

Sophie MASŁOWSKI

Praca Doktorska

PAMIĘĆ / AMNEZJA / TOŻSAMOŚĆ

**pod kierunkiem
prof dr hab. Stanisława Bracha**

**Akademia Sztuk Pięknych Warszawa
Wydział Grafiki**

Wprowadzenie

Temat pamięci, nieskończony i nieogarniony, przywołuje pytanie: „skąd przychodzę” i „dokąd zmierzam”, a więc pytanie o tożsamość i sens. Pamięć jest sednem moich rozmyślań – mnie, Polki z Francji i Francuzki z Polski. Jeśli kultura stanowi glebę tożsamości to przyjmuje ona zmienne formy pomiędzy różnymi krajami. Tak więc w atmosferze rozdarcia zaprzęgam się do badania sprawy pamięci i jej form, starając się zrozumieć konstytuujące nas różnice i punkty wspólne. Kultura i sztuka – poprzez funkcje wyobrażania, przedstawiania i rozumienia świata – znajdują się u podstaw wszelkiej tożsamości zgodnie z teorią Arystotelesa – nawet diskutowaną. Należy bowiem przedstawiać wyobrażenia nie tylko świata zewnętrznego ale i ślady pamięci w nas. Możemy przecież obserwować w sztuce – nawet jeśli ma ambicje „uniwersalne” – specyficzne cechy każdego kraju. Chodzi wtedy o pamięć fragmentaryczną w nas, która objawia się czasem poprzez oglądane czy tworzone dzieło. Mówić o wielkich tematach Pamięci i Tożsamości nie jest łatwo, dlatego też starałam się po omacku wyrazić rozmaite ich interpretacje jako drogę nie tyle dokądś prowadzącą, ale ważną samą w sobie. Oprócz jednej instalacji z brązu wybrałam ceramikę i porcelanę by wyrazić siebie - technika ta zawiera bowiem elementy pamięci, przede wszystkim pamięci geologicznej materiału, pamięć ziemi, wody i to jeszcze przed pojawieniem się szkła i metalu. Sztuka ceramiki niesie historię i pamięć ludów i obyczajów, przyzwyczajęń kulinarnych i praktyk kultury. Jest to *praxis* tworząca pamięć historii i kultury określonej epoki. Wyjawia umiejętności i techniki poprzez przedmioty codzienności albo przez unikalne dzieła sztuki.

Opis i analiza przedstawianych rzeźb

„Wariacje”

Porcelana z platyną, 7x14x10 cm.; 9x20x9 cm.; 18x9x8 cm.; 18x9x8 cm.; 23x8x7 cm.

Wobec świata na opak amnezji, na temat której tworzyłam prace podczas studiów doktoranckich, chciałam przedstawić pragnienie pamięci i świadomości wyrażone poprzez pion i wertykalność. Zrealizowałam małe kręgosłupy z porcelany, czasem wyprostowane, czasem zdeformowane skoliozą, zapadnięte w sobie, wywołujących skojarzenia nieco falliczne – wyglądające jak mutacje pragnienia wznoszenia się. Dążenie to jest podkreślane w niektórych punktach emalii je pokrywających efektem platyny, co nadaje wyszukany charakter tym

„potworkom” zarazem groteskowym jak i bliskim. Spojrzenie czule Człowieka i na Człowieka, jak i wariacje na temat jego sił życiowych oraz prawdy. Każdy z „kręgów” tych rzeźb przedstawia wybór, konieczny by się wznieść, co nie zawsze jest łatwe. To ironia na temat świata pozbawionego odniesień i Człowieka, który nie przyswaja już sobie swego sposobu funkcjonowania lecz wciąż poszukuje po omacku śladów pierwocin swojej tożsamości. Tak jak dysfunkcje fizjologiczne, „organy” te błędzą w groteskowym tańcu w poszukiwaniu swej tożsamości, funkcjonalności, uzasadnienia – swej prawomocności.

„Bez tytułu”

Ceramika, 110x57x50 cm.

