

Dogasająca świeca. Shoah i pamięć konsumenta

Patrycja Cembrzyńska

W 1945 r. w Buchenwaldzie Margaret Bourke-White zrobiła jedno ze swoich najsłynniejszych zdjęć. Przedstawia ono więźniów w pasiakach, stojących za drutem kolczastym. Kilkadziesiąt lat później, w r. 1977, zdjęcie to pojawiło się na obrazie amerykańskiej fotorealistki, Audrey Flack, zatytułowanym *World War II (Vanitas)*. To martwa natura utrzymana w jaskrawych, wibrujących kolorach. Fotografii ocalonych towarzyszą owoce, ciastka i różne przedmioty, odmalowane z werystyczną precyzją, co sprawia, że obraz ociera się o kicz. Kompozycja ma charakter alegoryczny.

W książce *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów* Janina Struk pisze o zdjęciu Bourke-White, że cechuje je „światłocień i ekspresja holenderskich starych mistrzów”¹. Autorce chodzi o estetyzację fotografii Holokaustu – estetyzację, która staje się udziałem każdego zdjęcia wykonanego przez zawodowego fotografa, dbającego o poziom techniczny swojej pracy, estetyzację – chciałoby się powiedzieć – niestosowną, ale w pewnym sensie nieuniknioną. Aranżowanie potworności w artystyczne kompozycje, jakby rzeczywistość pogrążona w śmierci była jedną wielką martwą naturą, to część doświadczenia wielu fotografów, którzy mimowolnie przekształcali sceny cierpienia w atrakcyjne obrazy.

Kim była autorka słynnego zdjęcia więźniów z Buchenwaldu?

Margaret Bourke-White towarzyszyła narodzinom magazynu „Life”, wydawanego od 1936 r., kiedy to Henry Luce kupił tytuł i przekształcił pismo w tygodnik fotograficzny – czy raczej w magazyn o świecie zinterpretowanym za pomocą fotografii. To zdjęcie tej autorki znalazło się na okładce pierwszego numeru periodyku: Luce wybrał przedstawienie wielkiej tamy w Fort Peck w stanie Montana, imponującego inżynierskiego osiągnięcia Ameryki. Zafascynowana maszynami i architekturą Bourke-White długo zresztą specjalizowała się w fotografii przemysłowej. Efektowne zdjęcia obiektów przemysłowych stały się dla niej przepustką do Związku Radzieckiego, gdzie pojechała w latach 30. XX w., w czasach gdy prawie nikt, a co dopiero fotograf, nie mógł dostać wizy. Prawdziwą sławę zdobyła jednak dzięki zdjęciom o wymowie społecznej i politycznej. Fotografowała kolejki za chlebem w okresie Wielkiego Kry-



¹ J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007, s. 176.



il. I. A. Flack, *World War II (Vanitas)**, 1976-1977, ol. akryl pł., 96 x 96 cali. Repr. dzięki uprzejmości Louis K. Meisel Gallery; (**World War II (Vanitas)* by Audrey Flack, incorporating a portion of the photograph *Buchenwald, April 1945* by Margaret Bourke-White, copyright Time Inc.)



² V. Goldberg, Margaret Bourke-White. *A Biography*, London 1987, s. 291; cyt. za: J. Struk, *op. cit.*, s. 170.

³ Zob. J. Keilbach, *Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (Im)Possibility of Depicting Historical Truth*, „History and Theory” vol. 47 (2009), s. 66.

⁴ J. Struk, *op. cit.*, s. 281.

⁵ J. Keilbach, *op. cit.*, s. 54, 60–62.

⁶ *Ibidem*, s. 62, 67.

zysu w latach 1929–1933. I to ona właśnie w 1937 r. zrobiła słynne zdjęcie przedstawiające czarnoskórych Amerykanów na tle wielkiego billboardu, na którym rozradowana biała rodzina jedzie samochodem, a scenie towarzyszą napisy: „*World’s highest standard of living*” oraz „*There’s no way like the American Way*”.

Do Niemiec trafiła jako fotoreporterka wraz z brytyjskimi i amerykańskimi oddziałami, które wyzwalały Dachau i Buchenwald (jako pierwsza akredytowana korespondentka wojenna osiągnęła prawdziwy sukces w świecie zdominowanym przez mężczyzn). Po latach pisała: „Posługiwanie się aparatem sprawiało swego rodzaju ulgę. Stawiało cienką barierę między mną a koszmarem, który miałam przed oczami”. Obiektyw plus zawodowa rutyna tworzyły filtr chroniący jej psychikę przed nadmiarem bodźców: „Muszę pracować z zasłoną na świadomości. Przy fotografowaniu obozów zagłady ochronna zasłona była tak szczelnie zaciągnięta, że prawie nie zdawałam sobie sprawy, co fotografuję, dopóki nie zobaczyłam odbitek własnych fotografii. Było to tak, jakbym oglądała te potworności po raz pierwszy”². Te potworności to m.in. stosy martwych ciał, które znamy z jej zdjęć.

Spotkanie oko w oko z rzeczywistością Zagłady było dla Bourke-White doświadczeniem na granicy rzeczywistości i aby się w pełni ukonstytuować, potrzebowało podpórek w postaci zdjęć³. Niemniej jednak od lat trwa dyskusja, czy tego rodzaju fotografie w ogóle upubliczniać – nawet nie ze względu na drastyczność scen, ale na rosnące przeświadczenie, że „wpatrywanie się w fotografię stosów ciał w Buchenwaldzie nie może nadać sensu temu, co się wydarzyło”⁴. Nie może z wielu powodów. Prawda obozów zagłady, jak przypomina Judith Keilbach, to bynajmniej nie prawda szkieletów i wychudzonych z głodu ciał, ale prawda milionów istnień, które trafiły do komór gazowych i pieców krematoryjnych i nie pozostawiły po sobie żadnych śladów. Fotografie zrobione przez alianców w 1945 r., jak te autorstwa Bourke-White, pokazują Holokaust jako zbrodnię wojenną, nie zaś jako eksterminację, którą przez lata, jeszcze zanim przystąpiono do „ostatecznego rozwiązania”, konsekwentnie realizowała biurokratyczna machina śmierci, zorganizowana na wszystkich poziomach administracji państwowej, by skutecznie eliminować ludzi i wszelką pamięć o nich. Słusznie mówi się, że Holokaust stanowi granicę reprezentacji⁵. Zdaniem Keilbach, zdjęcia z wyzwolenia, robione i rozpowszechniane przez zwycięzców jako świadectwa triumfu nad wrogiem, wzbudzają tym większe wątpliwości, że bardziej legitymizują wojnę, niż upamiętniają jej ofiary. Sugerują ponadto, że głównym celem alianców było wyzwolenie obozów, co przecież rozmija się z prawdą⁶.

