

Ewa Wójtowicz
Postmedialne reinterpretacje europejskiej czasoprzestrzeni.
Documenta 14 w Kassel



Abstrakt

Tekst jest studium przypadku, jakim była wystawa documenta 14 (2017), przede wszystkim jej część zorganizowana w Kassel. Podjęte przez kuratora wystawy, Adama Szymczyka decyzje o lokalizacji wystawy w Atenach i Kassel oraz jej hasło „Ucząc się od Aten” kierują uwagę w stronę problematyki historii, tak dawnej, jak i najnowszej, ze szczególnym uwzględnieniem niełatwych relacji między Grecją a Niemcami na tle kultury europejskiej.

Zaproszeni do udziału w wystawie artyści występują w roli badaczy europejskiej czasoprzestrzeni w tym jej przeszłości, wchodząc w role archiwistów, historyków, archeologów, czy antropologów oraz podejmują role eksploratorów przestrzeni jako podróżnicy, scenarzyści wydarzeń performatywnych, czy etnografowie. Postmedialnie uwarunkowane obszary niepewności, dociekań spekulatywnych, czy nawet konfabulacji, są korzystne dla sztuki, otwierając generowane przez nią znaczenia na nowe możliwości (re)interpretacji.

Abstract

This text is a case study of documenta 14 (2017), particularly the part of the exhibition organised in Kassel. Adam Szymczyk curatorial decision of locating the documenta 14, equally in Athens and Kassel and naming the exhibition “Learning from Athens”, enables an analysis of historical issues, both ancient and contemporary (the latter being particularly uneasy, when it comes to Greek-German relations in the perspective of European culture). The artists taking part in the exhibition play various roles, focusing on European history (as archivists, historians, archeologists, anthropologists) and geography (as explorers, travelers, authors of performative scenarios and ethnographers). The postmedia condition of uncertainty, speculative thinking or even confabulation are advantageous for art, as they direct the meanings thus generated towards the new possibilities of (re)interpretation.

Przekrojowe, cykliczne, wielkie wystawy sztuki mające wymiar tyleż podsumowujący, co predykcyjny, od przynajmniej kilku już lat nie roszczą sobie praw do prezentacji postaw artystów wyłącznie współczesnych¹. Transwersalne łączenie różnorodności zagadnień celem wydobycia istoty tego, co już Marcel Duchamp miał nazwać „grą między artystami wszystkich epok”, inspirowane do zadawania nowych pytań dotyczących często tematów dawno, zdawałoby się, zamkniętych. Przepisywanie historii jest ryzykowne, zwłaszcza w dobie jej postmedialnych przekłamań, skutkujących konfuzją wynikającą z trudności odróżnienia postprawdy od rzeczywistości. Jednak te właśnie, uwarunkowane postmedialnie, obszary niepewności, dociekań spekulatywnych, czy nawet konfabulacji, są korzystne dla sztuki, otwierając generowane przez nią znaczenia na nowe możliwości (re)interpretacji.

Przykładem oscylowania między problematyką historyczną, geograficzną i socjopolityczną (w wymiarze głównie ekonomicznym) jest długofalowo realizowana kuratorska koncepcja, której efekty można było zobaczyć za sprawą *documenta 14* (2017). Ta edycja prestiżowej wystawy, pod hasłem „Ucząc się od Aten” (*Learning from Athens*), której kuratorem był, wspierany przez liczny zespół współpracowników Adam Szymczyk, zorganizowana została w dwu lokalizacjach: wybranych po raz pierwszy do tego celu Atenach i w rodzimym dla *documenta* - Kassel. Ogląd obu wystaw, a także zapoznanie się z wydarzeniami towarzyszącymi i ewokowanym przez nie dyskursem, pozwala na podjęcie próby studium przypadku, którego *documenta* w Kassel stanęła się głównym tematem. Celem nie jest jednak konstatacja, że oto mamy do czynienia ze „zwrotem historycznym” we współczesnym świecie sztuki, choć elementy takiego zwrotu, w stronę – zawsze wrażliwej – korelacji między historią a geografią niewątpliwie można tu dostrzec. Artystyczne reinterpretacje historii wykraczające poza jej zmediatyzowane rekonstrukcje (*re-enactment*) pozwalają na wydostanie się z kręgu – nomen omen – powtórzeń, klisz i hermeneutycznych przesądów. Pamiętać jednak należy, że w postmedialnej rzeczywistości, historia traci swój przestrzenny, linearny wymiar i ulega swoistemu spłaszczeniu; wątki antyczne mogą być tak samo nośne, jak zdarzenia z historii najnowszej. Dowodem na to była odsłona pierwszej części *documenta* w Atenach, mająca prowadzić do tytułowej, płynącej z nich nauki.

We wstępie do *The documenta 14 Reader*, Adam Szymczyk podkreśla jednak, że jego zamiarem było raczej wywołanie impulsu, prowadzącego do oduczenia się tego, co już wiemy, niż dydaktyczny przekaz *ex cathedra*. Stąd zapewne wyjaśnienie koncepcji wystawy podane na stronie *documenta* komunikatywnym i prostym językiem,

¹ Za dwie pierwsze tego rodzaju wystawy, zrealizowaną konsekwentnie wedle transwersalnej koncepcji, uznać można kolejno: *DOCUMENTA 13*, których kuratorką była Carolyn Christov-Bakargiev (2012) oraz *Palac Encyklopedyczny* Massimiliano Gioniego podczas 55. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji (2013).

wykraczającym jednak poza czystą informację, wchodzącym zaś w polemikę z potencjalną krytyką. Gdy do ateńskiej wersji documenta 14 dołączyła jej część kasselska, dopełniła ona niektóre koncepcyjne wątki, jak niedopowiedziane kwestie dialogu. Dialog ten obejmował także wypowiedzi o charakterze performatywów: mające moc sprawczą, albo przynajmniej deklaratywną. Odzwierciedlały one procesy ciągle trwających, lecz często gwałtownych przemian, którym podlegały w ostatnich kilku latach losy jednostek, społeczności, a nawet organizmów państwowych. Bowiem, jak ujął to przeszło dwadzieścia lat temu Arjun Appadurai: „Z ruchliwością przestrzenną jest jak z przekazem. Zjawisko masowych migracji (dobrowolnych i wymuszonych) nie jest bynajmniej czymś nowym w dziejach ludzkich. Zestawione jednak z faktem gwałtownych przepływow medialnych obrazów, scenariuszy i sensacji składa się na obraz nowego ładu, w ramach którego wytwarzane są niestabilne nowoczesne formy podmiotowości” (Appadurai, 2005, 11). W ramach swojej koncepcji dysjunkcji, Appadurai za najważniejsze czynniki uznał: migracje i media. Na relację między nimi wpływać miały różne rodzaje obrazów, wśród których autor *Nowoczesności bez granic* wyróżniał *etnoobrazy*, *mediaobrazy*, *technoobrazy*, *finansoobrazy* oraz *ideoobrazy*. Wszystkie te rodzaje obrazów, czy też, jak chciałby Appadurai, „światów wyobrażonych” (Appadurai, 2005, 51), przenikały się w ramach tegorocznych documenta. Bowiem, jak zauważył Adam Szymczyk w wywiadzie dla „Artforum”, to właśnie sztuka pozwala na różnorodne dysjunkcje, czy formułowania kontrpropozycji (Kuo, 2017, 74). Ta zdolność sztuki ma więc charakter wypowiedzi performatywnej a jednocześnie przypomina o ambiwalencji wpisanej w geograficzną i znaczeniową mobilność.

W drodze: artyści, dzieła, idee

Będąca centralnym emblematem identyfikacji wizualnej wystawy linia między Atenami a Kassel, na te potrzeby pozbawiona została topograficznych odsyłaczy, dzięki czemu stała się tylko minimalistyczną, białą kreską na czarnym tle. Jednak jej geograficzny przebieg i kierunek jej możliwego przemierzenia miały znaczenie zarówno dla tych artystów, którzy trasę między obiema lokalizacjami wystawy zdecydowali się przebyć drogą lądową na potrzeby projektów włączonych do wystawy, jak i jej widzów. Pomimo krytyki, ta „kryzysowa turystyka” (Bell, 2017, 50) okazała się dla wielu pożytkiem, czego przykładem był projekt performatywny *Kunstpilgerreise 3* szwajcarskiej artystki Marinki Limat, zrealizowany niejako na marginesie documenta, bez oficjalnego patronatu tej imprezy². Artystka, pozyskawszy środki za pomocą serwisu crowdfundingowego, w ciągu 163 dni przemierzyła pieszo trasę 2500 kilometrów między Kassel a Atenami, docierając do stolicy Grecji w dniu zamknięcia kasselskiej wystawy. Po drodze odwiedzała miejsca i ludzi

² Wszystkie prace opisane w tym tekście, dla których nie podano roku ich powstania, datowane są na 2017.