Jest to spora rzeźba przedstawiająca tors kobiety lub androgena: bez głowy, bez piersi, z ramionami, które jednocześnie wydają się zaplątane w pułapkę ciężaru do uniesienia – trzewi wydobywających się z własnego brzucha, lub dziecka jeszcze nie narodzonego. Bez głowy i bez świadomości, jej tożsamość jest sprowadzona do funkcji niesienia ciężaru – splątanego węzła, węzła historii – indywidualnej i/lub zbiorowej – przecierpianej przeszłości, która tak jakby uniemożliwia jej posiadanie własnej tożsamości. Kruchość ceramiki okazała się groźna dla jej istnienia, gdyż częściowo rozbiła się w pracowni ceramiki w ASP. Rzeźba uzyskała wtedy ton tragiczny – z powodu wielkiej dziury w plecach. Długo zastanawiałam się jak można zaakceptować nowy stan jej bycia, ten nowy tragiczny płaszcz który wyobraża czarna dziura pochłaniająca światło. Wtedy to skoncentrowałam się na naszej ludzkiej kondycji, kiedy łamani jesteśmy przez wypadki życia: czy należy wtedy zakrywać nasze rany, blizny tak, by nikt o nich nie wiedział? Czy może przeciwnie, należy objawić nasze doświadczenia jako drogę a blizny jako ślady pamięci o własnej tożsamości. Wówczas wpadłam na pomysł by odsłonić sklezione, rozbite fragmenty jako blizny jej indywidualnych dziejów, jako wartość uniwersalną przewycięzania i tożsamości. Technika japońska „kintsugi” narzuciła mi się wtedy sama. Chodzi o filozofię japońską biorącą pod uwagę przeszłość jakiejś sztuki, jej historię i przypadki. Technika ta powstała pod koniec XV wieku – polega na sklejeniu rozbitych fragmentów laką przysypanym złotym pyłem. Zazwyczaj używana jest do reperacji ceramicznych czarek używanych do „ceremonii herbaty”, powstałej pod wpływem buddyźmu zen. Zamiast ukrywać reperacje chodzi o wydobycie ich na jaw – przedmiot uzyskuje wtedy jeszcze większą wartość. Technika ta sama w sobie ilustruje część mego tematu – tożsamość – której niestałość wyjawiają wysublimowane ślady zniszczeń. Wartość estetyczna i symboliczna techniki dodaje dziełu rodzaj śladów przeszłości, karmiąc pamięć śladami złota stanowiącymi już na zawsze jego część. Podsyca bezustannie pamięć jego przeszłości i wzmacnia jego unikalność,

tożsamość.

„Źródło”

Ceramika, 90x60x70 cm.

Ceramiczna rzeźba przedstawia worek ciała z fałdami opadającymi jedne na drugie. Z worka wychodzą dwie rury, jedna skierowana do ziemi, jak rodzaj pompy, czerpiącej z przeszłości, przyswaja ją i przekształca dzięki drugiej rurze, skierowanej w górę, ku przyszłości. W tym worku ciała po wierzchu pływa tak jakby płyn z platyny, symbolizujący bogactwo i wagę stałej pracy, której musimy dokonywać by utrzymać Pamięć i tym samym tożsamość, poprzez stałą komunikację pomiędzy przeszłością – teraźniejszością i przyszłością. Jak fale żłobiące piasek po cofnięciu się pozostawiają ślady, pamięć życia, które minęło. To właśnie pamięć, nasze dzieje konstruują głęboką strukturę istnienia, pionu i cywilizacji. To pragnienie pierwotne, a przecież stale stające się na nowo, by wznieść się ku jedności zagubionej i w każdej chwili odnajdywanej. Stałe przechodzenie pomiędzy tym kim byłam, czym jestem i ku bytowi do którego dążę by nim się stać.

„Gaal”

Ceramika, 46x54x47 cm.

To rodzaj kielicha sakralnego z fałdami na zewnątrz, jak wałki ciała wysublimowanego, pokrytego w swym środku platyną. To jakby święty, błyszczący pierścień przywołujący zjednoczenie. W środku spostrzec można strukturę wewnętrzną dzieła, która przypomina sieć żył z warstwą emalii koloru krwistej czerwieni – jakby rodzaj organu reprodukcji, rodzaj waginy. Ten bardzo fizjologiczny obraz jak i tytuł dzieła „Gaal” przywołuje z jednej strony naszą wspólną z Chrystusem kondycję śmiertelnego człowieka, i jednocześnie obraz wieczności. Dla wierzących Gaal jest kielichem w którym „krew Chrystusa” została zebrana. Dopiero w perspektywie życia odkrywamy swój los śmiertelnych, dopiero poprzez śmierć Chrystusa mogą wyobrazić sobie zmartwychwstanie, wieczność wpisaną w rytuał Nowiny. Mówi o tym Paul Ricœur w książce *Histoire, mémoire, oubli (Pamięć, historia, zapomnienie)*: „tajemnica obecnego wyobrażenia nieobecnej przeszłości”¹.

