroring_evil/mirroring.html, 8.05.2012.

⁶⁵ J. Rancière, *Rewolucja...*, s. 118–119, 144.

⁶⁶ Szerzej na temat rozróżnienia między historią i pamięcią: A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Poznań 20011, s. 36–60.

⁶⁷ *Wciąż trwające cierpienie ma także prawo ekspresji, jak maltretowany do krzyku, dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można napisać żadnego wiersza* (T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 509). Także: T. W. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą?*, w: idem, *Sztuka...*, s. 291–292; T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, w: idem, *Sztuka...*, s. 47. Omówienie koncepcji *milczenia* sztuki Adorna m.in.: K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 208–215.

⁶⁸ K. Sauerland, op. cit., s. 213.

⁶⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 99.

Jak zauważył Karol Sauerland – u Adorna szansę przetrwania ma jedynie dzieło, które dąży do *uchwycenia i transcendencji tego, co chwilowe*, a co autor *Teorii estetycznej* określił słowem ‘apparition’, czyli ‘rozbłysk’⁷⁰. Z drugiej strony, Holocaust, w rozumieniu Adorna, to stygmat, który sprawia, że sztuka *nie jest już możliwa inaczej jak tylko w powiązaniu z refleksją*, [i jako taka – M.L.] *musi sama zrezygnować z radosnej pogody*⁷¹. Jeżeli konieczny przy odbiorze sztuki jest namysł, na co potrzeba czasu, to wówczas trudno o „błysk”, który ma charakter krótkotrwały⁷². Sztuka krytyczna, której egemplifikacją jest *Lego*, wymaga wysiłku intelektualnego. Powyższe sprawia, że praca Libery nie spełnia kryteriów sztuki autentycznej wg Adorna.

Normy etyczne przy ocenie *Lego* mogą prowokować zarzut profanacji pamięci żydowskich ofiar Holocaustu, choć bardziej zasadne będzie mówienie o pamięci osób, które poniosły śmierć w nazistowskich obozach zagłady – stosując kryterium narodowości lub przynależności do grupy etnicznej – Żydów, Polaków, Romów, Rosjan i innych. Ten argument podnoszony był również w odniesieniu do innych prac Libery, budzących skojarzenia z obrazami z nazistowskich obozów koncentracyjnych, m.in.: *Christus ist mein Leben*⁷³ z 1990 r. i *Mieszkańcy*⁷⁴ z cyklu *Pozytywy* realizowanego w latach 2002–2003. Niekonwencjonalne zestawienia form z tytułami prac niejednokrotnie ważyły na decyzjach instytucji państwowych, powodując brak zainteresowania dorobkiem Libery w planach wystawienniczych. Pierwsza publiczna prezentacja *Lego* odbyła się w 1996 r., w ramach wystawy Libery *Urządzenia korekcyjne* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie⁷⁵. Praca nie wzbudziła wówczas szerszego zainteresowania. W 1997 r. Libera został zaproszony do udziału w Biennale Sztuki w Wenecji, której tematem była *Przeszłość, Teraźniejszość, Przyszłość*. Jan Stanisław Wojciechowski, kurator pawilonu polskiego, wykluczył jednak możliwość pokazania *Lego*⁷⁶, uzasadniając swoje stanowisko obawą o naruszenie czyichś uczuć⁷⁷. Decyzja ta wzbudziła kontrowersje. Komentarze w mediach dotyczące postępowania kuratora doprowadziły do popularyzacji pracy Libery. Obawy Wojciechowskiego znalazły natomiast potwierdzenie m.in. w związku z udziałem *Lego* w wystawie *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, zorganizowanej w 2002 r. przez Normana Kleebblatta oraz Susane i Elihu Rose w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku (17.03–30.06.2002). Niezależnie od motywów, decyzja instytucjonalna kuratora polskiego pawilonu ograniczała swobodę twórcy w wyborze pracy na Biennale. Ostatecznie, po odrzuceniu warunków stawianych przez Woj-

⁷⁰ K. Sauerland, op. cit., s. 202.

⁷¹ T. W. Adorno, *Czy sztuka...*, s. 291.

⁷² K. Sauerland, op. cit., s. 203.