związanych ze światem sztuki w krajach Europy Środkowej i na Bałkanach. Wizyty w „prowincjonalnych galeriach”³, takich jak Galerija Srbija w Niszu, czy rozbicie namiotu jako „otwartego pokoju” i miejsca spotkań na ulicy Skopje, były zaproszeniem do interakcji między sztuką a codziennym życiem. Ta pielgrzymka, jak zatytułowała Limat swoją pracę, miała być odwołaniem do tradycyjnego i obciążonego znaczeniami duchowymi formatu podróży i działaniem na rzecz przeniesienia go do współczesnych warunków. Podobny formalnie projekt zrealizował – już w ramach documenta – Nikhil Chopra, który 13. maja wyruszył z Aten w podróż w stronę Kassel, podczas której rozbijał namiot w kolejno odwiedzanych miejscach na wyznaczonej trasie. Namiot ten służył artyście jako miejsce pracy i płótno zarazem. Niwelując różnicę między zamknięciem w studiu a wyjściem w plener, Chopra rysował na wewnętrznych ścianach namiotu – głównie pejzaże, odsyłające do otaczających go widoków. Jednak artysta, aby te obrazy stworzyć, musiał je najpierw zinternalizować, istotnym czynnikiem pośredniczącym była zatem jego pamięć, przechowująca i niekiedy zniekształcająca obrazy zewnętrznego świata spoza namiotu. Dokumentacja projektu *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, zaprezentowana została w Kassel w miejscu znaczącym dla zmieniającej się wciąż formuły mobilności: na nieczynnym od 2005 peronie dworca kolejowego, oddanego do użytku w roku 1968. Oba powyżej opisane projekty wskazywały na to, że między Atenami a Kassel istnieje pewna luka, którą można wypełnić aktywizacją kulturową znajdujących się po drodze miejsc, zachodnioeuropejskim koneserom sztuki bliżej nieznanym. Nikhil Chopra, dokumentując swoją podróż i jednocześnie tworząc z niej spektakl, przez cały czas jawił się przed kamerą w stroju, który można uznać za kostium w pewnym sensie sceniczny. To charakterystyczna postawa dla tego artysty, który w swych poprzednich projektach często kreował „żywe obrazy”, sytuacje performatywne, czy fotografie stylizowane na archiwalne, aby zakwestionować różnicę między obrazem historycznym a potencjalnie współczesnym i przypomnieć o stygmacie orientalizacji.

Podróż o charakterze tak tradycyjnym, że dziś anachronicznym, czyli podróż konna, stała się także esencją projektu Rossa Birrella *The Athens-Kassel Ride*, którego finał miał miejsce w Kassel 9. lipca. Jeźdźcy po przemierzeniu całej trasy w ciągu stu dni (to tradycyjnie czas trwania documenta), pozowali m.in. na tle *Partenonu księżek* na kasselskim Friedrischsplatz. Przebieg trasy nazwany przez Birrella „szlakiem wagabundów” odpowiadał mniej więcej diagonalnej linii łączącej na mapie odległe od siebie o 1845 kilometrów Ateny i Kassel. W ten sposób nakreślona została pętla znaczeń zadziergnięta między, na przykład: reliefami Fidiasza, przedstawiającymi procesję panatenajską i ich (nie tylko semantyczną) przemianą w marmury Elgina, za sprawą zawłaszczenia przez British Museum. Z projektem tym korespondowała indywidualna

³ Parafrazując tytuł bloga Wojciecha Kozłowskiego Zapiski z prowincjonalnej galerii.

praca Birrella, *Criollo*, zaprezentowana w Neue Neue Galerie, a poświęcona wyłącznie rasie koni, które przemierzyły trasę podróży. Konie tej rasy były tu istotnym elementem projektu, bowiem to na takich właśnie wierzchowcach przemierzył w latach 1925-1928 oba kontynenty amerykańskie Aimé Félix Tschiffely, którego podróżą zainspirował się Birrell (Tschiffely, 2015).

Idea podróży przez Europę i dążenia do celu, którym miało być Kassel, wpisana była także w projekt Rogera Bernata. Artysta ten zazwyczaj zakłada, że w swoich projektach reżyseruje rodzaj spektaklu, w którym sytuacja teatralna zredukowana zostaje do obecności widzów. Jak zauważa Paul B. Preciado, pozbawiona ram formalnych teatru publiczność zmuszona jest do swoistego kanibalizmu: nie może skosztować sztuki, lecz tylko samą siebie (Preciado, 2017). W pracy *The Place of the Thing* Bernat zrealizował koncepcję, którą opracował wraz z Roberto Fratinim. W podróż do Niemiec wyruszyła replika tzw. kamienia przysięgi, znajdującego się na ateńskiej Agorze, przy którym miał się odbyć sąd nad Sokratesem. Celem było nie tyle Kassel, co znajdująca się nieopodal miejscowość Landau, w której niegdyś naziści zbudowali jeden z obiektów zwanych Thingplatz⁴. Dziś nie ma po nim śladu, lecz miejsce to miało być celem podróży kopii kamienia, którą artysta zamierzał tam zakopać w ziemi, co określił mianem egzorcyzmu. Imitacja kamienia przysięgi powierzana była kolejno przez Bernata w ręce jednostek i grup, które realizowały z jego zastosowaniem rozmaite działania performatywne, otrzymując od artysty honorarium. Na terytorium Grecji odbyły się m.in. akcje takie, jak inscenizowany wykład, który „kamień” miał wygłosić dla pustej sali, został on także przewieziony go ateńskim metrem przy akompaniamencie odśpiewanego hymnu Grecji, wniesiono do gmachu EMST (zastanawiając się, czy jest dla niego miejsce w muzeum sztuki współczesnej) i na teren stadionu olimpijskiego. Trasa podróży repliki kamienia miała przebiegać także przez miejsca znaczące dla najnowszej europejskiej historii, takie jak Mostar czy Srebrenica. Po dotarciu do Landau, kamień miał być zakopany w miejscu dawnego Thingplatz, co artysta określał mianem egzorcyzmu. Wszystko jednak potoczyło się inaczej po tym, jak 19. maja, jeszcze w Atenach, Bernat wypożyczył replikę kamienia grupie młodych ludzi, którzy mieli zrealizować z tym rekwizytem kolejne z serii spontanicznych działań. Napotkał wówczas na działanie nieoczekiwane subwersywne, ponieważ byli to aktywiści i aktywistki kolektywu LGBTQI+ Refugees in Greece. Grupa ta, działająca na rzecz nieheteronormatywnych migrantów pochodzących głównie z krajów arabskich, a szukających schronienia w Grecji, wykorzystała projekt Bernata do nagłośnienia swojej sprawy. Przedstawiciele LGBTQI+ Refugees in Greece nagrali film, w

⁴ Amfiteatr służący do zgromadzeń o charakterze politycznym. Nazwa pochodzi od zgromadzeń plemion germańskich i skandynawskich Thing/Ting.

którym wygłosili krytyczny manifest na temat pracy, a następnie oddalili się z repliką kamienia w nieznanym kierunku. Treść manifestu wyraża jasno ich intencje:

„Ukradliśmy Twój kamień i nie oddamy go

Może został deportowany do Turcji mimo dwukrotnej apelacji

Może jest w drodze do Szwecji z fałszywym paszportem za 2000 Euro

Może został doprowadzony do samobójstwa w obozie przejściowym w Moria

Może czeka w kolejce do urzędu w Katehaki, na wciąż odraczaną wizytę, by wnieść o azyl

Może sprzedaje swoje ciało obcym w parku Pedion Tou Areos

Może został uznany za legalnego uchodźcę, ale nadal śpi na ulicy (...)”⁵

Całość tego wywrotowej akcji nazwanej przez jej prowadzących #Rockumenta, spowodowała, że ostatecznie żadna z kilku kopii kamienia, które Roger Bernat wykonał na potrzeby projektu, nie została „pochowana” pod Kassel, zaś sam artysta, po nieskutecznej polemice z porywaczami kamienia uznał, że projekt poniósł porażkę. Jednak ten subwersywny ruch nieoczekiwanie pomógł projektowi Bernata i Fratiniego; wydaje się, że praca *The Place of the Thing* dzięki tego rodzaju zwrotowi akcji wydaje się o wiele ciekawsza.

Trasę między Atenami a Kassel przemierzyły także – bez nieoczekiwanych przygód – dzieła sztuki; zarówno te, które wystawiono w obu miejscach (marmurowy namiot *From Inside* Rebekki Belmore) jak i te, które reprezentowały kolekcję ateńskiego Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST). Te dzieła opuściły swoją dotychczasową siedzibę, uwidaczniając swoisty paradoks: miały stać się jej wizytówką, choć po raz pierwszy pokazane zostały publicznie, ponieważ w murach muzeum EMST, otwartego w ubiegłym roku po długich perturbacjach, wciąż nie ma ekspozycji kolekcji stałej. Twórczość artystek i artystów, takich jak: Chryssa (1933-2013), Stephen Antonakos (1926-2013), Vlassis Caniaris (1928-2011), czy Bia Davou (1932-1996), autorka kolażu *Kolumny i chmury. Hipotetyczna interwencja wśród kolumn świątyni Zeusa Olimpijskiego* (1983), spotkała się w tej kolekcji z pracami Mony Hatoum, Kendella Geersa czy Billa Violi. W zaprezentowanych we Fredericianum pracach, w tym wymienionych powyżej, widać było pewne wspólne cechy, wydobyte zapewne dzięki selekcji na potrzeby tej prezentacji.

⁵ Przeł. z języka angielskiego na potrzeby tego tekstu Ewa Wójtowicz.