Warto dodać (za Janiną Struk), że odkąd Amerykanie przystąpili do ofensywy, starali się o wysokiej jakości dokumentację fotograficzną, na to zaś, jak fotografowali wojnę, wpłynęła, po pierwsze, tradycja Farm Security Administration, czyli amerykańskiego Biura Rozwoju Rolnictwa, którego fotografowie utrwalali obrazy z okresu Wielkiego Kryzysu, po drugie – hollywoodzki przemysł filmowy. Zdjęcia z wojny cieszyły się dużym popytem, a poradniki dla żołnierzy, jak dobrze skadrować scenę,

by wyszła sugestywnie, jak wykorzystywać lampę błyskową, by dodać fotografii dramatyzmu, nie były niczym osobliwym⁷. Jeśli chodzi o materiały nakręcone w obozach zagłady, to szybko trafiały one do kronik filmowych. Projekcje wzbudzały szok, czasem niedowierzanie. Dystrybucja obrazów prosto z wojny wywoływała również poczucie niesmaku, zwłaszcza wtedy gdy kroniki wyświetlano w publicznych kinach, czasem przed filmami Walta Disneya. Choć trudno w to uwierzyć, świadectwa Holokaustu w mgnieniu oka wchłonęła machina mass mediów⁸. Fotografia Bourke-White, chcąc nie chcąc, przypomina o zapotrzebowaniu na zdjęcia ludzkich tragedii w świecie rządzonej przez media masowe – przypomina tym bardziej, że okoliczności jej powstania wiążą się z rozwojem rynku prasy ilustrowanej.

Flack sięga po fotografię z Buchenwaldu, tworząc alegorię marności. Obraz nieco różni się od innych martwych natur z serii *Vanitas*, gdzie artystka odwołuje się do ikonografii chrześcijańskiej – do dzieł baroku, ilustrujących ideę marności i przemijania. Wszystkie przedmioty w obrazach Flack obciążone są symbolicznymi znaczeniami utrwalonymi w tradycji malarstwa europejskiego, ale jedynie w *World War II (Vanitas)* znajdujemy czytelne odniesienie do historii i kultury żydowskiej⁹.

W dziele Flack na brzegu zdjęcia z Buchendwaldu leży ażurowy wisior z Gwiazdą Dawida. Spod fotografii wystaje kawałek papieru z zapisanym w języku angielskim tekstem. Samantha Baskind identyfikuje go jako fragment eseju żydowskiego teologa, rabiego Abrahama Joshuy Heschela, z książki poświęconej zdjęciom Romana Wiszniaka, który przed II wojną światową fotografował Żydów¹⁰. Tytułem wyjaśnienia – była to praca na zlecenie. Po wprowadzeniu ustaw norymberskich Wiszniak, urodzony w Rosji, a mieszkający w Berlinie fotograf, został poproszony przez przedstawicieli American Joint Distribution Committee o udokumentowanie życia Żydów na wschodzie Europy. Miał sportretować skazaną na zagładę społeczność. Dziś już wiemy, że jego sugestywna wizja nie jest wyczerpująca, skupił się on bowiem tylko na obrazach nędzy i na ortodoksach. Co więcej, choć zdjęcia Wiszniaka powstały jeszcze przed wojną, wiele z nich, źle podpisanych, funkcjonowało później jako świadectwa Holokaustu i – paradoksalnie – to właśnie za ich pośrednictwem świat „zapamiętał” Holokaust¹¹. Wykorzystany przez Flack fragment tekstu rabiego Heschela nie odnosi się jednak bezpośrednio do pracy Wiszniaka, lecz do nauk przywódcy chasydów, Nachmana z Braclawia. W zacytowanym tekście mowa o sile wiary, dającej odpór najgorszemu nieszczęściu¹². Pozostałe przedmioty składające się na wielobarwną martwą naturę nie mają już ani konotacji historycznych, ani religijnych. Są to: czerwona róża, talerzyk i filizanka, na której przysiadł niebieski motyl, ozdobna patera z ciastkami oblanymi kolorowym lukrem, połówka gruszki, lichtarz z palącą się świecą z czerwonego wosku (topiącego się i plamiącego zdjęcie Bourke-White), błękitna czara, zegarek, kartka z zapisem nutowym, perły oraz kawałek czerwonej tkaniny. Wiele z tych rzeczy stanowi symbole *vanitas*.



⁷ J. Struk, *op. cit.*, s. 175–176.

⁸ *Ibidem*, s. 174.

⁹ Zob. S. Baskind, „Everybody thought I was Catholic”. *Audrey Flack’s Jewish Identity*, „American Art: Smithsonian American Art Museum” 2009, no. 1; wersja elektroniczna artykułu: http://www.meisलगallery.com/LKMG/imagesPress/Flack_smithsonianArticle_ebook.pdf (data dostępu: XII 2013).

¹⁰ *Ibidem*, s. 108.

¹¹ Zob. J. Struk, *op. cit.*, s. 49, 260–261; R. F. Scharf, *Nasze dni wczorajsze. Nad albumem Romana Wiszniaka*, przeł. W. Chłopicki, [w:] *idem*, „Co Mnie i Tobie Polsko...”. *Eseje bez uprzedzeń*, Kraków 1996, s. 151–156.

¹² S. Baskind, *op. cit.*, s. 108.

il. 2. A. Flack, *Marilyn (Vanitas)*, 1977, ol. akryl pŁ., 96 x 96 cali. Repr. dzięki uprzejmości Louis K. Meisel Gallery



¹³ C. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. DŁuski, Warszawa 1998, s. 73; na temat symboliki wanitatywnej zob. też J. BiaŁostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marnoœci” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] *idem, PŁeć œmierci*, Gdańsk 2008.