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, édition du Seuil, 2000, s. 544

„Graal” skupia pojęcia własnej pamięci pierwotnej, prenatalnej i pamięci po urodzeniu, fizjologicznej, pamięć naszej kondycji człowieczej, jak też głębokiej tożsamości „bycia w świecie”. Naszej śmiertelności i zarazem nieśmiertelności poprzez odcisnięcie egzystencji przeszłej, teraźniejszej i tej, która się staje. To także przebieg życia, uświadomienie sobie sztafety pokoleń i roli potomstwa, które zapewnia tożsamość i trwałość rasy ludzkiej. To, w końcu, wcielenie potęgi cyklu życia na ziemi i w kosmosie – który nadaje nam odpowiedzialność. O tym też mówi Abby Warburg, co przypomina w swej książce Didi Huberman² Píše tam: każdy „obraz”, „pamięć” i „tożsamość” znajdują się w ruchu pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, i nie mogą zostać inaczej postrzeżone. Prawda, pamięć nie są objawione człowiekowi z zewnątrz, poprzez fakty postrzegane osobno, bez uczestnictwa, ale przez stopniowe odkrywanie przez siebie, w sobie, od środka. Także aby zrozumieć dzieło sztuki, linię muzyki, opowieść – trzeba dokonać syntezy, wraz z obowiązkiem rekapitulacji wewnętrznej – aby je zrozumieć jako całość synchroniczną. Jest to być może symbol Eucharystii – wskazanie by nie postrzegać wartości chrześcijańskich jako zewnętrznych, ale przełknąć wszystko wraz z symbolem ciała Chrystusa – by uchwycić go od środka, we własnym ciele, globalnie.

« Widoczne i ruchome, me ciało, należy do świata rzeczy, jest jedną z nich, uchwycone jest w materii świata a jego jedność jest jednością rzeczy. Ale ponieważ widzi siebie i porusza się, utrzymuje rzeczy w kręgu siebie, są aneksem < dodatkiem > albo przedłużeniem jego samego, wbite są w ciało, stanowią część jego pełni, całości – a świat jest częścią samej materii ciała” Merleau-Ponty, [*Oko i umysł, szkice o malarstwie*]³.

Podobnie w dziele sztuki, które pragnie wyrazić prawdę i zbliżyć się do niej, doświadczenie globalności może się dokonać wyłącznie od środka gdyż rzeczywistość ukazuje nam jedynie okruchy prawd, które trzeba przyswoić i reinterpretować w całości niosącej sens. Norwid napisał: „prawda się razem dochodzi i czeka!” (*Idee i prawda*). To cykliczny ruch życia, śmierci, pamięci i prawdy.

„Obecność”

Ceramika i platyna, 52x42x45 cm.

W tej rzeźbie wiele fałd ciała spływa jedna na drugą – wyglądają jakby forma rozpuściła się na

² Georges Didi-Huberman, *Zachowany obraz. Historia sztuki i czasu duchów według Aby Warburg*, éditions de Minuit, 2002.

³ Merleau-Ponty, *Oko i umysł, szkice o malarstwie*, éditions Gallimard, 1964, s.19