Praca Caniarisa *Hopscotch* (1974) to aranżacja przestrzenna z bezgłowymi postaciami „na walizkach”. Jarząca się cyklicznie elektrycznością instalacja *Fix It* (2004) Mony Hatoum przypomina schron, który nie zapewnia bezpieczeństwa. Kendell Geers w pracy *Akropolis Redux (The Director's Cut)* (2004) wystawia zwoje drutu kolczastego na magazynowych półkach. Film Violi, *The Raft* (2004), prócz oczywistego odwołania do *Tratwy Meduzy* Eugène'a Delacroix, przypomina o nieoczekiwanym zagrożeniu rozbijającym spokój codzienności. Prócz tych prac, w kilku salach Fredericianum znajdowały się także obiekty składające się na cykl *Bottari* (2005) znanej koreańskiej artystki Kimsooja. Te barwne tłumoki, zawinięte w tkaninę pościelową z tradycyjnym dla koreańskiego rzemiosła motywem, przywołały na myśl pakowany naprędce bagaż uciekinierów. Na potrzeby tej wystawy artystka zawinęła w nich używane tekstylia pozyskane zarówno w Atenach, jak i w Kassel. Natomiast na parterze budynku umieszczono instalację greckiego architekta, Andreeasa Angelidakisa, *Polemos*⁶, zbudowaną z obiektów wykonanych z gąbki, powleczonych tkaniną o maskującym wzorze militarnym. Jej moduły, zanim zostały rozstawione za sprawą Parlamentu Ciał tak, by posłużyć znużonym widzom wystawy do odpoczynku, składały się na obiekt w kształcie czołgu. Praca ta w prosty sposób przypominała o wojnie jako „nowej normalności” i oswojaniu jej groźnych atrybutów za pomocą elementów kultury popularnej, w tym modnych gadżetów.

Zaprezentowana w murach Fredericianum kolekcja wypożyczona z EMST była więc zbiorem niejako pozbawionym historii, która mogła zacząć powstawać z chwilą powrotu dzieł do Aten. Przypomina to schemat artystycznego sukcesu, który niejeden artysta odnosi w swym rodzinnym kraju dopiero wtedy, gdy zostanie uznany na Zachodzie⁷. Ten okcydentalny model kariery, wynikający z kompleksu prowincji, przypomina o ciągle trwałym w świecie sztuki podziale na centrum i peryferia⁸. Tego właśnie podziału chciał uniknąć Adam Szymczyk, co wyraźnie w swoim kuratorskim wprowadzeniu zaznaczał (Szymczyk, 2017, 17-42). Przypominał także o nieufności po obu stronach: Kassel obawiało się „utrąty” *documenta* na rzecz Aten, zaś Ateny obawiały się powtórki z olimpiady w 2004 roku, która zapoczątkowała stopniową recesję greckiej ekonomii (Szymczyk, 2017, 21). Jednak postawienie znaku równości między Atenami a Kassel nie jest możliwe. Dlatego ta intencja nie przyniosła zapowiadanego egalitaryzmu, lecz właśnie pozwoliła na ujawnienie ukrywanych często, niepisanych podziałów, w których wyznaczaniu niemałą rolę odgrywa ekonomia i jej cykliczne kryzysy.

⁶ Gr. *Πόλεμος* – wojna.

⁷ Marcel Duchamp wracający z Ameryki miał być przedstawiony przez Man Raya francuskim surrealistom jako wielki amerykański artysta.

⁸ Dawniej Paryż, później Nowy Jork, który, jak ujął to w tytule swej książki *Serge Guilbaut* „ukradł ideę sztuki nowoczesnej”.

W postmedialnej sieci powiązań

Kryzysy (ekonomiczne, polityczne, tożsamościowe), w kolejnych fazach naznaczające historię Grecji, dobrze uwypukla Dieter Roelstraete, opisując na łamach „Mousse” osiem aspektów relacji niemiecko-greckich: od Winckelmanna, przez postaci takie jak Leo von Klenze (1784–1864), Louis Kolitz (1845-1914) i Heinrich Schliemann, aż po różnicę zdań między Alexisem Tsiprasem i Angelą Merkel, utrwaloną na fotografii prasowej wykonanej w roku 2015 podczas debaty na temat greckiego zadłużenia (Roelstraete, 2017, 56-61). Autor tego zestawienia nie pomija także fascynacji grecką sztuką doby klasycznej, którą przejawiali – na skrajnie odmienne od siebie sposoby - zarówno artyści tworzący na zlecenia nazistów, jak i pierwszy kurator documenta Arnold Bode i pierwszy prezydent RFN Theodor Heuss, uznający Grecję za swoją duchową ojczyznę (*geistige Heimat*). Urodzony trzysta lat temu Johann Joachim Winckelmann nie bez przyczyny jest przecież uważany za twórcę mitu Grecji jako kolebki kultury europejskiej. To jego książkę *Dzieje sztuki starożytnej* (1764) powszechnie utożsamia się z narodzinami klasycyzmu. Aby mit mógł zostać spełniony, założenia klasycyzmu wdrażali przede wszystkim architekci i urbaniści. Wśród nich Leo von Klenze, związany z ateńską Bawariokracją, czyli społecznością Niemców (przedsiębiorców, prawników, wojskowych, naukowców itd.) sprowadzonych do Grecji wówczas, gdy ustanowiono tam panowanie pochodzącego z Bawarii króla Ottona I. Do jego działalności w kontekście Bawariokracji odwołuje się także Neni Panourgiá, pisząc o tym, że to usiłowanie wzajemnego, mimetycznego naśladownictwa odcisnęło na Grecji piętno dysfunkcyjnej biurokracji, wypaczającej pruski wzorzec (Panourgiá, 2017, 56). Powodowany zapewne poczuciem misji, Leo von Klenze, budujący jednocześnie Ateny i Monachium z jego słynną Gliptoteką, miał pokazać Grekom, jak mają dorównać ideałom klasycznym, ukutym dla nich według niemieckiej koncepcji Winckelmanna i jego naśladowców. Architekt ten, który zaprojektował m.in. plan nowożytnych Aten (1833) eksponowany na documenta w Neue Galerie, jest także autorem Walhalli, czyli dziewiętnastowiecznej kopii Partenonu znajdującej się nad Dunajem, w pobliżu Regensburga.

Nad obrazem tegorocznych documenta dominowała jednak inna kopia Partenonu – ta zbudowana z książek, których treść poddana została – z różnych powodów i w różnych miejscach i czasach – cenzurze. Zafoliowane książki – od dzienników Anny Frank przez zbiór wierszy Osipa Mandelstama, po serię o Harry’ m Potterze – zostały rozdane widzom documenta na tydzień przed zakończeniem wystawy, gdy konstrukcja obiektu zaczęła ulegać rozbiórce. Praca Marty Minujín swoją pierwszą wersję miała w Buenos Aires jako *El Partenón de libros* (1983) i składała się wówczas z 25 tys. książek wydobytych z piwnic, w których przeleżały czas rządów wojskowej junty. Te książki, skonfiskowane wydawcom, księgarniom, bibliotekom i prywatnym właścicielom, miały być po zakończeniu projektu rozdane. To, co wykluczone i ocenzurowane wróciło więc do publicznego obiegu kultury. Wybór tej pracy jako najbardziej dobitnej, za sprawą skali i miejsca realizacji na

Friedrichsplatz w Kassel, jest nie bez znaczenia⁹. To w tym właśnie miejscu naziści palili zakazane książki i przedstawili społeczności Kassel osła na wybiegu otoczonym drutem kolczastym (1933). Fotografia z tego wydarzenia opublikowana w ówczesnej prasie, dziś znajdująca się w Muzeum Miejskim w Kassel, stała się inspiracją dla pracy Sanji Iveković *The Disobedient (The Revolutionaries)* zaprezentowanej na DOCUMENTA (13) w 2012 roku.

Przestrzeń Friedrichsplatz podczas tegorocznych documenta określały jednak także inne prace, których znaczenia dopełniały się poprzez sąsiedztwo. Seria prac *Wir (alle) sind das Volk—We (all) are the people* (2003-2017) Hansa Haacke, artysty często pracującego z tekstem w przestrzeni publicznej, nawiązywała do wielkoformatowych banerów wywieszonych na budynku EMST w Atenach. Instalacja Daniela Knorra *Expiration Movement*, polegała na przypominającej pożar emisji dymu wydobywającego się z jednej z wież Fredericianum przez wszystkie sto dni wystawy. Instalacji towarzyszył manifest, głoszący m.in.: „Bezpieczeństwo oznacza przyszłość i przeszłość”. Inne rozumienie bezpieczeństwa, bliższe współczesnym jego wypaczeniom w ramach związanej z nim tzw. paranoi, przedstawiła turecka artystka Banu Cennetoğlu w pracy *BEINGSAFEISSCARY*. Inspiracją miało być graffiti tej treści dostrzeżone na murach ateńskiej Politechniki w kwietniu bieżącego roku. Napis zaprojektowany przez Cennetoğlu znalazł się na fryzie muzeum Fredericianum, zastępując stałą nazwę tej placówki na zasadzie *détournement*. Do jego wykonania użyto istniejących liter, dodając kolejne, wykonane w tym samym stylu. Poniżej – sześć jońskich kolumn zdobiących neoklasyczną fasadę pierwszego publicznego muzeum w Europie, przypominających o potrzebie naśladowania greckiej architektury antycznej.