Analizowana praca jest współczesną wersją XVII-wiecznych hollenderskich martwych natur. Barokowe obrazy wiktuałów i kosztowności nigdy nie były przypadkowym nagromadzeniem przedmiotów. Poszczególne elementy kompozycji ilustrowały nietrwałość materii (zwiędłe kwiaty, zepsute owoce, zerwane sznury pereł), upływ czasu (zegary, klepsydry, dogasające świece), kruchość istnienia (motyle, bańki mydlane). Ale przede wszystkim nie mogło się obyć bez trupich czaszek lub piszczeli¹³. W obrazie *World War II (Vanitas)* miejsce czaszki zajmuje fotografia obozu zagłady, ale w niektórych martwych naturach Flack, np. w *Wheel of Fortune* (1977–1978), czaszka pojawia się pośród kolorowych bibelotów i akcesoriów służących urodzie kobiety. Wspomniana praca wydaje się pod tym względem modelowa. Znajdujemy tutaj umieszczoną w zdobnej ramce fotografię młodej dziewczyny, krwistoczerwoną szminekę, różową poduszeczkę do pudru, sznur szklanych paciorków i dwa lusterka – małe i duże – każde bogato obramowane. Pojawiają się one jako atrybuty pięknej kobiety, a zarazem symbole próżności i zafałszowanego obrazu rzeczywistości. Przepych, blichtr i słodycz zmysłowych przyjemności, uwydatnione, jak zwykle u Flack, za pomocą intensywnych kolorów, rywalizują z symbolami marnośći i zmiennego losu – między przedmiotami zbytku znajdujemy dogasającą świecę, klepsydrę, kalendarz, a także kostkę do gry i kartę tarota z wizerunkiem tytułowego koła fortuny.

Do symboli wanitatywnych zalicza Flack też zdjęcia, bo – jak pisze Susan Sontag:

Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest tylko dlatego, że zostały sfotografowane – patosem. [...] Wszystkie fotografie mówią: „*Memento mori*”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania¹⁴.

World War II i *Wheel of Fortune* nie są jedynymi kompozycjami Flack, na których pojawiają się fotografie. Na obrazie *Marilyn (Vanitas)* z 1977 r. obok wizerunku aktorki widzimy wyjęte z albumu rodzinnego zdjęcie małej dziewczynki i towarzyszącego jej chłopca. Dziewczynka to sama artystka, chłopiec to jej brat¹⁵.

W odróżnieniu od innych obrazów Flack z tego samego okresu *World War II (Vanitas)* nie nosi szczególnie wyraźniej „inskrpcji kobiecej”, choć znamienne wydaje się wykorzystanie fotografii autorstwa pierwszej amerykańskiej korespondentki wojennej. Namalowane przedmioty pozbawione zostały także konotacji erotycznych. Brak tutaj również polemiki ze stereotypowym obrazem kobiecości, z czym Flack bywa powszechnie kojarzona. Weźmy wspomnianą przed chwilą martwą naturę poświęconą Marilyn Monroe – podwójny portret aktorki, a zarazem jak gdyby ołtarzyk wotywny na jej cześć. Twarz gwiazdy widzimy po prawej stronie płótna, na jednej z kart otwartej książki, i po lewej, odbijającą się w owalnym zwierciadle oprawionym w złotą ramę. Marilyn spotyka w lustrze swojego sobowtóra – zwiastuna śmierci. Atrybuty piękna, młodości i sławy kontrastują z symbolami przemijania. Puderniczka, szminka, perfumy, zdjęcie roześmianej aktorki. Tuż obok zegarek, klepsydra i świeca. Wszystko to marność! Cena sławy i życia wiecznego w krainie wizualności jest wysoka: gwiazda gaśnie przedwcześnie – prawdopodobnie popełnia samobójstwo, biorąc środki nasenne. Tajemnicze okoliczności śmierci aktorki składają się na „mit Marilyn” – jej dramat zaklęto w obrazie dla zysku.

Sztuka Flack, jeśli nie wgłębiać się w jej rozbudowany program ikonograficzny, na pierwszy rzut oka wydaje się pochwałą materialnej strony rzeczywistości. Pieczołowicie odmalowując powierzchnię każdego przedmiotu, artystka sugestywnie buduje iluzję realności. Jednak intensywne, nienaturalne kolory odnoszą do tego, co nie tyle realne, ile hiperrealne. Prace malowane na podstawie zdjęć, za pomocą aerografów, by wyeliminować ślady pociągnięcia pędzla, wyglądają jak fotografie. Ich właściwy temat to rzeczywistość sfotografowana – już zreprodukowana, zapośredniczona przez mass media. Artystka czyni tematem symulakra, a co za tym idzie – naszą wiarę i niewiarę w obrazy¹⁶.

Według Johna Bergera historia sztuki zbyt jednoznacznie wpisała holenderskie martwe natury w przestrzeń kontemplacji i rozważań o śmierci, ignorując fakt, że w obraz olejny wbudowana została analo-



¹⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

¹⁵ Zob. S. Baskind, *op. cit.*, s. 105–106.

¹⁶ Kilka obrazów Flack można było zobaczyć w 2009 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie na wystawie *American Dream* – zob. teksty L. K. Meisela i M. Czubińskiej w katalogu ekspozycji *Fotorealizm amerykański. Z kolekcji rodziny Louisa K. i Susan P. Meiselów*, red. eadem, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009.



il. 3. Z. Libera, seria *Pozytywy*, 2002–2003. Fragment wystawy retrospektywnej Libery w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w 2009 roku. Repr. dzięki uprzejmości Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta”

gia między „posiadaniem a sposobem widzenia”. Zdaniem brytyjskiego krytyka, pominięto w ten sposób ambiwalencję barokowych *Vanitas*, które najpierw celebrowały wygląd rzeczy, a następnie szukają usprawiedliwienia w konwencji i średniowiecznej tradycji obrazowej, wykorzystując czaszkę jako przypomnienie o śmierci. O popularności martwych natur spod znaku „*vanitas*” decydowała bowiem w pierwszej kolejności ich atrakcyjność wizualna, a nie, jak się powszechnie przyjmuje, ich implikacje metafizyczne. Malarstwo olejne dostarczało „widoków tego, co można posiadać”, bo sposób postrzegania świata determinują „stosunki własności i wymiany”, a substancjalność farby zawsze popada w konflikt z metafizyką¹⁷.