słońcu. Spływają na siebie i są sublimowane przez szkliwo i warstwę platyny, jakby były zwierciadłem. Forma rzeźby i platyna nadają całości charakter bardzo estetyczny, prawie sakralny, nawet jeśli przypominają cielesną powłokę, zdefragmentowaną, rozkawałkowaną i wydobywającą w gruncie rzeczy fundamentalną pustkę. . Istotnie, wydaje się, iż chodzi o fragment brzucha przypominającego ludzki, pozbawionego jedności, zdekonstruowanego, rozbitego przez sytuację a mimo to imponującego jak trofeum! Ależ czy można mówić o tożsamości, o „obecności” bez wcielenia?! Wszak właśnie w ciele dokonuje się inkarnacja duszy i ducha, w najmniejszej z komórek. Czy pamięć komórkowa zawiera w sobie wszystkie pierwociny i podstawy całości zjednoczonej – „całości mego bytu”? Ciało, w naszej cywilizacji judeochrześcijańskiej długo było kojarzone z winą grzechu pierworodnego, z utratą niewinności, ale czyż to nie czyni nas odpowiedzialnymi? Czyż ciało nie zawiera poprzez pamięć genetyczną źródeł naszej tożsamości autentycznej „bytu zintegrowanego ze światem”? Ta głęboka tożsamość „osobista” jest wszak tylko cząstkowa, nosimy w sobie ślady pamięci atawistycznej: historii, ewolucji pokoleniowej, genetycznej, zbiorowej, kulturowej – czyż ostatecznie opanowanie naszego losu indywidualnego nie otwiera w nas „jaźni” (*soi*) tożsamości indywidualnej? Trzeba więc uznać własną tożsamość – osobowość – jaźń (*ipseité*) jako korelat, jako całość, rysunek „śladu na ziemi”, życia w istniejącej całości. Wektor pomiędzy obecnością egzystencji (*Illéité*), nasz ślad pomiędzy przeszłością-teraźniejszością-przyszłością, a przyszłością „bycia” – kartezyjskie „jestem” – postrzega się jako czasownik, działanie, Słowo. Jak w „Pałacu pamięci” Św. Augustyna: „być to działać”.... Ale, jak mówi Hannah Arendt, człowiek nie panuje w niczym nad swym działaniem gdyż akcja jest „polifoniczna”, ponieważ każde działanie dotyczy przestrzeni widzialnej: publicznej, politycznej, itd. Jesteśmy w reakcji nieustannej wymiany, ale wewnątrz umykającego nam otwartego kręgu, gdyż ufundowany jest on na obecności drugiego. Mimo to nasza kondycja śmiertelników legitymizowana jest przez działanie i przez pozostawiane ślady nieśmiertelności, które tworzą jej sens. Pragnęłam poprzez to dzieło oddać ciału wymiar sakralności – błyszczący wygląd – ale jednocześnie chaotyczny, fragmentaryczny, pozbawiony sensu, przeszkadzający. Gdyż wina, zło nie są w ciele, w utracie niewinności, ale w jego nieciągłości, rozkawałkowaniu. Kolor platyny pojawia się jak deformujące lustro, odzwierciedlające mnie i świat, łączące nas w bliźniaczym losie dążenia do jedności utraconej – stale odnajdywanej. Ale to jednocześnie zwierciadło deformujące, jakby zapomniane i roztopione pod słońcem ignorancji, manipulacji dogmatycznej, polityki albo też skutków mody, mentalności, psychologii zbiorowej, wyobrażeń świata (niem. *Weltanschauung* – obrazu świata i społeczeństwa).

„Gierki”

Ceramika, 42x190x43 cm.

Zrealizowałam dzieło, które bliższe jest instalacji, a które stara się wyrazić rytuały przejścia zaznaczające etapy naszych egzystencji. Chodzi o pięć cylindrów ceramicznych różnej wielkości, jeden dłuższy i cztery mniejsze. Ułożone są na ziemi koło siebie z odstępami pomiędzy sobą, ukośnie. Ostatni z cylindrów zakończony jest krzyżem, jakby obrazem celu strzelniczego. Instalacja ma 3 m. długości i około 70 cm. szerokości. Kolorem zewnętrznym cylindrów to zieleń wojskowa, uzyskana engobami. Wewnątrz można dostrzec żywą czerwień. Przypomina to rodzaj fragmentów tunelu, jakby była to zabawka dla dzieci lub sprawdzian akrobatyczny. Ale na końcu każdego cylindra błyszczą ślady czerwieni uzyskany emalią. Jakby to była rozlana krew, być może osób, zranionych przy przekraczaniu tych form. Ale jeśli próby są bolesne i zachowują ślady naszych ran, tunel pozwala przejść pod przeszkodami życia by dotrzeć do głębokiego „ja”, do jaźni. Rytuał przejścia jest więzią z doświadczeniem osobistym „rodzenia doktoratu”. Jest to rytuał selekcji, wprowadzania jednostki do grupy wybranej a nie narzuconej, co daje poczucie sensu – tutaj artysty poszukującego (istotnie w świecie zachodnim rytuały przejścia w większym lub mniejszym stopniu skodyfikowane są często kojarzone z wydawaniem dyplomu). Próbowałam wyrazić poprzez dzieło z jednej strony doświadczenie przejścia wewnętrznego, aby osiągnąć nowy horyzont, koniec tunelu – światło, nadzieję, a z drugiej strony wyjawienie poprzez obronę pracy doktorskiej prawomocności uzyskiwanej przez dyplom. Gwałt związany z rytuałem przejścia jest z pewnością kluczowy dla wygranej, gdyż popycha nas do przewyciężenia obaw i zmiany przyzwyczajęń – poszukiwania prawdy głębokiej niesionej wewnątrz. Wrogość tunelu – wehikułu rytuału przejścia – implikuje akceptację niebezpieczeństwa i niemożność zatrzymania się w tej niewygodnej sytuacji, którą sami sobie wytworzyliśmy i którą musimy sami przewyciężyć – przewyciężając siebie.