Nieco dalej, na placu przed Documenta Halle, umieszczono plenerową instalację *When We Were Exhaling Images*, której autorem był Hiwa K we współpracy ze studentami kierunku projektowania produktu Kunsthochschule Kassel. Stos rur o szerokim przekroju pozwalał zajrzeć do wnętrza wypełnionych przedmiotami codziennego użytku tak, jakby służyły za tymczasowe miejsce zamieszkania. Niektórym nie można było odmówić przytulności czy stylowości, co jeszcze bardziej wydobywało gorzką ironię tego projektu. Praca ta odsyłała, oczywiście do wątku kryzysu migracyjnego¹⁰, podobnie jak *Pomnik dla obcych i uchodźców* autorstwa Olu Oguibe, artysty pochodzącego z nigeryjskiej Biafry, mająca formę obelisku ustawionego na Königsplatz w centrum Kassel. Cokół pomnika służył za siedzisko czekającym na tramwaj mieszkańcom, w tym nierzadko migrantom

⁹ Podczas kilku ostatnich edycji documenta realizacje plenerowe na Friedrichsplatz miały manifestacyjną wymowę, często też odsyłały – jako heterotopie – do historii tego miejsca i innych punktów na mapie świata. Tak było np. w przypadku pracy Sanji Iveković *Poppy Field* na documenta 12 (2007).

¹⁰ Adam Szymczyk nie zgadzał się z tym terminem uznając go za eufemizm i pisząc o kryzysie humanitarnym. Por. Szymczyk, 2017, 31.

zmierzającym do dzielnicy Nordstadt, najczęściej zamieszkiwanej przez przybyszów m.in. z Bliskiego Wschodu. Na obelisku widniały, w czterech językach, cytaty z Ewangelii św. Mateusza: „Byłem przybyszem, a przyjęliście mnie”.

Banalność zła, nieoczywistość historii

Miasto Kassel funkcjonuje, za sprawą swojej niejednoznacznej historii, jako wcielenie figury ofiary i kata jednocześnie. To tam polski dziennikarz, Józef Kisielewski oglądał w roku 1938 propagandową wystawę *Blut und Rasse*, usprawiedliwiającą *drang nach Osten* (Kisielewski, 1966, 284). To właśnie miasto zniszczył aliancki nalot dywanowy w roku 1943. Kassel staje się w tym kontekście przykładem tego, co było udziałem całych Niemiec i wielokrotnie stawało się przedmiotem ekspiacji w ramach debaty publicznej¹¹. Dlatego na widzów wystawy w Neue Galerie patrzyli *Prawdziwi naziści*, których wizerunki zestawiał w monumentalną ścianę Piotr Uklański. Ta banalność zła, by przypomnieć sformułowanie użyte przez Hannah Arendt w książce *Eichmann w Jerozolimie*, przejawiała się między innymi w grabieży dzieł sztuki należących do żydowskich kolekcjonerów. Grabież ta, dokonywana w świetle obowiązujących procedur prawnych i z całą mocą biurokracji, stała się widoczna dla niemieckiej opinii publicznej wraz z sensacją towarzyszącą odkryciu kolekcji Gurlitta w 2012 roku. Cała historia w tle – piętno „sztuki zdegenerowanej”, nieczyste sumienia zwykłych urzędników, zza biurka podtrzymujących maszynę nazistowskiej opresji, wreszcie twarze nie aktorów, lecz prawdziwych nazistów – to wszystko prowokowało szereg pytań, eskalujących aż po oskarżenia.

Dlatego właśnie praca Uklańskiego korespondowała ze znajdującą się w tym samym gmachu i rozplanowaną na kilka sal, prezentacją projektu Marii Eichhorn. O tej niemieckiej artystce głośno było w ostatnich latach przede wszystkim za sprawą projektu *5 tygodni, 25 dni, 175 godzin* (2016), zrealizowanego w londyńskiej galerii Chisenhale¹². W ramach wystawy galerię zamknięto, a jej pracownicy mogli cieszyć się płatnym urlopem, którego ważną składową był fakt, że wszystkie e-maile adresowane w tym czasie do galerii miały być automatycznie kasowane¹³ (Searle, 2016). Ten dyskretny czynnik przypominający o ciągłej presji i niemożności wylogowania z systemu zawodowych zobowiązań, dobrze oddaje wnikliwość, z jaką Eichhorn realizuje swoje projekty. W ramach documenta w Atenach, Maria Eichhorn przedstawiła dokumentację długotrwałego przedsięwzięcia, jakim było pozbawienie nieruchomości przy ulicy Stavropoulou 15 statusu

¹¹ Przykładem niemieckiego artysty podejmującego ten niełatwy temat jest Gregor Schneider, np. w pracy *unsubscribe*, 2014, w ramach której kupił i zburzył rodzinny dom Joseph Goebbelsa w Rheydt.

¹² Nie był to pierwszy taki gest w świecie sztuki (np. Robert Barry, 1979, czy Santiago Sierra w Lisson Gallery, 2002), nie pierwsza też tego rodzaju realizacja w twórczości artystki.

¹³ Poza jednym kontem mailowym, sprawdzanym co środę.

własnościowego. Ten projekt – w sensie wizualnym całkowicie nieatrakcyjny, bowiem składający się z ekspozycji dokumentów w gablocie, wydawał się jednak tylko preludium do pracy, którą Eichhorn zrealizowała w Kassel.

Monumentalny projekt *Rose Valland Institute* (2017) składał się z dziewięciu obszernych części¹⁴. W każdej z nich podejście do kwestii zagrabionych dzieł było nieco inne; rozciągało się pomiędzy kwerendą historyczną, studium przypadku i analizą dokumentów, by dotrzeć do *open call*, mającego na celu ustalenie własności osieroconych (sic!) prac. To zawołanie o ujawnienie bezprawnej własności pozostanie jednak najprawdopodobniej bez echa i cisza ta jest wystarczająco wymowna.

Patronką Instytutu Rose Valland jest francuska historyczka sztuki (1898-1980), której udało się udokumentować wywożenie przez Niemców dzieł sztuki z okupowanego Paryża. Po wojnie działała ona w komisji, której zadaniem było odnalezienie zagrabionych dzieł i ich zwrot prawowitym właścicielom, co udawało się w przypadku instytucji kultury, lecz w odniesieniu do prywatnej własności często okazywało się niemożliwe. Forma, w jakiej odebrano kolekcjonerom ich obrazy, rzeźby i księgozbiory, nazwana została w jednej z części projektu bezprawną, jednak przyjrząwszy się protokołom, spisom inwentarzowym i decyzjom opatrzonym podpisami i pieczętami, przekonujemy się, że wszystkie czynności realizowano w świetle obowiązującego wówczas prawa.

Szczególnie interesujący jest casus jednej z części projektu, na którą składał się inwentarz dzieł należących do zamożnego kolekcjonera Izraela Davida Friedmanna zamieszkałego w Breslau. Zgromadzone w wybudowanej specjalnie na te cele willi przy ulicy Ahornalee 27 dzieła, takie jak obrazy, antyki, książki, dywany, zostały szczegółowo spisane przed ich przejściem na rzecz III Rzeszy¹⁵. W kolekcji znajdowały się prace artystów takich, jak Camille Pissarro, Lovis Corinth, czy Gustave Courbet, a także obraz Maxa Liebermanna *Dwóch jeźdźców na plaży* (1901). Obraz ten odnaleziono przed kilkoma laty w skonfiskowanej przez niemiecką policję kolekcji Gurlitta, liczącej ponad 1200 dzieł sztuki¹⁶. Rozpoznany został przez rodzinę zamieszkałego dziś w Nowym Jorku Davida Torena, jednego z dwóch potomków Friedmanna, którym udało się przeżyć Holocaust

¹⁴ Czas działania instytutu jako projektu artystycznego zbiegał się z czasem trwania wystawy, jednak nie wyklucza się kontynuacji. Nazwa i formuła tej czasowej patainstytucji być może nawiązuje do nazw placówek takich, jak Instytut Yad Vashem.

¹⁵ Dziś: Alei Jaworowej we Wrocławiu.

¹⁶ Kolekcja znajdowała się w Monachium, w prywatnym mieszkaniu osiemdziesięcioletniego Corneliusa Gurlitta, syna Hildebranda Gurlitta, który zajmował się nabywaniem dzieł sztuki dla nazistów m.in. na cele mającego powstać w Linzu muzeum sztuki aprobowanej przez Hitlera. Wraz z pozostałymi dziełami odnalezionymi w innej posiadłości Gurlitta w Salzburgu, kolekcja obejmuje ok. 1500 dzieł. Cornelius Gurlitt zapisał swoją kolekcję w spadku Muzeum Sztuki w Bernie, które przyjęło dar. Do 2015 zwrócono pięć dzieł spadkobiercom właścicieli, którzy je rozpoznali. Pierwszym z nich był obraz Maxa Liebermanna, który wrócił do Davida Torena.

(Alberge, 2015). Sędziwy Toren nie może ponownie zobaczyć obrazu, który wrócił doń po siedemdziesięciu pięciu latach - jest niewidomy. Ponieważ zdecydował o sprzedaży obrazu, czego podjął się londyński dom aukcyjny Sotheby's, na cele pamiątkowe wykonano kopię obrazu z elementami tyflograficznymi, którą sporządził Christian Thee. Jego praca *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach* (2014) funkcjonowała w ramach ekspozycji na takich samych prawach, co listy, faksymile dokumentów i fotografie. Wśród tych dokumentów pojawił się także list w sprawie obrazu, zaadresowany do Hildebranda Gurlitta, którego dziedzictwo stało się przedmiotem niedawnego skandalu w Niemczech.