Berger podkreśla, że tym, czym farba olejna była dla widza-właściciela, jest dla współczesnego widza-konsumenta fotografia barwna. Podobnie jak malarstwo olejne, wykorzystuje ona „wybitnie haptyczne środki, by igrać ze skłonnością [...] do posiadania **realnej** rzeczy, którą obraz ukazuje”¹⁸. Martwe natury Flack, kolorowe niczym reklamy, świetnie ilustrują opisaną przez Bergera zależność. Z fotograficzną precyzją przedstawiając szminki, błyszczki w słoiczkach, puderniczki, perfumy i uśmiechniętą gwiazdę filmową, artystka cytuje język reklamy. Okazuje się on częścią wielowiekowej historii malarstwa, widzianej jednak nie przez pryzmat piękna i geniuszu (ani tym bardziej metafizyki), ale obrazów na sprzedaż. Estetyka reklamy w połączeniu z symboliką marności sugeruje ponadto kryzys reprezentacji jako główny temat martwych natur Flack.

Obrazy z obrazów autorstwa amerykańskiej fotorealistki wpisują się we współczesną estetykę entropii, która w kulcie powierzchni i wszechobecności tego, co „identyczne”, odnajduje dyktaturę nicości. „Rzeczywistość nie jest już tym, co może być reprodukowane, ale tym, co jest już od zawsze reprodukowane” – pisze Jean Baudrillard. Nadmiar rzeczywistości, powielonej w milionach obrazów, oznacza euforię symulacji, która przyczynę i skutek, początek i koniec zastępuje podważaniem, a rzeczywistość – jej uestetycznioną (strawną i dochodową) iluzją¹⁹. Seria *Vanitas* odnosi się, z jednej strony, do społeczeństwa dobrobytu i technokratycznej medialnej maszyny produkującej symulakra, z drugiej – do śmierci.

Jak podkreśla André Rouillé, „kult migawkowości i dogmat bezpośredniego kontaktu z obiektem rozpryskują się wobec inscenizowanych sytuacji, obrazu z obrazu czy frymarczenia emocjami w wysokonakładowych kolorowych wydawnictwach ilustrowanych”²⁰. Wielka gwiazda – jeśli pozostać przy Marilyn Monroe z obrazu Flack – „nie jest już podmiotem, istotą ludzką, ale przedmiotem, produktem konsumpcyjnym” – staje się gwiazdą dzięki nadmiernej ekspozycji, powielaniu wizerunku²¹ (co doskonale pokazał Andy Warhol w multiplikacjach z Marilyn), dzięki „podświetleniu”, aż się chce powiedzieć – lampie kineskopowej:

Już samo słowo „*star*”, a więc ‘gwiazda’, wyznacza pewną drogę: drogę światła. Gwiazdy filmowe są istotami światła. W przeciwieństwie jednak do gwiazd w kos-



¹⁷ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 83–93.

¹⁸ *Ibidem*, s. 140–141.

¹⁹ J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 74–75.

²⁰ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 180.

²¹ *Ibidem*, s. 172.



²² *Ibidem*.

²³ P. Śpiewak (*Kicz i estetyzacja polityki*, [w:] S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2011, s. 13) pisze: „Być może podstawowe znaczenie w przypadku emocji związanych z kiczem ma to, co można nazwać ciepłkiem, słodyczą, przytulnością, harmonią, a co po niemiecku nazywane jest *gemütlich*, po angielsku *cute*. [...] Kicz [...] jest świecką manifestacją bliskości, swojskości. Jest przeciwieństwem wyobcowania”.

²⁴ Zob. S. Friedländer, *op. cit.*, s. 124–125.

²⁵ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *idem*, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wybór, red. nauk. G. Dziamski, Kraków 2006, s. 3–18.

²⁶ J. Struk, *op. cit.*, s. 177–178.

mosie, nie błyszczą, jeśli nie zostaną odpowiednio podświetlone. Są jak odbijająca światło powierzchnia. Jakież to jednak światło pozwala im błyszczeć i co nadaje im tej światłości, która wydobywa je z cienia? Światłem tym, równie intensywnym, jak nietrwałym, jest potężna machina ilustrowanej prasy wielkonakładowej: fotografia, czasopisma, reklama, telewizja, kino, wszystkie media razem wzięte²².

Zdjęcie gwiazdy, zwłaszcza w towarzystwie symboli wanitatywnych, przypomina też o tym, jak drapieżnym zajęciem bywa fotografowanie, o pogoni paparazzich za zdobyczą – czasem za wszelką cenę. Zarówno twarz nieżyjącej Marilyn, jak i stara fotografia z rodzinnego albumu wprowadzają niepokój tam, gdzie prym wiodą błyskotki, gdzie wszystko jest *cute*: słodkie, przytulne, swojskie – choć zarazem iluzoryczne²³. Również fotografia Bourke-White trafia w sam środek pokolorowanego królestwa kiczu, które na innych obrazach z serii *Vanitas* – szczególnie tych z Marilyn Monroe – tak kusząco wabi różami albo złotem (*Golden Girl*, 1978), prowadząc też ku rzeczywistości ekranu. Połączenie tych dwóch nieprzystawalnych rzeczywistości niekoniecznie musi budzić zdziwienie. Przecież dzisiejsza kultura, zawieszona między oczekiwaniem happy endu a apokaliptycznym fantazmatami, coraz częściej czyni swoją pożywką „ostateczne rozwiązanie” – totalne uniesienie w strumieniu iluzorycznych obrazów karmi się wizjami totalnej destrukcji²⁴ (pytanie, czy obrazy Flack są wolne od tej perwersyjnej fascynacji). Współczesny kicz nurza się w śmierci. Potężna machina ilustrowanej prasy wielkonakładowej i telewizji, którą z kiczem utożsamiał amerykański krytyk Clement Greenberg²⁵, od 10-leci sprzedaje także doświadczenie Holocaustu, zniekształcając jego historię; bezceremonialnie próbując oswoić to, co nieoswajalne – bezustannie estetyzuje i pornografizuje cierpienie. Już w 1978 r. amerykańska stacja NBC nadała serial *Holocaust* z Meryl Streep w jednej z głównych ról. Ale nie trzeba wybiegać aż tak daleko, bo medialne zawłaszczanie Shoah zaczęło się właściwie już z wyzwoleniem. Struk pisze:

Amerykańska machina medialna była znacznie bardziej skuteczna niż brytyjska. [...] w skład każdej kompanii amerykańskiego korpusu łączności wchodziło dwudziestu fotografów, trzydziestu kamerzystów, dwudziestu techników, dwóch operatorów filmowych i trzech ludzi z obsługi technicznej. Amerykański system dystrybucji był dobrze zorganizowany i szybki. [...] W 1945 roku, kiedy 163. Korpus Łączności wkroczył na tereny Niemiec, działał już „system kurierski jeep-samolot”, co oznaczało, że filmy mogły być dostarczone drogą powietrzną do najbliższego laboratorium i wywołane w ciągu kilkunastu minut. [...] W każdym wypadku fotografie trafiały do amerykańskich i brytyjskich gazet w ciągu dwudziestu czterech godzin²⁶.

Tysiące ludzi oglądało te zdjęcia, nie bardzo rozumiejąc, czym tak naprawdę był Holocaust i czym był nazizm. Jak wielu wciąż ogląda je w ten sposób? Wstrząsające świadectwa zbrodni zarejestrowane przez reporterów traktowano niekiedy jako fałszerstwo i szukano w nich

znamion propagandy. Dyskredytując zdjęcia, próbowano podważać Holokaust. Dla części widzów, obeznanych z machiną prasy wielkonośnej i jej manipulacjami, fotografie świata „tuż po Zagładzie” miały charakter sensoryjny. Dla innych – rzeczywistość zapośredniczona przez zdjęcia stawała się płaską retoryką, złożoną z „wypróbowanych” formuł patosu.

Obrazy Holokaustu utkwily w pułapce retoryki i formy. Zostały oswojone. To właśnie „oswojenie” – jak zauważa Saul Friedländer – „oswojenie”, za którym podąża komercjalizacja, jest szkodliwe dla naszego myślenia o obozach koncentracyjnych. Zwłaszcza że w tym samym momencie współczesna kultura na poziomie wyobraźni przeżywa renesans zainteresowania nazizmem, lubując się w zwodniczym uroku wizerunków, które dręczą, w wizji ostatecznej transgresji uobecnionej w totalnej destrukcji, innymi słowy – w mistyce przemocy. Nazizm, jak czytamy w *Eseju o kiczu i śmierci* Friedländera, to dzisiaj „nieograniczone pole do popisu dla wyobraźni”, „pretekst do korzystania z rozmaitych efektów estetycznych, do literackich i intelektualnych fajerwerków”. Między stanowiskiem moralnym – wolą potępienia zbrodniarzy – a estetyczną wymową dzieł, czy to literackich, czy filmowych, czy plastycznych, które coraz częściej raczej przyciągają i uwodzą, niż odpychają, pojawia się dysonans²⁷.

Kult obrazu stanowiący fundament współczesnej kultury daje pierwszeństwo nie tyle widzeniu, ile wojeryzmowi – to stąd popyt na fotografie cierpienia. Postępujący proces instytucjonalizacji pamięci historycznej zmienia ponadto każde zdjęcie w eksponat muzealny, wystawiając je na spory polityczne i ideologiczne. To paradoks, że choć pamięć o Holokauście w wielkim stopniu opiera się na zachowanych i powielanych fotografiach, i kształtuje się dzięki nim, równocześnie panuje niemal powszechna zgoda co do tego, że nie ma, bo być nie może, obrazów Zagłady – w tym sensie, że fotografie są pismem z określoną składnią, zawsze czytany w określonym kontekście, a nie odbiciem tamtej – niepojętej – rzeczywistości²⁸.

I właśnie sposób wykorzystania przez Flack zdjęcia Bourke-White uświadamia naturę tego problemu. Artystka potraktowała tę pracę jako przedmiot i symbol zarazem, włączony w łańcuch innych przedmiotów-symboli. Nie zredukowała jej do desygnacji, ale właśnie wykroczyła poza język „czystego wskazywania”²⁹, dzięki czemu mimochodem odsłoniła uwikłanie fotografii z Buchenwaldu w sieć relacji, w grę kontekstów – współtworzących ją zarówno kiedyś, jak i teraz³⁰. Odsłoniła tym sugestyniej, że malując, skorzystała z pośrednictwa aparatu fotograficznego. Alegoria *World War II (Vanitas)* uświadamia, iż wojna nie jest zamkniętym rozdziałem, bo machina wojenna i machina produkcji obrazów świetnie się uzupełniają. Nie od dziś przecież wiadomo, że przemysł militarny to koło zamachowe kapitalizmu, którego „dobra” odzwierciedla Flack.

Języka *deixis* nie sposób jednak z rozważań o fotografii całkowicie wykluczyć, nawet jeśli odrzucamy przekonanie, że fotografia ma w sobie



²⁷ S. Friedländer, *op. cit.*, s. 36–37. Temat kiczu w kontekście Holokaustu ma już bogatą literaturę. O kiczu w filmach o Shoah pisze np. K. Krzezińska (*Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6).

²⁸ Czy można przedstawić Holokaust? Czy należy reprodukcować zdjęcia z obozów? Zob. na ten temat G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008 (autor stoi na stanowisku, że obrazy są „mimo wszystko” konieczne).

²⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 10–11.

³⁰ Zob. rozważania A. Rouillé (*op. cit.*, s. 225–226).



³¹ S. Sontag, *op. cit.*, s. 18–19.

³² J. Struk, *op. cit.*, s. 281.