„Śmiertelny – nieśmiertelny”

brąz, 40x40x4 cm.

Instalację tworzy trzynaście zębów różnej wielkości, dużo większych niż ludzkie wytopionych z brązu i ułożonych w kręgu na cokole w odległości kilku centymetrów od siebie. Instalacja sprawia wrażenie rodzaju rytuału. Zęby symbolizują wzrost i witalność, choć w tym kontekście przywołują raczej śmierć a także pamięć przeszłych żywotów. To cyfra trzynaście jest

kojarzona ze śmiercią lub z przekleństwem losu, choć w kartach Tarota jest to również cyfra odrodzenia, przemiany i ruchu. Krąg symbolizuje tu według mnie czaso-przestrzeń naszego życia oraz pojęcie nieśmiertelności. Analizy koła i środka są rozmaite – filozoficzne, naukowe czy ezoteryczne; ja chciałam przywołać siłę łańcucha, zjednoczenia ludzi jako „punktów”, symbolizowaną przez zęby, umożliwiające utworzenie kręgu i rozpoczęcie ruchu. Definicje naukowe mogą być również interpretowane z punktu widzenia symbolicznego: centrum i koło określają się wzajemnie jedynie jedno w odniesieniu do drugiego. Koło wymaga środka. Środek bez kręgu jest tylko punktem. Ułożenie błyszczących zębów w kręgu przywołuje obecność „śladu nieobecności” ludzi do których zęby należały – symbolizują one nieśmiertelność „śladów mego życia na ziemi”. Tym samym przywołują nasz wspólny los bytów zarówno śmiertelnych jak nieśmiertelnych, przynależność do procesu zjednoczenia poprzez „łańcuch” i wspólną tożsamości dzięki jednemu centrum. Krąg z punktem centralnym jako „przestrzeń jednocząca” nadaje nam tożsamość, sens, nawet jeśli ten czasem nam umyka.

„Maszyna-Trumna”

Porcelana, 50x16x19 cm.

Zrealizowałam tę rzeźbę z porcelany podczas pleneru w „Starej Kopalni” w Wałbrzychu. W formie raczej geometryczna; przedstawia rodzaj urny, otwartego grobu, albo też pieca krematoryjnego. Inspiracją były maszyny okalające „umarłą” kopalnię przekształconą w miejsce kultury. Japońska technika wypalania „Tongkama”, którą zastosowałam dzięki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych – wymagała czterech dni i nocy wypalania podczas których piec musiał być bez przerwy pilnowany i zaopatrywany w drewno, by utrzymać wymaganą temperaturę. Dało to kolorowe odcienie – od szarości do żółci i koloru pomarańczowego ze wspaniałymi pęknięciami, które wzmacniają moc dramatyczną dzieła. Chciałam przede wszystkim przywołać śmierć kopalni jak i tragiczne śmiertelne wypadki górników – na skutek licznych eksplozji, częstych przy eksploatacji węgla; ale także śmierć ekonomiczną miasta – śmierć wspólnej tożsamości. Pragnęłam od razu nazwać rzeźbę „Maszyna-Trumna” i powoli zdałam sobie sprawę, że dzieło to przybrało, prawie bez mojej woli, inny wymiar. Istotnie przy wyciąganiu jej z pieca od razu przywoływała krematoria Shoah. I choć tak się bałam dotykać tego tematu – narzucił mi się sam. Ale jak teraz mówić o pamięci, o tożsamości w Polsce nie mówiąc o Zagładzie? Na jednej z powierzchni rzeźby czarne ślady przypominające uderzenia kul wywołują konotację tragiczną, przywołują śmierć, rozstrzelania, zniknięcie narodu – pamięć odnowioną przez ślady tej „nieobecności obecnej”. Sama utraciłam w rodzinie szereg osób deportowanych bądź zabitych w obozach śmierci – ta