Pierwotna idea Adama Szymczyka miała zakładać wystawienia kolekcji Gurlitta, nazwanej przez media „kolekcją hańby” (Szymczyk, 2017, 55)¹⁷. Celem było pokazanie jej jako całości, zanim zostanie rozproszona, a jej polityczny i etyczny wydźwięk zniwelowany. Dzieła miały być pokazane w Neue Galerie, bardziej jako „dowody rzeczowe”, czy też niemi świadkowie, niż przedmioty estetycznej kontemplacji (Szymczyk, Alberro, Haacke, Eichhorn, 2017). Miały przypominać o tym wszystkim, co – jak zauważa Szymczyk, przywołując w rozmowie z Alexandrem Alberro, Hansem Haacke¹⁸ i Marią Eichhorn artykuł Claude’a Lanzmanna opublikowany na łamach „Frankfurter Allgemeine” – zmieniło się, ponieważ po tylu latach właściwie nie ma już świadków; zostają historycy (Lanzmann, 2015). Szczególną rolę mają tu historycy sztuki i kuratorzy, czego najlepszym przykładem jest Arnold Bode, inicjator documenta. Poprzez przypomnienie niemieckiej publiczności dziedzictwa sztuki awangardowej, przez prawie dwadzieścia lat rządów nazistów uznawanej za „zdegenerowaną”, Bode odnowił przerwana ciągłość niemieckiej sztuki¹⁹. Mógł tego dokonać w sensie historycznym, lecz nie przestrzennym – Kassel leżało nieopodal granicy z NRD, gdzie „zawłaszczono” artystów reprezentujących lewicujące środowisko berlińskiej pierwszej awangardy takich, jak Georg Grosz. Dlatego, jak zauważa Maria Eichhorn – historia nigdy się nie kończy (*history never ends*), a w tym sensie też historia Gurlitta i jego kolekcji ma wymiar alegoryczny (Szymczyk et al, 2017). Alexander Alberro natomiast zwraca uwagę na fakt, że istota kolekcji Gurlitta leży nie tyle w wartości artystycznej obrazów, które się na nią składają, odzwierciedlających często gusta zamożnej burżuazji początków XX wieku, lecz fakt, że kolekcja, jako całość, tak długo była

¹⁷ Ostatecznie kolekcję pokazało w listopadzie 2017 Muzeum Sztuki w Bernie, czyli placówka, której C. Gurlitt zapisał w spadku kolekcję. Tytuł wystawy, której kuratorami byli Nikola Doll, Matthias Frehner, Georg Kreis i Nina Zimmer: *Gurlitt: Status Report „Degenerate Art” – Confiscated and Sold*.

¹⁸ Hans Haacke jako student akademii w Kassel, pracował przy montowaniu drugiej documenta w 1959 i pilnowaniu tej wystawy. Jego zdjęcia przedstawiające m.in. ówczesnych widzów, wykonane przy tej okazji, można było oglądać we Fredericianum w ramach documenta 14, obowiązywał jednak zakaz ich fotografowania.

¹⁹ Warto bowiem pamiętać, że documenta 1 z roku 1955 były pierwszą większą wystawą zbiorową w Niemczech od czasu niesławnej *Entartete Kunst* zorganizowanej w 1937 roku. Notabene Przewodnik po wystawie ujmował słowo „sztuka” (Kunst) w cudzysłów, aby wyraz pogardy był jeszcze dobitniejszy. Por. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/643_1 [dostęp 30.09.2017]

mrocznym sekretem. Wydobyć go na jaw spowodowało, że stała się bytem naznaczonym freudowskim poczuciem *Unheimlich* – wywołuje niepokój pomimo tego, że wygląda jak neutralny obraz na ścianie mieszczańskiego salonu. A może właśnie dlatego.

Konteksty jakie ewokuje kolekcja Gurlitta są wielopoziomowe. Obrazują paradoks podwójnego zawłaszczania, jakie stało się udziałem składających się na nią obrazów. Dwuznacznego wydźwięku dodaje fakt, że za każdym razem procedura zmiany własności odbywała się zgodnie z prawem. Hildebrand Gurlitt jest najbardziej znaną postacią tego procederu, jednak oczywiste jest, że nie tylko on nabywał dzieła sztuki od ich właścicieli, znajdujących się w sytuacji bez wyjścia, bądź po prostu decydował o konfiskacie²⁰. Wszystko to razem powoduje, że samo dotknięcie tematu otoczonego tak silnym społecznym odium przypomina o winie, która nie jest jednostkowa. Do ekspozycji zbiorów Gurlitta w ramach documenta ostatecznie nie doszło, co nie oznacza również, że kwestia niejasności natury etycznej, jakie rodzą się w związku z tą sprawą, zostanie kiedykolwiek rozstrzygnięta.

Maria Eichhorn za przykład dla swojego projektu bierze głównie książki i dzieła sztuki – obiekty wydawałoby się, naturalne, w kontekście wystawy ulokowanej w placówce muzealnej. Ale, jak zauważa w rozmowie z Davidem Torenem, zagrabione mienie obejmowało także, prócz dzieł sztuki: nieruchomości, zasoby finansowe, firmy, ruchomości, prace naukowe czy patenty (Eichhorn, 2017). W ramach projektu wystawiono więc przede wszystkim dokumenty – od planu Willi Friedmanna, przez dokumentację aukcji, na które w latach 1935-1942 trafiały zagrabione dzieła sztuki, aż po albumy z fotografiami wykonanymi ukradkiem przez Rose Valland. Jednak wizualnie najsilniej oddziaływała część projektu *Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej*: pomnikowa, wysoka półka z książkami pochodzącymi z księgozbiorów żydowskich mieszkańców Berlina, pozyskanymi dla berlińskiej biblioteki miejskiej w 1943 roku. Pięknie oprawne woluminy o różnej tematyce – od książek naukowych i albumów po fabułę i literaturę dziecięcą – zebrane były razem, zacierając indywidualne różnice między ich niegdysiejszymi właścicielami.

Palimpsesty i heterotopie

Dzieła, które przemieściły się w przestrzeni i czasie, kryją także w sobie dramatyczne historie. Przykładem są freski, zdjęte ze ścian Willi Landaua w Drohobyczu. Bruno Schulz, którego laserunkowe pociągnięcia pędzla wciąż dobrze widać na warstwie tynku, przywołany był w kontekście prac związanych ze sferą literatury, w muzeum Grimmwelt

²⁰ Przejmowaniem dzieł sztuki zajmowało się łącznie czterech marszandów wyznaczonych przez Hitlera i Goebbelsa.

Kassel. Historia ściennych malowideł Schulza i ich odseparowania od ścian drohobyckiej willi jego gestapowskiego mocodawcy, jest dobrze znana i nie wymaga komentarza, jednak pastelowe, baśniowe postaci ludzi i zwierząt nabierały dodatkowego kontekstu w muzeum poświęconym najbardziej znanym niemieckim językoznawcom, jakimi byli bracia Jacob (1785-1863) i Wilhelm (1786-1859) Grimm.

Ich mniej znany młodszy brat Ludwig Emil Grimm (1790-1863), malarz, grafik i rysownik, profesor uczelni artystycznej w Kassel, przedstawiał w swoich pracach niejednoznaczne zderzenia kulturowe. W Neue Galerie zaprezentowano jego grafiki a także, noszący opisowy tytuł, szkic tuszem *Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców* (1853). Tubylcy (*natives*) mają cechy negroidalne, choć wedle notatki na szkicu, akcja ma rozgrywać się w Indiach, a w spotkaniu tych odmienności pośredniczy biały – być może naukowiec – ze wskaźnikiem w dłoni. Rysunek ten, niejednoznaczny w swoim wydźwięku, dobrze korespondował z pozostałymi dziełami w tej samej, niewielkiej przestrzeni wystawienniczej. W jego sąsiedztwie umieszczono m.in. obiekt będący eksponatem historycznym – egzemplarz niesławnego *Code Noir* (1685), dekretu prawnego wydanego przez króla Ludwika XIV, dotyczącego niewolnictwa we francuskich koloniach (Latimer, Szymczyk, 2017, 113-116). W pobliżu znajdował się impresjonistyczny obraz Louisa Koltza *Berliner Schloss* (1912), przedstawiający nieistniejącą dziś budowlę, stojącą na miejscu, które z uwagi na wymazywane i nawarstwiane znaczenia, jest obecnie historycznym i architektonicznym palimpsestem²¹. Dla dopełnienia całości w tym samym pomieszczeniu zaprezentowano prace dotyczące transformacji tożsamościowej Lorenzy Böttner (1959-1994), absolwentki uczelni artystycznej w Kassel, których lejtmotywnym były obcość i wykluczenie. To niemiecka transseksualna artystka, która jako dziecko, straciła w wypadku obie ręce. Wówczas była jeszcze chłopcem nazywającym się Ernst Lorenz Böttner. Podwójne wykluczenie, jakiego doznał Böttner – okaleczone ciało i zmiana płci – wpłynęło na charakter jego, a następnie jej twórczości, jako artystki niepokodzonej ze swoją cielesną i społeczną kondycją. Jeden z murali namalowany stopami, wyeksponowano w Neue Galerie wraz z fotografiami o charakterze inscenizowanym, dokumentującymi grę z kliszami męskości i kobiecości, utrwalonymi także za sprawą historii sztuki.