³³ Zob. np. E. Domańska, *Pamięć/prze-
ciw–historia jako ideologia. „Pozytywy”*
Zbigniewa Libery, [w:] *idem, Historie nie-
konwencjonalne. Refleksja o przeszłości*
w nowej humanistyce, Poznań 2006.

coś z tautologii. Język *deixis* powraca zawsze, ilekroć mowa o etycznym aspekcie tworzenia obrazów i ilekroć recepcja zdjęcia zostaje uwikłana w „żywe wspomnienie” – inaczej przecież patrzą na dany wizerunek osoby postronne, a inaczej ci, których on bezpośrednio dotyczy. Sontag zastanawia się nawet, czy fotografowanie nie stanowi przypadkiem formy wysublimowanego morderstwa. Zwłaszcza fotografowanie ludzi w sytuacjach ekstremalnych, gdy człowiek nie ma innego wyboru niż dać się sfotografować. To rodzaj gwałtu – stwierdza pisarka – bo gwałtem jest „ogłądać ich takimi, jakimi nigdy sami siebie nie widują”³¹. Upokorzeni przez cierpienie, zostają uprzedmiotowieni i upokorzeni raz jeszcze przez fotografa i mandatariuszy systemu rozpowszechniania zdjęć. Rozpowszechniania w imię czego? Struk pisze:

Wystawianie tych fotografii na widok publiczny uzasadnia się zwykle w ten sposób, że wzbogacają [one] naszą wiedzę i służą jako ostrzeżenie przed rasizmem i wojną, ale nikt nigdy nie dostarczył na to żadnych dowodów. Nie wystawiamy powszechnie obrazów wojny w nadziei, że świat wyrzeknie się wojen. Wręcz przeciwnie³².

Nie ma też dowodów na to, iż sztuka jest w stanie ocalić obrazy cierpienia przed ideologicznym zawłaszczeniem (tym bardziej że nie zawsze poziom dobrych chęci artystów przekłada się na poziom dzieła). W szczególności fotograficzne „palimpsesty” jako pierwotnego tekstu używające zdjęć z obozów zagłady mogą budzić – i przeważnie budzą – kontrowersje. Weźmy np. pracę Zbigniewa Libery *Mieszkańcy* (2002) z serii *Pozytywy*. Artysta wykorzystał kadr z filmu *Kronika wyzwolenia Auschwitz*, zrealizowanego w 1945 r. przez ekipę radziecką (należał do niej Aleksander Woroncow i to z jego nazwiskiem zwykle kojarzy się kronikę). Kadr do złudzenia przypomina zdjęcie Bourke-White zrobione w Buchenwaldzie – więźniowie w pasiakach stoją za drutem kolczatym. Libera zaaranżował scenę, w której zamiast więźniów występują uśmiechnięte postacie w pasiastych piżamach. Na podstawie negatywnych obrazów przeszłości stworzył pozytywne.

Serię tę zwykle interpretuje się przez pryzmat intencji autora – odegranie przeszłości i jej „poprawienie” służyć ma analizie przesunięć, jakim podlega pamięć skazana na obrazy (zawłaszczane przez różne ideologie). Manipulacja dawnymi fotografiami powinna przypominać – poprzez wstrząs – do czego odnoszą się „oryginały”³³. W swojskości upostaciowionej przez mieszkańców-sąsiadów ukrywa się zbiorowa trauma i wina – zdaje się mówić Libera – ale równocześnie (i to, jak sądzę, osłabia siłę jego przesłania, a być może nawet ją niweczy) „negatyw” i „pozytyw” (a także podpisy im towarzyszące) uwikłane zostają w grę krzywych luster; odbijają i zniekształcają już tylko siebie nawzajem. *Pozytywy* opierają się na strategii „przepakowywania”, opisaną przez Lisę Saltzman w eseju na temat głośnej wystawy „Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art”, i jako „przepakowywania” sytuują się w kręgu „*appropriation art*” (sztuki zapożyczeń), która żywi się „wirtualnym



il. 4. G. Metzger, *Historic Photographs: No. 1 – Liquidation of the Warsaw Ghetto, April 19–28 days, 1943*, 1995/2009; czarno-biała fotografia na płycie piankowej i gruncie, 150 x 211 cm. Repr. dzięki uprzejmości artysty. Fot. instalacji © J. Hardman-Jones



il. 5. G. Metzger, wystawa *Historic Photographs* w New Museum w Nowym Jorku, 2011; zdjęcie dzięki uprzejmości New Museum, New York. Fot. B. Pailley. Na planie drugim widoczna praca: *Historic Photographs: No. 1 - Liquidation of the Warsaw Ghetto, April 19-28 days, 1943, 1995/2011*

archiwum obrazów” oraz „przekazuje nam historię jako coś już przedstawionego, już zapośredniczonego przez media kultury”³⁴. Lecz tam, gdzie „każdy akt wizualnej reprezentacji staje się tylko kolejnym aktem reprezentacji, repetycji i reprodukcji kulturowo dostępnych i przyswajalnym znaków”, tam nawet gest transgresji, jeśli zastyga pod postacią możliwego do powielenia wizerunku, zaczyna partycypować w procesie neutralizowania desygnatu historycznego³⁵.

Liberze nie udało się (w każdym razie nie w *Pozytywach*³⁶) to, co udało się Gustawowi Metzgerowi, który równie prowokacyjnie użył mechanizmu powtórzenia w swoich instalacjach z serii *Historic Photographs* powstałej w latach 90. ubiegłego stulecia. Brytyjski artysta zdołał pobudzić u widza pracę pamięci, włączając całe jego ciało i jego pamięć motoryczną w percepcję fotografii, pokazujących wielkie katastrofy XX w.: Holokaust, wojnę w Wietnamie, konflikt palestyńsko-izraelski.

Metzger, urodzony w 1926 r. w rodzinie polsko-żydowskiej (rodzice zginęli w jednym z nazistowskich obozów koncentracyjnych w Polsce, on sam, w ramach akcji „Kindertransport”, trafił do Wielkiej Brytanii), od początku był twórcą silnie zaangażowanym politycznie; występował przeciwko wojnie i kapitalizmowi (w tym rynkowi sztuki)³⁷. Jego seria *Historic Photographs* składa się ze zdjęć prasowych powiększonych do dużych formatów (postacie z fotografii osiągają rzeczywiste wymiary człowieka). Ich percepcja jest jednak utrudniona. Przeszkadza ziarno, które wychodzi przy dużych powiększeniach. Każda z fotografii została również częściowo przysłonięta: kurtyną, deskami, tudzież bambusowymi ekranami. Tego rodzaju ingerencje – jak zwraca uwagę Alison Jones – udaremniają łatwą „konsumpcję” obrazów, do której przyzwyczaiły nas mass media³⁸.