⁷³ Konstrukcja będąca nawiązaniem do zwieńczenia bramy wjazdowej do obozu koncentracyjnego Auschwitz.

⁷⁴ Zainscenizowana i sfotografowana scena przedstawiająca grupę uśmiechniętych ludzi, przypominająca – dzięki kompozycji kadr z filmu dokumentalnego *Kronika Wyzwolenia KL Auschwitz* w reż. Alezandra Woroncowa z 1945 r. Różnica sprowadza się do wyrazów twarzy i kondycji osób przedstawionych na fotografiach archiwalnych i wykonanych przez Libere. Szerzej na ten temat: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 221–246.

⁷⁵ Przygotowana przez Piotra Rypsona wystawa trwała od 17 czerwca do 31 sierpnia 1996 r.

⁷⁶ Rottenberg podaje (nie wskazując źródła), że praca Libery została wycofana przez kuratora *pod naciskiem polskiego ministra kultury* (A. Rottenberg, op. cit., s. 624).

⁷⁷ Libera: *Wojciechowski powiedział mi, że z „Urządzeń korekcyjnych”, z którymi mnie zapraszał do polskiego pawilonu, muszę wycofać „Lego”, bo mogłoby to wywołać wystąpienia przeciw Polsce i oskarżenie o antysemityzm. Nie zgodziłem się, zrezygnowałem z udziału w wystawie. On się skompromitował, moją pracę wcześniej zakupiło np. Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku (Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają...)*. Por. rozmowę z J. S. Wojciechowskim (*Niedojrzale Lego*, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15–16, s. 191).

ciechowskiego, Libera wycofał się, a Polskę reprezentowała Zofia Kulik. W pawilonie narodowym nie znalazł się zatem obiekt, który obecnie uznawany jest za *jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. i za najśłynniejsze dzieło Zbigniewa Libery*⁷⁸. Od 1996 r. *Lego* nie było pokazywane w Polsce do 2009 r. Dopiero wystawa retrospektywna Libery w Zachęcie, trwająca od 1 grudnia 2009 r. do 7 lutego 2010 r., której kuratorem była Dorota Monkiewicz, pozwoliła publiczności rodzimej na obejrzenie pracy w przestrzeni muzealnej.

Jeżeli – jak twierdzi Baudrillard – *muzeum jest nadal pamięcią*⁷⁹, to decyzje o partycypacji w zakupie w 2011 r. i włączeniu *Lego* do kolekcji muzeum finansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, stanowią ważną cezurę w historii dzieła Libery. Dowodzą zmian, jakie zaszły w mentalności decydentów odpowiedzialnych za politykę kulturalną w Polsce.

W skali światowej Libera nie jest prekursorem naruszania tabu kulturowego dotyczącego sposobów wykorzystywania tematyki nazizmu i ludobójstwa. Przykładami przełamania konwencji martyrologicznej są *Railroad collage* Borisa Lurie z 1962 r. oraz plakat Roberta Morrisa dla galerii Castelli-Sonnabend z 1974 r. Abstrahując od wartości artystycznych kolażu Lurie i plakatu Morrisa, były one transgresyjne przez ich erotyczny kontekst. W Polsce tego rodzaju działalność artystyczna nie miała przez pół wieku racji bytu. Zdecydowana większość twórców, którzy przeżyli czasy wojny stosowała się do postulatu Adorna dotyczącego powagi sztuki. Cechą wspólną prac Józefa Szajny, Jonasza Sterna, Aliny Szapocznikow, Władysława Strzemińskiego, Andrzeja Wróblewskiego i innych była „stosowność” wypowiedzi artystycznej, polegająca na „odpowiednim” do tematu – według standardów epoki – doborze środków wyrazu. Choć jest to tautologia, to jednak pozwala ona wskazać wątki nieobecne do połowy lat dziewięćdziesiątych w polskiej sztuce odwołującej się do problemu zbrodni hitlerowskich. Były to zabawa i erotyka. Dopiero *Lego* Libery z 1996 r., *Berek* Artura Żmijewskiego z 1999 r. i *Naziści* Pawła Ukłańskiego z 2000 r., stanowiły prace pionierskie w tym zakresie. Ich twórcy z uwagi na datę urodzenia nie doświadczyli wojny⁸⁰.