O wiele mniej efektowną, lecz także odsyłającą do klisz budowanych za sprawą obrazów, jest praca duetu Prinz Gholam, zaprezentowana w Documenta Halle. To niepozorna projekcja wideo w pomieszczeniu na końcu budynku, dokumentująca działanie performatywne w ramach projektów *Speaking of Pictures* oraz *My Sweet*

²¹ Berliński Zamek, zniszczony podczas II wojny światowej i zburzony w latach 50. XX w., zastąpił Pałac Republiki, który rozebrano w pierwszej dekadzie wieku XXI, by na tym miejscu postawić Humboldt Forum. Ten obiekt, przemawiający językiem architektury historycznej, ma stać się miejscem prezentacji sztuki pozaeuropejskiej, dotychczas zgromadzonej w berlińskim muzeum Dahlem.

Country (Olympieion). Artyści, znajdując się m.in. w Atenach na terenie świątyni Zeusa Olimpijskiego, przybierali pozy odnoszące się do układów ciał postaci na typowo akademickich obrazach. Na przeciwległej ścianie znajdowały się grafiki (m.in. sztych Alphonse'a Lamotte *Wkroczenie krzyżowców do Konstantynopola* za Delacroix, 1889) oraz materiały archiwalne w gablotach dobrane na cele projektu przez Prinza i Gholama. Ta rekonstrukcja (*reenactment*) niemająca nic wspólnego z dezynwolturą i kiczem zbiorowych rekonstrukcji historycznych, odsyłała do delikatnego związku między wyobrażeniem, a jego reprezentacją za pomocą języka sztuki.

Sztuka, historia, prawda

Pomimo, iż prace pokazane w ramach dokumenta 14 nie epatowały silnymi emocjami dla pustego efektu, zdarzały się wśród nich obrazy mocne, a nawet drastyczne. Wątki nieszczęścia: głodu (Zainul Abedin czy Chittaprosad Bhattacharya – rysunki tuszem i fotografie dokumentujące głód w Odissie w Indiach z lat 40. XX w.), wojen (Hasan Reci), choroby ciała i cierpienie duszy (Alina Szapocznikow, Lorenza Böttner), pojawiały się w serii różnych, zestawionych ze sobą komplementarnie prac. Dzieła te, wypożyczone z placówek muzealnych w Dhace, New Delhi czy Tiranie, pozwalały wybrzmieć głosom artystów dokumentujących prostymi środkami to, co dramatyczne. Wymiar świadectwa historii widoczny był także w projekcie zaprezentowanym w Neue Neue Galerie za sprawą Stowarzyszenia Przyjaciół Halita, związanym z morderstwami dokonywanymi przez grupy neonazistów w Niemczech²². Dokumentacja projektu, zrealizowanego we współpracy z grupą Forensic Architecture obejmowała m.in. zapis wideo demonstracji protestującej przeciwko eskalacji przemocy wobec emigrantów w Niemczech. Podobny problem podjął niegdyś Hans Haacke w jednej ze swoich prac, *Kein schöner Land (There is no more beautiful land/country)* (2006), będącej listą nazwisk ofiar zabójstw na tle rasowym, popełnionych przez neonazistów, wyeksponowaną na fasadzie berlińskiej Akademii der Künste. Do prawdziwej historii odnosiła się też praca Máret Anne Sara *Pile o' Sápmi*, na którą składały się m.in. wisząca kurtyna z czaszek reniferów i gablota z dokumentami opisującymi przebieg batalii prawnej, stoczonej (i wygranej) przez jej brata o pozwolenie wypasania stad w nieograniczonej prawnie liczebności. Pozywając państwo norweskie, hodowca reniferów Jovsset Ánte Sara, usypał przed sądem mającym prowadzić jego sprawę, stos obciętych głów reniferów ze swojego stada. W pracy jego siostry wybrzmiewały więc napięcia między tym, co lokalne, a tym, co zunifikowane za sprawą

²² Odnosi się to do śmierci 21-letniego Halita Yozgata, zamordowanego w dzielnicy Nordstadt w Kassel w roku 2006.

różnych form zawołowanego kolonializmu nazwanego przez artystkę „norwegianizacją” rdzennej społeczności Sámi (Saami).

Historie postprawdziwe

Narracje napotymane w pracach zgromadzonych na *documenta* przechodziły od historii, których prawdziwości nie kwestionujemy, do takich, które podejmują grę z pojęciem prawdy. Przykładem jest spojrzenie na życie codzienne w nazistowskich Niemczech w czasie pokoju, a później wojny, widziane z perspektywy przybysza spoza Europy. Historia opowiedziana przez tajskiego artystę Arina Rungjanga w pracy *246247596248914102516... And then there were none (Democracy Monument)* (2017), pokazanej w Neue Galerie, składała się z projekcji wideo oraz serii przedmiotów. Wszystkie miały być kopiami obiektów historycznych: od poślaczanego reliefu, przez portret tajskiego ambasadora Prasata Chutina i jego małżonki, po jego domniemany dziennik, który stał się kanwą dla narracji części filmu. Jednym z elementów tej pracy była też kopia karty z książki oficjalnych gości w bunkrze Adolfa Hitlera, którego Prasat Chutin miał być ostatnim gościem 20 kwietnia 1945²³. Opisom werbalnym w filmie towarzyszą obrazy dwojga młodych Azjatów ćwiczących skomplikowaną choreografię na berlińskim parkingu, w miejscu, gdzie niegdyś znajdował się bunkier Hitlera. Równoległym wątkiem jest historia ojca artysty, pobitego ze skutkiem śmiertelnym w 1977 roku w Hamburgu przez neonazistów, jako Azjaty. Tej opowieści towarzyszył obraz wykonywania kopii pomnika Żołnierzy Walczących o Demokrację – od skanowania, przez produkcję odlewu i jego poślaczanie²⁴. Obiekt ten, w formie panelu z reliefem, eksponowany był wraz z projekcją i kopiami, bądź wyobrażeniami przedmiotów mających dostarczać tym historiom mówionym podłoża historii wielkiej. Twórczość tajskiego artysty polega bowiem na tworzeniu replik obiektów konstytutywnych dla historii i tożsamości jego kraju, podlegającego wpływom westernizacji, tak w zakresie modeli sprawowania władzy (monarchia, demokracja) jak i wzorców kulturowych (Noorapompipat , 2017). Nie wiadomo jednak, które z opowiedzianych w filmie wątków są prawdziwe, a które są konfabulacją. Analogiczna niejednoznaczność obecna jest w drugiej z prac, które prezentuje w Kassel Hiwa K. To film *Widok z góry*, którego scenariuszem jest jedna z quasi-biograficznych anegdot zamieszczonych na stronie artysty. W tym filmie jest on narratorem, opowiadającym z offu o pomocy, jakiej udzielił swemu współlokatorowi,

²³ Inspiracją dla filmu miał być dokument, który artysta obejrzał w telewizji, a w którym to filmie pokazano stronę z książki gości Hitlera. Wynikało z niej, że ostatnim oficjalnym gościem w bunkrze Hitlera przed kapitulacją Berlina był tajski ambasador, Prasat Chutin (Phra Prasart Phithayayut). Po kapitulacji Niemiec miał być uwięziony przez Sowieców i powrócić do Tajlandii dopiero wiosną 1946 roku.

²⁴ Fragment kopiowany przez artystę jest częścią kompozycji Pomnika Demokracji (1939) znajdującego się w Bangkoku i upamiętniającego Syjamską Rewolucję 1932 roku.

starającemu się o azyl w Niemczech: nauczył go topografii miasta leżącego w strefie uznanej przez ONZ za niebezpieczną i tym samym uwiarygodnił prawdziwość zeznań²⁵. M, bo tak nazwał Hiwa K swojego znajomego, uwierzył w swą fikcyjną biografię z najdrobniejszymi szczegółami. Opowiadaniu tej historii towarzyszy obraz ruin miasta – to makieta przedstawiająca Kassel po dywanowym nalocie alianckich bombowców, znajdująca się w tymże miejskim muzeum. Widza, oglądającego film, dzieli od makiety zaledwie kilka kroków – zajmuje ona centralne miejsce muzealnej sali gromadzącej informacje o zburzeniu Kassel oraz nieliczne pamiątki, w tym wydobyte z gruzów muzeów stopione w bezkształtną masę eksponaty, albo - lekko tylko zdeformowany pod wpływem żaru - kryształowy kielich.

Niezbyt kontrowersyjne na pierwszy rzut oka, lecz budzące szereg wątpliwości po głębszym zastanowieniu, były prace meksykańskiego artysty Guillermo Galindo, pokazane w kilku lokalizacjach wystawy. Galindo, reprezentując nację, której także dotyczy problem migracji, pracuje z materia, którą stanowią pozostałości dobytku migrantów: odzież, środkami transportu, przedmiotami codziennego użytku. Przykładem był obraz *I Dreamt of Amena Last Night* namalowany na darowanej przez migrantkę chuście. W Documenta Halle uwagę widzów przyciągały szczątki łodzi rozbitych w pobliżu greckiej wyspy Lesbos, wykorzystane w instalacji *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*. Mimo historii tych obiektów, nie można im odmówić walorów estetycznych, za sprawą odsłoniętych warstw farby, spękań i rys. Jednak ten pomysł na pracę, po kilku z nim zetknięciach, zaczyna budzić wątpliwości i rodzi pytania o łatwą eksploatację dobrze widzianych we współczesnym świecie sztuki wątków. Możliwe, że Galindo wskazuje na coś jeszcze innego: oto szczątki łodzi, której pasażerowie być może utonęli w Morzu Śródziemnym podczas próby przedostania się do Europy, mogą się podobać, gdy je wyeksponować w galerii sztuki²⁶. Tego jednak przedmioty te jasno nie mówią, ale wyeksponowane w sterylnym *white cube*, czy historyzującym wnętrzu szacownej instytucji, dobrze oświetlone i odseparowane od swojej (dramatycznej) przeszłości, sprawiają wrażenie metafory instrumentalnego traktowania ludzkiego nieszczęścia.