Budowanie dystansu względem tego, co przedstawione, zamknięcie drogi percepcji i postawienie widza w pozycji wykluczonego to jednak nie tylko odpowiedź na wszechobecność fotografii cierpienia, które nikomu do niczego nie służą, jak w jednym ze swoich szkiców pisał Metzger³⁹. Konfrontacja z przeszkodą ucieleśniana uniwersalną ludzką kondycją, bezradność w obliczu faktu, że „dalej już się nie da”, że zrozumieć nie sposób⁴⁰. Stworzony przez artystę tor przeszkód eksponuje równocześnie niepewny status samej reprezentacji, staje się testowaniem jej granic, pytaniem o warunki jej możliwości i niemożliwości. W serii *Historic Photographs* Metzger dotyka problemu (nie)przedstawialności, nie tyle rezygnując z obrazów, ile sumując niepowodzenia („zawieszania”), do których dochodzi w obrębie reprezentacji i w konfrontacji z obrazami⁴¹.

Jedno ze zdjęć wykorzystanych przez Metzgera pochodzi z tzw. raportu Stroopa (od nazwiska SS-Brigadeführera Jürgena Stroopa, którego przełożony poprosił o fotograficzną dokumentację i szczegółowe sprawozdanie z operacji ostatecznej likwidacji getta w Warszawie w kwietniu 1943)⁴². Widać tam tłum ludzi wychodzących z budynku. Z grupy wyróżnia się usytuowany na pierwszym planie mały chłopiec w czapce z daszkiem, stojący z rękami podniesionymi do góry. Za nim, na pra-



³⁴ L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 203.

³⁵ *Ibidem*, s. 202–203, 213. Spróbuję to ująć jeszcze inaczej: chcąc zdemaskować i zderzyć zastaną iluzję, artysta ostatecznie nie dotyka Realnego, ale wzmacnia „obrazy-ekrany”, które od Realnego oddzielają. Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 153–197.

³⁶ Choć równocześnie inna praca artysty na temat Holokaustu, czyli *Lego*, zdaje się trafiać w sedno – zob. J. Momro, *Zakaz reprezentacji i reprezentacja zakazana*. (Pankowski, Libera, Nancy), „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 107 – autor przedstawia dzieło Libery, odnosząc się m.in. do refleksji J.–L. Nancy’ego na temat statusu reprezentacji, w tym relacji między reprezentacją a Zagładą.

³⁷ Zob. S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, rozdz. 10 (poświęcony Metzgerowi i jego idei sztuki autodestrukcyjnej). Por. teksty: Gustav Metzger: *History History* [kat. wystawy], ed. S. Breitwieser, Generali Foundation, Vienna 2005.

³⁸ A. Jones, *Introduction to the Historic Photographs of Gustav Metzger*, <http://www.ucl.ac.uk/forum-for-holocaust-studies/metzger.html#> (data dostępu: XII 2013). O *Historic Photographs*, przy okazji wystawy artysty w „Zachęcie”, pisała także K. Bojarska (*Twórczość Gustava Metzgera*, „Obieg” 2007, nr 1/2).

³⁹ G. Metzger, *Pola śmierci. Szkic do wystawy*, przeł. A. Wajs, [w:] Gustav Metzger [kat. wystawy], red. H. Wróblewska, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2007, s. 20.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 30–31.

⁴¹ Zob. J. Momro, *op. cit.*, s. 78–80.

⁴² Raport dostępny jest na stronach IPN pod adresem: http://pamiec.pl/ftp/ilustracje/Raport_STROOPA.pdf (data dostępu: XII 2013).



⁴³ Zob. **F. Rousseau**, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2012. O historii i późniejszych sposobach wykorzystywania tego zdjęcia, w tym problemie licencji na fotografię z raportu Stroopa, pisze także **J. Struk** (op. cit., s. 118, 275). Autorka przypomina, że choć fotografie stanowią własność publiczną, a *Raport Stroopa* znajduje się w IPN w Warszawie, komercyjna agencja reklamowa Corbis, należąca do B. Gatesa, pobiera opłaty za ich reprodukcję po tym, jak pośrednio nabyła zdjęcia z raportu, wykupując nowojorską galerię Bettmann.

⁴⁴ Zob. **J. Keilbach**, op. cit., s. 71–72.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 68–69.

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 69.

⁴⁷ Zob. interesujący artykuł **A. Pajęczkowskiej** *Kradzież jako dekonstrukcja. O napisie „Arbeit macht frei”* („Res Publica Nowa” 2012, nr 206). Autorka pokazuje, jak symbole Holokaustu zaczynają pełnić „funkcję pieczęci na tabu zbiorowej pamięci”.

⁴⁸ O czym sugestywnie pisze **E. van Alphen** (*Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2).

wo, żołnierze SS i Gestapo trzymający karabiny. Oryginalny niemiecki podpis pod fotografią zamieszczoną w raporcie brzmi: „*Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt*” („Wyciągnięci siłą z bunkrów”). Zdjęcie *to*, bardzo często wykorzystywane w prasie, stało się symbolem, po pierwsze, zagłady Żydów⁴³, po drugie, abstrakcyjnego zła i niezawinionego cierpienia, bo przedstawienie dziecka i wymierzonej w niego broni działa sugestywnie niezależnie od kontekstu historycznego⁴⁴.

Transformacja obrazu fotograficznego na poziom symboliczny to bardzo interesujący proces, w którym kluczową rolę odgrywa rozpowszechnienie zdjęć. Im częściej fotografia jest reprodukowana, tym częściej pojawia się w odmiennych kontekstach i tym częściej dochodzi do przesunięć znaczeń ją konstytuujących – przeważnie ku temu, co „uniwersalne”. W konsekwencji na dalszy plan schodzą okoliczności powstania zdjęcia (to zresztą przypadek prac Wiszniaka, o których była już mowa). Ulegając rozpowszechnieniu i symbolizacji, fotograficzne świadectwa stają się także pożywką popkultury i sztuki⁴⁵.