Powojenne generacje artystów czerpały już z wiedzy zapośredniczonej przez dominujący w PRL rodzaj narracji historycznej, czyniącej z Polaków na równi z Żydami ofiary nazizmu. Binarne podział na sprawców – naziści oraz ofiary – Polacy i Żydzi, dominujący w szkolnych podręcznikach dotyczył poziomu zbiorowości i wykluczał refleksję nad tożsamością lub raczej tożsamościami jednostki. Alternatywa oznaczała bycie sprawcą albo ofiarą. Tymczasem okoliczności wojny obnażyły zmienność tych statusów. Polak był ofiarą w relacji z Niemcem – nazistą i zarazem świadkiem, *Sprawiedliwym Wśród Narodów Świata* lub współwinnym wobec Żyda. Świadkiem, gdy patrzył. *Sprawiedliwym*, gdy pomagał. Współwinnym, gdy denuncjował.

Problematyczność tożsamości w obliczu wydarzeń II wojny światowej stanowiła wyzwanie dla nowej polityki wobec przeszłości budowanej po przełomie 1989 r. Zdaniem Foucaulta to *władza produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy*⁸¹. Polityka wobec przeszłości pełni zatem istotną rolę w kreowaniu wzoru tego, co i jak należy pamiętać. Na politykę wobec przeszłości składa się dobór treści w podręcznikach szkolnych zalecanych

⁷⁸ Taki opis figuruje na oficjalnej stronie Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, na której znajduje się charakterystyka kolekcji (<http://www.artmuseum.pl/kolekcja.php?l=0&id=nowy>, 5.08.2012).

⁷⁹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 88.

⁸⁰ Zbigniew Libera (rocznik 1959), Artur Żmijewski (rocznik 1966) i Paweł Ukłański (rocznik 1968, mieszka w USA).

⁸¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 2009, s. 189.

i dofinansowanych przez Ministerstwo Edukacji Narodowej, ale także kalendarz świąt ustalany w drodze procedury parlamentarnej czy decyzje o wsparciu finansowym budowy obiektów muzealnych i pomników. W tym kontekście *Lego* dotyka pamięci zbiorowej, rozumianej szerzej niż suma pamięci poszczególnych. Zdaniem Maurice'a Halbwachsa pamięć zbiorowa, polega na organizowaniu treści pamięci, ponownym ich ożywianiu i tłumieniu przez ramy społeczne⁸². Równocześnie – jak zauważył Jurij Łotman – *każda kultura zakreśla swój paradygmat, co należy pamiętać, czyli przechowywać, i to, co podlega zapomnieniu. To ostatnie wykreśla się z pamięci zbiorowej i ono jakby przestaje istnieć*⁸³. Jest to przeniesienie na poziom wspólnoty Freudowskiego fenomenu *umotywowanego zapominania*, polegającego na tym, że *pewne wydarzenia kulturowe, które zagrażają jednostce i wywołują lęk oraz poczucie wstydu, zostają wymazane z pamięci*⁸⁴.

Baudrillard, analizując filmy fabularne odwołujące się do tematyki Holocaustu napisał, że *niepamięć jest ... zbyt niebezpieczna, należy zatem wymazać ją poprzez pamięć sztucznie wytworzoną ... inscenizacją Zagłady – lecz jest już późno, o wiele za późno, by mogła ona wywołać prawdziwe poruszenie i wzbudzić jakikolwiek niepokój*⁸⁵. *Lego* spowodowało rezonans społeczny w Polsce, Danii i Stanach Zjednoczonych oraz uczyniło wydarzenie historyczne tematem aktualnym. Wyzwanie, jakie stało przed Liberą, nie polegało jednak na 'niepamięci' Holocaustu, ale na spowszednieniu tematu spowodowanym *fascynacją faszyzmem*, o której pisał Saul Friedländer⁸⁶. Komercjalizacja, a w konsekwencji i trywializacja symboli pamięci zbiorowej w kulturze masowej (film fabularny, literatura) są tym, co Libera poprzez swoją pracę piętnuje, a nie ku czemu się skłania. *Lego* nie jest zabawą w ludobójstwo, lecz efektem refleksji nad mechanizmami, które do niego doprowadziły i które mają charakter ponadczasowy. Praca Libery potwierdza tym samym opinię Rancière'a, że *nie istnieje nieprzedstawialność jako cecha wydarzenia. Istnieją tylko wybory. [M.in. – M.L.] wybór terażniejszości przeciw historyzacji*⁸⁷.