Niekiedy jednak, zestawionym ze sobą w złożony i wzajemnie odsyłający do siebie sposób pracom, pozwala się przemówić mniej dobitnym głosem, jak w przypadku pokazanych na documenta prac polskich artystów - przedstawicieli generacji, która najmocniej została doświadczona przez II wojnę światową i jej polityczne skutki. Rzutujące na charakter twórczości przeżycia Erny Rosenstein, Aliny Szapocznikow, Władysława Strzemińskiego i Andrzeja Wróblewskiego, są dobrze znane polskim odbiorcom sztuki. Na

²⁵ W anegdocie jest to miasto J. Na potrzeby pracy miasto nazwano K, zapewne aby uwidocznic związek z Kassel.

²⁶ Na podobnej zasadzie niektórzy amatorzy mocnych wrażeń uprawiają tzw. turystykę ruin, czy też turystykę kryzysu.

wystawie doszło do ekstrapolacji tych doświadczeń oraz wydobywania ich z kontekstu ściśle historycznego, na rzecz uwydatnienia reakcji na stan kryzysu człowieczeństwa i niebezpośrednich prób odpowiedzi na słynne pytanie postawione przez Theodora W. Adorno o zdolność do pisania poezji po Auschwitz.

Dla każdego z obiektów włączonych w ekspozycję w ramach documenta 14, rozpoznać można było pewien klucz formalny lub tematyczny. Ekspozycja we wnętrzu Fredericianum miała oddziaływanie autoreferencyjne wobec muzeum, jako miejsca i historii documenta jako cyklicznej wystawy. W Neue Galerie przedstawiono projekty o najbardziej wyrafinowanym charakterze w zakresie intelektualnych powiązań. Neue Galerie była miejscem pokazu prac zaangażowanych i krytycznych. W Grimmwelt Kassel znalazły się dzieła mające związek z literaturą. Natomiast Documenta Halle gromadziły prace o charakterze *time-based*, związane bardziej z dźwiękiem, tańcem jako ruchem ciała w czasie i przestrzeni. Muzeum Miejskie w Kassel gościło prace artystów nawiązujących do jego historycznych zasobów i do problematyki miejskiej. Oczywiście nie należy sprowadzać złożonej koncepcji documenta 14 do tak prostych etykiet, jednak nie można nie dostrzec tego, celowego zapewne ujęcia. Kassel podczas tej wystawy jawiło się jako *axis mundi* pozwalające na przecięcie się osi historii, która miała już swój koniec (jak chciałby Fukuyama) i tej, która może być od nowa wciąż rekonstruowana. Zakłócenia w tych trajektoriach pojawiały się nieoczekiwanie: dziś wynikają z mocy konfabulacji, wielości postprawd i przepływu informacji, których uwiarygodnienie jest niemożliwe.

Na documenta 14 patrzymy już jak na historię. *Partenon księzek* rozebrano, wystawy zostały zamknięte, pozostawiając finansową stratę, o której głośno było w mediach. Sukces tego rodzaju wystawy nie może być jednak mierzony ilością sprzedanych biletów, to byłoby zbyt trywialne. Adam Szymczyk powołując ten (za Antoninem Artaudem) „teatr i jego sobowtóra” działał w przekonaniu konieczności osadzenia wystawy w „realnym czasie i w realnym świecie” (Szymczyk, 2017, 26). Documenta, trwające w roku 2017 dłużej niż zazwyczaj, ujawniły performatywny wymiar języka sztuki, pozwalający na wypowiedzi będące zarazem działaniami. Czy są to działania skuteczne, czy też wypowiedzi retoryczne, pokaże czas. Z pewnością jednak performatyw sztuki obecny w dialogu zainicjowanym między Atenami i Kassel, otworzył pole do dyskusji, także na tematy niełatwe i wyparte ze zbiorowej świadomości historycznej. Wystawa zadziałała z mocą, aktywizując debatę społeczną nie tylko w Niemczech i Grecji, pomiędzy którymi utworzyła niewidoczny na mapach most.



Il. 3. Roger Bernat/FFF, Roberto Fratini, *The Place of the Thing*, 2017, fragment ekspozycji w Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 4. Kendell Geers, *Akropolis Redux (The Director's Cut)*, 2004, instalacja, kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 5. Kimsooja, z cyklu *Bottari* (2005), kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 6. Andreas Angelidakis, *Polemos*, 2017, moduły do siedzenia z pianki i winylu, widok instalacji, Kassel, *documenta 14*, fot. Nils Klinger, materiały prasowe *documenta 14*.



Il. 7. Marta Minujín, Partenon książek, 2017, konstrukcja stalowa, książki, folia, Friedrichsplatz, Kassel , fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 8. Marta Minujín, Partenon książek, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel , fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 9. Marta Minujín, Partenon księzek, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 10. Daniel Knorr, Expiration Movement, dym i manifest, Zwehrenturm, Kassel, 2017, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 11. Widok ogólny Friedrichsplatz z pracami, od lewej: Marty Minujín Partenon książek, Banu Cennetoğlu BEINGSAFEISSCARY i Daniela Knorra, Expiration Movement, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 12. Hiwa K, *When We Were Exhaling Images*, 2017, różne materiały, we współpracy z grupą studentów PD022 roku dyplomowego na kierunku projektowanie produktu, pracowni prof. Jakoba Geberta, Kunsthochschule Kassel, widok

instalacji, Friedrichsplatz, Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.



Il. 13. Piotr Uklański, *Prawdziwi naziści*, wydruki chromogeniczne i plansza z tekstem, widok instalacji, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.



Il. 14. Christian Thee, *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach*, 2014, w ramach projektu Marii Eichhorn Rose Valland Institute, 2017, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



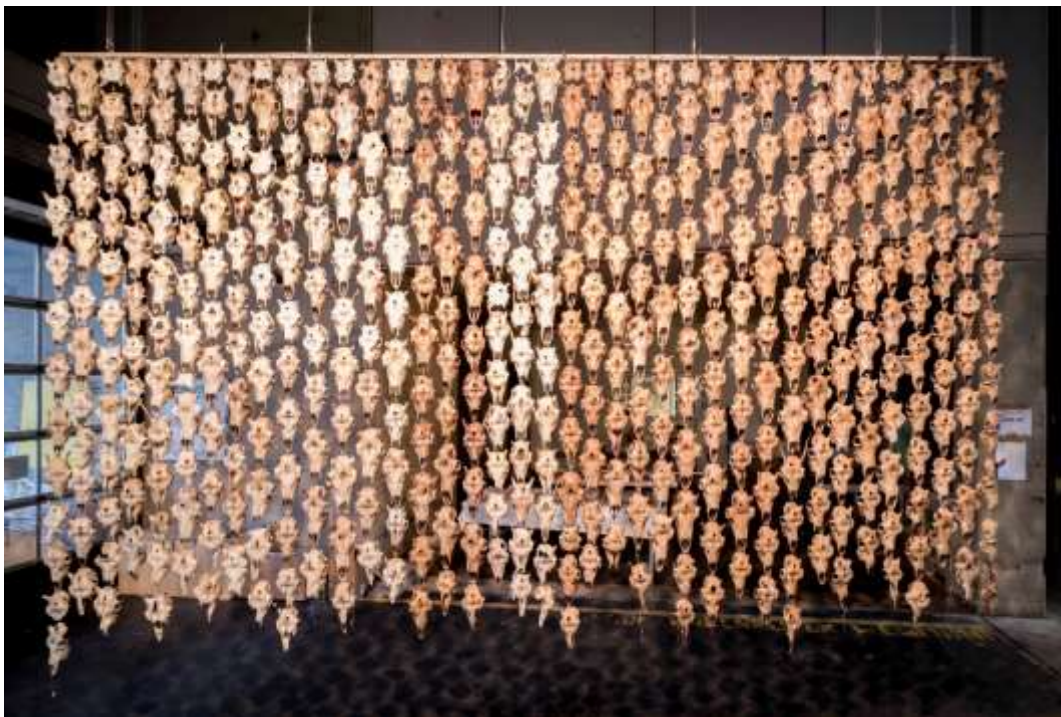
Il. 15. Maria Eichhorn, Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej, detal, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