pamięć jest bolesna i stale żywa, trudna do przywoływania. W dodatku prowokuje stale w przestrzeni publicznej wielkie dyskusje i animozje. To jednak historia i jej pamięć kształtuje naszą tożsamość zbiorową i osobistą. Jednak trzeba jeszcze by zaistniała świadomość winy i jej wyznanie, które spowodują poczucie odpowiedzialności i które – według Paula Ricœura – umożliwiają wyjawienie pragnienia integralności człowieka, konstytuując „my” jako podmiot wspólnych wartości ⁴.

Pamięć „zbiorowa” jest niezbędna by uformować tożsamość każdego narodu i świadczy o pragnieniu wspólnej przynależności i podmiotowości (*ipséité*), jest więzią i znakiem wspólnoty wartości oraz przynależności do przestrzeni publicznej, politycznej. Poprzez „szkołę” Pamięci definiowana jest tożsamość narodu. Pamięć jest stale w ruchu, podczas gdy historia próbuje ustabilizować świadomość. Ale istnieją historie konkurencyjne. Ludobójstwo Ormian, dopóki nie zostanie wyznane i „przebaczone”, przynależy do „rzeczywistości” zbiorowej pamięci ormiańskiej czy europejskiej, a nie przynależy do pamięci historycznej Turków.

Jeśli pamięć konstytutywna naszej tożsamości pozostaje chwilami subiektywna – czy można opierać się wtedy o historię archiwistów jako bazę świadomości zbiorowej i ewolucji mentalności? Pamięć nie jest historią, by powtórzyć to raz jeszcze.

Można dostrzec też zanikanie przez „wygumkowanie” części historii, która stanowi pokarm propagandy politycznej – to uniemożliwia też zastygnięcie historii... Pamięć musi pozostawać żywa aby świadczyć i chronić nas przed określonymi zachowaniami – a zapomnienie ma wówczas również swoją rolę.

Jeśli amnezja wydaje się jedynym lekarstwem wobec niezdolności sposobu funkcjonowania struktur, to czyż możliwe jest wyobrażenie sobie wspólnej tożsamości pomiędzy narodami? To raczej utopia. Ale wysiłki w tym kierunku czynione są mimo wszystko poprzez „pamięć komemoracji” – obchodów pamięci, konstrukcji pomników, symbolizowania historii przez rytuały, celebracje, manifestacje zbiorowe organizowane by nie zapominać, przez prawo, by przeciwstawić się losowi, który nam umyka? Czy jest to w ogóle możliwe?

Ale też jeśli wszystkie komemoracje i działania by „nie zapomnieć” są konieczne, są one również kontrowersyjne. Myślę o uwagach Georges’a Didi-Hubemana, który w książce *Écorces (Kora)*⁵ wydobywa kompleksowość miejsc ekspozycji pamięci takich jak Oświęcim. Zauważa tam, przechadzając się, ptaszka pomiędzy sfotografowanymi drutami kolczastymi – obraz absurdu i tragiczności tej instytucji kulturowej Pamięci. W tle drutów pod napięciem obozu „ich metal już pociemniał od rdzy”, a na pierwszym planie zauważa, że to druty

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, édition du Seuil, 2000, s. 600

⁵ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, éditions de minuit, 2011, s.21

kolczaste, całkiem nowe, świeżo zainstalowane w Oświęcimiu jako miejscu kultury”. Obserwuje „...ptaszka, który usiadł pomiędzy dwoma porządkami czasowymi... Ptaszek nie wiedząc o tym znalazł się pomiędzy barbarzyństwem a kulturą”. Trudno zrozumieć horror przekształcony w magazyn „suwenirów” z broszurami tłumaczącymi tragiczną historię. Ale czy mamy inne środki, by „nie zapomnieć”? Czy wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za historię i jej pamięć?