Postępując w duchu Wittgensteina z czasów *Tractatus logico-philosophicus*, Libera pokazał to, czego nie można powiedzieć dowodząc, że operowanie obrazem pozwala przezwyciężyć ułomności komunikatu werbalnego⁸⁸. Artysta zaoferował swoją pracę – jak powiedziała by Rancière – *spektakl osobliwy, nietypowy, zagadkę, która wciąga w dociekania na temat przyczyn swej osobliwości*⁸⁹. Zestawiając obóz koncentracyjny funkcjonujący od czasów II wojny światowej jako symbol Holocaustu z formą zabawki, dokonał transgresji. Wykorzystane

⁸² W. Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, w: *Antologia przekładów*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, Poznań 2009, s. 454. Por. E. Gomblich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, s. 270 i n.

⁸³ J. Łotman, *Pamięć w świetle kulturologii*, „Odra” 1996, nr 1, za: J. Koziński, op. cit., s. 208–209. Także: M. Ziółkowski, *Pamięć i zapominanie. Trupy w szafie polskiej zbiorowej pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2001, nr 3–4, s. 3–22.

⁸⁴ J. Koziński, op. cit., s. 23–24.

⁸⁵ J. Baudrillard, op. cit., s. 65–66.

⁸⁶ S. Friedländer, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, Bloomington–Indianapolis 1984, s. 19. Innego zdania jest Andrzej Turowski, który uważa, że *pamięć Zagłady to monstrosny paradygmat cywilizacji współczesnej. Paradygmat, który w sztuce wpisuje się jako projekt krytyczny wobec własnej kultury. Jest to krytyka tego społeczeństwa, które katastrofę przynosi w przeszłość* [podkreślenie – M.L.] (A. Turowski, *Sztuka wobec byłych i przyszłych katastrof. Etyczne utopie współczesnej kultury*, Paryż 1995, tekst niedrukowany, za: E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001, s. 12).

⁸⁷ J. Rancière, *Los obrazów*, w: idem, *Estetyka...*, s. 132.

⁸⁸ Dosłowne brzmienie: *co można pokazać, tego nie można powiedzieć* (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 1970, s. 99). Por. M. Hempoliński, op. cit., s. 87.

⁸⁹ J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 312.

środki artystyczne posłużyły do naruszenia tabu kulturowego, dotyczącego sposobów przedstawiania „nieprzedstawialnego”. Libera pokazał przeszłość i teraźniejszość. Przeszłość – poprzez odwołanie do tematyki Holocaustu i wskazanie na pragmatyzm systemu nazistowskiego. Teraźniejszość – dzięki obnażeniu prawideł procesu uczenia polegającego na powielaniu wzorców.

Poznań, październik 2012 r.

An Analysis of Zbigniew Libera's *Lego. Concentration Camp* from 1996

Summary

The objective of the paper is to analyze Zbigniew Libera's *Lego. Concentration Camp* from 1996, which is considered to be one of the most important Polish works of art in the 1990s.

Lego exemplifies the problem of the politicality of art which consists of art's involvement in politics.

The considerations on the permeation of the fields of politics and esthetics constitute a significant part of the work of French philosopher Jacques Ranciere, whose concepts provide the theoretical foundations for the analysis of Libera's *Lego*.

The juxtaposition of toys with the symbol of the Holocaust raises questions about the role of art in uncovering the discourse of power as understood by Michel Foucault, the influence of public policies (cultural, educational policies and the policy towards the past) on art and the borders of commercialization and trivialization of the symbols of collective memory.

Libera's *Lego* is a transgressive work, representing the trend of so-called critical art in modern Polish art. The artist used artistic methods to break the cultural taboo that concerns the presentation of the non-presentable. Libera showed the past and the present, the former by referring to the topic of the Holocaust, indicating the pragmatism of the Nazi system, and the latter by uncovering the laws of the teaching process, carried out by means of repeating patterns. Above all, however, Libera showed that artistic activity can be a form of expressing interests and can influence the shape of public policies.