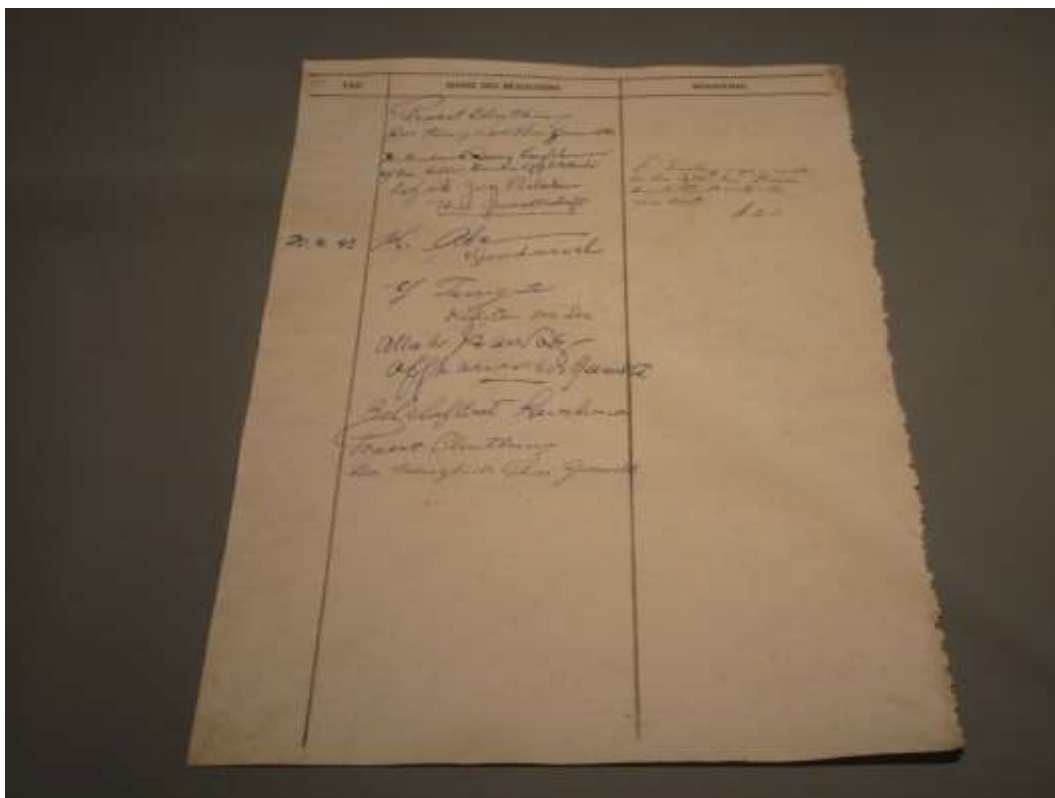
Il. 16. Ludwig Emil Grimm, Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców, 1853, tusz na papierze, Neue Galerie, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 17. Prinz Gholam, *My Sweet Country (Olympieion)*, kadr z wideo, Documenta Halle, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 18. Máret Ánne Sara Pile o' Sápmi, 2017, różne materiały, widok instalacji, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.



Il. 19. Arin Rungjang, 246247596248914102516... And then there were none (Replica of Hitler guestbook last page), 2017, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 20. Arin Rungjang, 246247596248914102516... And then there were none, 2017, kadr z wideo, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 21. Hiwa K, *Widok z góry*, 2017, kadr z wideo, Muzeum Miejskie w Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.



Il. 22. Guillermo Galindo, *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*, 2017, różne materiały, widok instalacji, *documenta Halle, Kassel, documenta 14*, fot. Nils Klinger, materiały prasowe *documenta 14*.

Bibliografia

- Alberge, Dalya; 2015, Reunion with looted painting is 'second victory against the Nazis'; w: The Guardian, online, 27.05.2015 <https://www.theguardian.com/world/2015/may/27/looted-painting-victory-nazis-two-riders-beach-max-liebermann> [dostęp 21.11.2017]
- Appadurai, Arjun; 2005, Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji, przeł. Zbigniew Pucek, Kraków: Universitas.
- Bell, Kirsty; Learning from Athens?; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 50-55.
- Eichhorn, Maria; 2017, "I distinguish between Germans old enough to have played a role in the war, and the post-war generation." Interview with David Toren, Rose Valland Institute, online http://www.rosevallandinstitut.org/toren_en.html [dostęp 21.11.2017]
- Kisielewski, Józef; 1966, Z podróży po Niemczech współczesnych. Urdeutsch; w: Jerzy Gębicki, Zbigniew Mitzner (red.) Wzdłuż dalekiego brzegu. Zbiór reportaży z lat międzywojennych, Warszawa: Czytelnik, ss. 284-296.
- Kuo, Michelle; 2017, Civilization and its Discontents. Adam Szymczyk talks with Michelle Kuo about Documenta; w: 14, Artforum, nr 14, April 2017, ss. 71-74, 234-236.
- Lanzmann, Claude; 2015, Das Unnennbare benennen; w: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.01.2015, online. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/claude-lanzmann-ueber-shoah-das-unnennbare-benennen-13391716.html> [dostęp 21.11.2017]
- Noorapompipat, Apipar; 2017, How to Unlearn History; w: Bangkok Post, online, 17.06.2017 <http://www.pressreader.com/thailand/bangkok-post/20170614/282140701361906> [dostęp 21.11.2017]
- Panourgiá, Neni; 2017, Of Tyranny; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 62-69.
- Preciado, Beatriz, Paul; 2017, Roger Bernat; w: documenta 14: Daybook, online <http://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat>, [dostęp 21.11.2017].
- Roelstraete, Dieter; 2017, An Eight-Point Program for Fathcoming German-Greek Relations. Documenta 14: the View from Kassel; w: Mousse Contemporary Art Magazine, nr 58, April-May 2017, ss. 56-61.
- Searle, Adrian; 2016, Nothing to see here: the artist giving gallery staff a month off work; w: The Guardian, online, 25.04.2016 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/nothing-to-see-here-maria-eichhorn-chisenhale-gallery> [dostęp 21.11.2017]
- Szymczyk, Adam; 2015, The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke; w: South as a State of Mind, nr 6 (documenta 14 #1), Fall/Winter 2015, online http://www.documenta14.de/en/south/59_the_indelible_presence_of_the_gurli

tt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eich_horn_and_hans_haacke [dostęp 21.11.2017].

Szymczyk, Adam; 2017, 14: Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens, w: Q. Latimer, A. Szymczyk (red.) *The documenta 14 Reader*, Munich-London-New York: Prestel Verlag, ss. 17-42.

Tschiffely, Félix, Aimé; 2015, *Wyprawa Tschiffely'ego. Konno przez dwa kontynenty*, przeł. Tomasz S. Gałązka, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Ilustracja na okładce:

Banu Cennetoğlu, *BEINGSAFEISSCARY* (2017), Muzeum Fredericianum, Kassel, *documenta 14*, fot. Ewa Wójtowicz.

Spis ilustracji w tekście

- Il. 1. Identyfikacja wizualna *documenta 14* – plansza z mapą na Friedrichsplatz w pobliżu Fredericianum, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 2. Nikhil Chopra, *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, 2017, performans, instalacja i wideo, dawna podziemna stacja kolejowa (KulturBahnhof), Kassel, *documenta 14*, fot. Fred Dott, materiały prasowe *documenta 14*.
- Il. 3. Roger Bernat/FFF, Roberto Fratini, *The Place of the Thing*, 2017, fragment ekspozycji w Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 4. Kendell Geers, *Akropolis Redux (The Director's Cut)*, 2004, instalacja, kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 5. Kimsooja, z cyklu *Bottari* (2005), kolekcja EMST w Atenach, Muzeum Fredericianum, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 6. Andreas Angelidakis, *Polemos*, 2017, moduły do siedzenia z pianki i winylu, widok instalacji, Kassel, *documenta 14*, fot. Nils Klinger, materiały prasowe *documenta 14*.
- Il. 7. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, konstrukcja stalowa, książki, folia, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 8. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 9. Marta Minujín, *Partenon księżek*, 2017, fragment, Friedrichsplatz, Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 10. Daniel Knorr, *Expiration Movement*, dym i manifest, Zwehrenturm, Kassel, 2017, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 11. Widok ogólny Friedrichsplatz z pracami, od lewej: Marty Minujín *Partenon księżek*, Banu Cennetoğlu *BEINGSAFEISSCARY* i Daniela Knorra, *Expiration Movement*, fot. Ewa Wójtowicz.
- Il. 12. Hiwa K, *When We Were Exhaling Images*, 2017, różne materiały, we współpracy z grupą studentów PD022 roku dyplomowego na kierunku projektowanie produktu,

- pracowni prof. Jakoba Geberta, Kunsthochschule Kassel, widok instalacji, Friedrichsplatz, Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.
- II. 13. Piotr Uklański, *Prawdziwi naziści*, wydruki chromogeniczne i plansza z tekstem, widok instalacji, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.
- II. 14. Christian Thee, *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach*, 2014, w ramach projektu Marii Eichhorn *Rose Valland Institute*, 2017, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 15. Maria Eichhorn, *Książki pozyskane bezprawnie z własności żydowskiej*, detal, Neue Galerie, Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 16. Ludwig Emil Grimm, *Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie tubylców*, 1853, tusz na papierze, Neue Galerie, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 17. Prinz Gholam, *My Sweet Country (Olympieion)*, kadr z wideo, Documenta Halle, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 18. Máret Anne Sara *Pile o' Sápmi*, 2017, różne materiały, widok instalacji, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Mathias Völzke, materiały prasowe documenta 14.
- II. 19. Arin Rungjang, *246247596248914102516... And then there were none (Replica of Hitler guestbook last page)*, 2017, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 20. Arin Rungjang, *246247596248914102516... And then there were none*, 2017, kadr z wideo, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, documenta 14, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 21. Hiwa K, *Widok z góry*, 2017, kadr z wideo, Muzeum Miejskie w Kassel, fot. Ewa Wójtowicz.
- II. 22. Guillermo Galindo, *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*, 2017, różne materiały, widok instalacji, documenta Halle, Kassel, documenta 14, fot. Nils Klinger, materiały prasowe documenta 14.