Metzger wybiera fotografie będące częścią pamięci kolektywnej, takie, które niemal wszyscy znają, nawet jeśli nie przypominają sobie, gdzie i w jakiej sytuacji zostały zrobione. Proces symbolizacji przyczynia się bowiem do obniżenia poziomu referencjalności⁴⁶. Z czasem także prowadzi do zubożenia wobec obrazów – na miejsce symbolu wkracza nicość „płaskiej retoryki” symulakrum: pojawiają się klisze zwalniające od myślenia, stanowiące bezpieczną, bo zamkniętą na dyskusję, formę pamięci o Zagładzie⁴⁷, a jako element praktyki pedagogicznej, skrępowanej regułami nauczania o Holokauście⁴⁸, przestają poruszać i prowokować. *Wyciągnięci siłą z bunkrów* – obraz pamięci zbiorowej, reprodukowany tysiące, może miliony razy – staje się więc dla Metzgera punktem wyjścia do analizy procesu zbiorowego zapomnienia. Jak przywrócić tę fotografię doświadczeniu? Artysta przysypuje dolną krawędź pracy gruzem albo zasłania górne i dolne partie zdjęcia surowymi dechami. Przeszkody nie można zlikwidować, nie da się rozsunąć desek ograniczających pole widzenia, choć rozsunięcie jawi się jak postawione przed widzami zadanie do wykonania. Wystarczyłoby się schylić, a potem podnieść ręce do góry, niemal powtarzając gest chłopca. Tym bardziej że Metzger niejednokrotnie zmusza oglądających do tego typu aktywności, do wykonywania ruchów bliźniaczo podobnych do tych zarejestrowanych na fotografiach. Mnożąc przeszkody, zmienia bierną percepcję w akt performatywny. Np. przed zdjęciem rampy w Auschwitz obserwatorzy muszą stanąć w kolejce jak więźniowie obozu koncentracyjnego. Innym razem kłękają, jak Żydzi szorujący wiedeńskie chodniki, bo powiększona fotografia leży na podłodze, przykryta tkaniną, i aby ją obejrzeć, trzeba wejść pod zasłonę na czworakach. Artysta wyjaśnia:

To właśnie moja intencja: próba rzeczywistego odtworzenia, odegrania tej sceny. Ludzie muszą ją odtworzyć naśladować, przyjmując narzuconą pozycję. Zrobiłem próbę z tkaniną – gdy już się pod nią wejdzie, pole widzenia jest bardzo ograniczone. Widać tylko to, co mamy tuż przed sobą, na przykład gdy jesteśmy nad twarzą na

fotografii, to widać tylko twarz, a reszta jest zakryta. Na początku podnosi się materiał i tylko zagląda pod spód, ale chodzi o to, żeby się przemieścić przez dużą powierzchnię. Żeby naprawdę zobaczyć to zdjęcie, trzeba przez nie całe przejść, pchać się naprzód, a to męczące zajęcie i nie każdego na to stać⁴⁹.

Jak podkreśla Jones, odgrywanie katastrofy pomaga zrozumieć, że znajduje się ona w sercu cywilizacji. Niemniej jednak, powiada dalej badaczka, powtórzenie zniekształca: duchy przeszłości i ich cierpienie powracają, ale w zdeformowanej formie. To, co robi widz w galerii, to ostatecznie przecież tylko zabawa. Przywilej zaś, który sprawia, że możemy bawić się tam w cierpienie innych, stanowi przywilej władzy – ten sam, który odpowiada za podział na lepszych i gorszych⁵⁰. Identyfikacja z ofiarą przesuwana się na identyfikację z katem, a nawet jeśli nie bezpośrednio z nim, to na pewno z szeroko rozumianą „ideologiczną mentalnością”. Znika w ten sposób poczucie wyższości moralnej wobec tych, którzy gdzieś kiedyś wyrządzili zło⁵¹. Odgrywając sceny ze zdjęć, bywalec galerii powinien poczuć zażenowanie i niesmak wobec siebie samego. W akcie performatywnym groza Zagłady przestaje być sprawą tylko i wyłącznie przeszłości i staje się kwestią terażniejszości tych, którzy konsumują obrazy – zarówno z ekranów telewizorów i z prasy, jak i w galeriach, gdzie każda wizyta zakłada celebrowanie dystynkcji. Świat sztuki – zdaje się mówić Metzger – zamiast pozorować, że służy dobru sprawy, powinien, przynajmniej od czasu do czasu, skonstatować, że sam też raz po raz sprzedaje cudze cierpienie.

dr Patrycja Cembrzyńska

Pracuje w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Publikowała m.in. w „Kontekstach”, „Kulturze Współczesnej”, „Didaskaliach”, „Tekstach Drugich”, „Odrze”, „Ricie Baum”. W r. 2012 wydała książkę *Wieża Babel*. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja.

Summary

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA / A candle flickering out. Shoah and a consumer's memory

In 1945 in Buchenwald Margaret Bourke-White took one of her most famous photographs. It depicts a group of detainees in vertically striped uniforms standing behind a barbed wire. A few decades later, in 1977, the picture taken by Bourke-White made its appearance in a work by an American photorealist, Audrey Flack which was entitled *World War II (Vanitas)*. The photograph of the survivors is accompanied by fruit, cakes and various items painted with veristic precision.

Who was Margaret Bourke-White and why her photograph was placed in the middle of this coloured kingdom of kitsch?

The famous photo from Buchenwald has become a starting point for the discussion about the ways popculture and mass media disturb memory of the Holocaust experience. Is art capable of saving this memory? Can it baffle consumption of images of suffering? An attempt at answering these questions is an analysis of Audrey Flack's paintings, pictures from the cycle *Pozytywy [Positives]* by Zbigniew Libera and an installation *Historic Photographs* by Gustav Metzger.



⁴⁹ „Sztuka może i musi zmieniać sposób myślenia ludzi”. Alison Jones rozmawia z Gustavem Metzgerem, przeł. B. Gadowska, [w:] *Gustav Metzger...* (2007), s. 34–36. Wywiad pierwotnie opublikowany na stronie: http://www.ucl.ac.uk/forum-for-holocaust-studies/metzger_interview.html (data dostępu: XII 2013)

⁵⁰ A. Jones, *op. cit.*

⁵¹ Mechanizm ten szczegółowo analizuje E. van Alphen (*op. cit.*, s. 229–235).