Czy naprawdę byliśmy ofiarami historii czy katami? Celem nie jest odpowiedź na pytanie, ale zorganizowanie narzędzi obrony przed nami samymi? Jak podkreśla Paul Ricœur w swojej książce (s. 603) – wszystko to jest do wyobrażenia jeśli przybliży się do Przebaczenia. Przebaczyć lub prosić o przebaczenie, aby z pełną świadomością rzeczy mogła mieć miejsce ewolucja ku wartościom wspólnym i zjednoczeniu pomiędzy narodami. Niemniej, ciągnie Ricœur mówiąc o Zagładzie, „przebaczenie jest trudne”, „czyż możliwe jest wybaczyć niewybaczalne, nazwać to co jest nie do nazwania albo też przebaczyć samemu sobie”? To jednak jest droga którą trzeba pokonać, widać to dzisiaj, iż historia przeszłości nigdy nie została naprawdę zakończona, że wyrastają duchy historii w innych formach – fanatyczne, rasistowskie czy ekonomiczne, i że przebaczenie niezbędne dla utrzymania pokoju pozostaje pojęciem kruchym, być może wręcz formalnym.

„Splątanie pamięci”

Porcelana, 200 cm.

Chodzi o instalację złożoną z około pięćdziesięciu elementów – odcisk moich dłoni w porcelanie nanizanych na drut, tworzących rodzaj „naszyjnika” – giętkiego „węża-kręgosłupa” przystawiającego się do otoczenia. Każdy odcisk wydaje się „kręgiem” – całość przypomina olbrzymi szkielet bez początku i końca, pokurczony i splątany. Instalacja ta – zawieszona – przypomina zakleszczony splot Pamięci, historii i tożsamości. Każdy odcisk jest tożsamością, dziejami, życiem, a całość jest wspólną historią ludzkości.

„Amnezja”

mieszana technika, 60x40x5 cm.

Chodzi o płaskorzeźbę 60x40 cm. złożoną z około sześćdziesięciu elementów ceramicznych przyklejonych na desce. Część elementów dzieła wydaje się „kodami”, rodzajem szyfru

znaków i świadectw ustalonego porządku. Inne elementy są urządzeniami mierzącymi temperaturę pieców ceramicznych – stożkami termicznymi, znalezionymi w fabryce. Są to dwa białe stożki w kupce ziemi, które upadając sygnalizują, że temperatura pieca została osiągnięta. Rzeźba przedstawia przejście pomiędzy porządkiem ustalonym a porządkiem chaotycznym, wyrazistszym, „żywszym”. Pamięć pieców, pamięć porządku ustalonego czy zapomnianego szyfrowo zakodowana – jest to znak, który nie odsyła już do sensu i umyka wszelkiej interpretacji. Brak klucza racjonalnego przywołuje obecność tajemnicy, która zostaje nam odsłonięta tylko małymi fragmentami, w przeciwieństwie do głębokiego pragnienia odcyfrowania świata i jego sekretów. Człowiek stoi w centrum jakiejś „pamięci amnezycznej”, pisma i prawdy umykającym zdolności do analizy, ale które mimo to odsyłają do archetypalnej rzeczywistości całości naszej jaźni.

„Plerum”

Porcelana, 5x14x10 cm.

W tym samym porządku idei – jedności odnalezionej, zrealizowałam rzeźbę z porcelany a potem z ceramiki. Jej forma owalna przypomina coś cennego, kolor biały porcelany sugeruje czystość, a emalia <szkliwo> koloru platyny wyściełające jej tył przywołuje myśl o skarbie, może o obrączce <czy pierścieniu>, o spotkaniu, pragnienie pełni. Poszukiwanie tożsamości nieuchronnie napotyka tożsamość człowieka <ludzkości>. Jak podkreśla Paul Ricœur, właśnie w pragnieniu by się odróżnić mimo wzajemnego przyciągania – objawia się zjednoczenie, „jedność w wielości”.

„Kokon”

Ceramika z platyną, 15x30x20 cm.

Jak nazwa wskazuje, rzeźba ta jest jakby kokonem, niekształtnym i organicznym. Koloru platyny – jest ona pamięcią wysublimowaną przebytego etapu. Kokon jest bowiem otwarty co sugeruje, że jakaś metamorfoza miała miejsce i jakiś byt z niego wyszedł. Pozostała tylko skorupa – błyszcząca i przyciągająca, przypominająca o wspinałości przebytej drogi, o sile i pięknie etapów mutacji naszego życia.

Opisałam rzeźby i instalacje po kolei, jako drogę na którą zapraszam czytelnika, nie wspominając artystów i historyków sztuki, którzy dla mnie stanowią głębię tematu. W opisie proponuję lekturę symboliczną i filozoficzną bardzo osobistą, do której oczywiście widz może użyć innych kluczy. Próbowałam połączyć myśli o egzystencji, którymi żyję od wielu lat z formami widzialnymi, namacalnymi – by o nich nie zapomnieć. Ogromny temat Pamięci, obejmujący *spectrum* od historii przez filozofię i socjologię do antropologii jest stale bardzo aktualny, stoi w centrum debat i rozważań współczesnych. Forma –namacalna czy werbalna – jest jednym z rzadkich środków wyrażenia śladów pozostawionych przez rozmaite kształty pamięci – gaże wszelkiej tożsamości. Aryści od dawna to zrozumieli. Jednym z polskich inspiratorów artystycznych był dla mnie od początku Tadeusz Kantor z przedstawieniem *Umarłej klasy* (1974), gdzie starcy noszą na sobie jak brzemień manekiny dzieci – pamięć dzieciństwa, osobistych wspomnień i jednocześnie pamięć naszego losu, człowieczej kondycji śmiertelników. Pamiętam też przedmioty-maszyny w przedstawieniu *Wielopole, Wielopole* (1979), przypominające horror mechanizmów wojny i zabijania.

Sztuka od niepamiętnych czasów służy językowi i sposobowi mówienia o historii. Aby przypomnieć historię biblijną, historię narodów czy propagandę wojenną zwycięstw i podbojów. Pamiętamy na przykład w Polsce *Bitwę pod Grunwaldem* Matejki (1878), a we Francji *Wolność prowadząca lud na barykady* Eugenia Delacroix (1830). W XX wieku *Guernica* Pabla Picassa (1937) przypomina masakry wojny w Hiszpanii. Anselm Kiefer w swych gigantycznych obrazach i instalacjach (*Księgi*) zaświadcza o zniszczeniach i niezrozumieniu wobec okropieństw II wojny światowej. Przywołuje tym samym traumatyczną pamięć zbiorową narodu – ofiary i kata w krwawej przeszłości. Christian Boltanski stawia pytania o los ludzki i o śmierć zaświadczać jednocześnie o indywidualnym miejscu każdego w pamięci zbiorowej. Jego gigantyczna instalacja i użyte ubrania wznoszą się na wiele metrów (*Personne* z wystawy *Monumenta 2010* w nawie paryskiego muzeum Grand Palais). Mirosław Bałka zrealizował w muzeum Tate moderne dzieło *How it is* (2009) - statek towarowy czarny na zewnątrz, z rampą wewnętrzną, przypominający Zagładę. Wszystkie te dzieła przywołują pamięć zbiorową, i nawet jeśli wzbudzają poczucie niezrozumienia czym jest w istocie natura człowieka, uczestniczą w pracy nad jej sensem.

Inni artyści również przywołują w swych dziełach pamięć – tym razem indywidualną.

Louise Bourgeois w swoim gigantycznym pająku z metalu *Maman* (2005) przywołuje pamięć swej matki, posesywnej i toksycznej. Alina Szapocznikow przypomina w swym dziele *Nowotwory* (1968) pamięć ciała związaną z chorobą. Choreograf Pina Bausch wydobywa z podświadomej pamięci osobistej każdego z tancerzy głębę dla swych baletowych kompozycji. Mogłabym również przywołać Magdalenę Abakanowicz, specjalnie mi bliską, która nigdy nie przestała pracować nad tematem Pamięci wojny i manipulacji tłumów, np. w swej instalacji *Nierozpoznani* (2005), (Cytadela, Poznań). Podejmując problem pamięci używa ona efektu mnożenia form i podnosi temat tłumy, masy, przywołując pamięć zbiorową poprzez figurę jednostki. Jak w pracy Christiana Boltanskiego, w którego dziele powtórzenie, efekt kumulacji jest bardzo ważny. Jednostka jest wtedy w centrum uwagi – zatopiona w masie, zniszczona w tłumie. W moich pracach przeciwnie, wychodzę od pamięci zbiorowej by zrealizować rzeźby pojedyncze, by zrozumieć jednostkę.

Sztuka nie pretenduje do odkrycia prawdy, ale pragnie ją wyjawic, spowodować uświadomienie sobie rzeczy już w sobie noszonych. Jest to rodzaj nieświadomego, permanentnego przypominania sobie, by ocalić się od nas samych, od amnezji, od pustki.

