

tytuł roboczy / working title:

archive N°2

Muzeum Sztuki • Łódź • editors: Magdalena Ziółkowska & Andrzej Leśniak

01. / Wstęp / Introduction

Magdalena Ziółkowska & Andrzej Leśniak

02. / Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire

Pierre Nora

03. / Gesty gromadzenia • Arlette Farge

04. / Przestrzeń pamięci: w archiwum • Carolyn Steedman

**05. / Michael Newman rozmawia z Marysią Lewandowską
o jej nowym projekcie **Czułe muzeum****

Michael Newman talks with Marysia Lewandowska
about her new project **Tender Museum**

06. / Odzyskana rozmowa 2009–1991

Luźne skojarzenia 2009–1972

A Recovered Conversation 2009–1991

Loose Associations 2009–1972

Marysia Lewandowska

07. / Niedyskrecje biurokratycznej galaktyki.

Wola i formy organizacji w twórczości Lasse Schmidta Hansena

Indiscretions of a Bureaucratic Galactico.

Will and Forms of Organisation in Lasse Schmidt Hansen's Work

Lars Bang Larsen

08. / Untitled List • Lasse Schmidt Hansen

09. / Laboratorium konstrukttywizmu

The Laboratory of Constructivism

Magdalena Ziółkowska

Dzisiejsza kultura stale nastawiona jest na tryb archiwalny – dokumentowanie i zachowywanie każdego aspektu otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie żyjemy w kulturze sieci, pośród mediów uczestniczących; dajemy pierwszeństwo dostępności i przezroczystości, zapominając przy okazji szybko o tym, w jakim stopniu ukształtowała nas przeszłość. Wciąż istnieją miejsca, gdzie przeszłość nie jest wyłącznie deponowana, ale jej ślady są organizowane, indeksowane i kategoryzowane według ścisłych systemów historycznej klasyfikacji. Jednym z takich miejsc jest archiwum muzealne, które służy do ponownego przemyślenia relacji między przeszłością a teraźniejszością, nie tylko w odniesieniu do tego, co zawiera, ale także do braków, luk, pominięć, tego, co usunięte w cień bądź wyparte z pamięci. Teoria archiwum może powstać tylko w szerokim kontekście, na skrzyżowaniu badań historycznych, socjologicznych, dotyczących ewolucji idei oraz praktyk gromadzenia dokumentów. Ze względu na heterogeniczność samego



przedmiotu, nie istnieje żadna wyróżniona przestrzeń, w której taka teoria mogłaby powstać; nie istnieje żaden raz na zawsze ustalony punkt, zagadnienie czy pytanie, od którego mogłaby się ona rozpocząć.

W drugim tomie *Tytułu roboczego: archiwum* zestawiamy trzy sposoby określania archiwów przez odwołanie się do pewnej topografii. **Pierre Nora** pisze o „miejscach pamięci” [*lieux de mémoire*], miejscach jednocześnie materialnych, symbolicznych i funkcjonalnych, powstających dzięki interakcji między pamięcią a historią. Należą do nich na przykład wypełnione znaczeniem archiwa, tworzone w ramach dyskursu historycznego po to, by zatrzymać proces zapomnienia, aby historia zachowała łączność z pamięcią zbiorową. Esej **Arlette Farge** traktuje archiwum jako miejsce gromadzenia i pustoszenia. O archiwum można myśleć tylko z perspektywy wiedzy niepełnej, kompletności zbioru niemożliwej do osiągnięcia. Dla **Carolyn Steedman** zaś archiwum jest realnie istniejącą przestrzenią umożliwiającą wyobrażanie i pamiętanie, traktowanie historii w kategoriach procesualnych, wreszcie doświadczenie samej rzeczywistości. Dyskutuje ona z rozpowszechnionym współcześnie poglądem, że archiwum odtwarza strukturę nieświadomości. Właśnie ze względu na to, że ma ono charakter materialny, freudowska metafora staje pod znakiem zapytania. Archiwa nie są bezgraniczne, podobnie jak mieszcząca w sobie wszelkie wspomnienia nieświadomość. Jednym słowem, nie można o nich mówić nie biorąc po uwagę materialnych warunków ich działania.

Pole teoretycznych dociekań zakresłone przez wspomniane trzy teksty, artystyczne działania oraz wypowiedzi krytyczne prezentowane w tym wydawnictwie towarzyszą wystawie *Tytuł roboczy: archiwum* (ms, 26.02–5.05 2009), dla której po raz pierwszy w historii Muzeum Sztuki punktem wyjścia stało się muzealne archiwum. Działania **Marysi Lewandowskiej** podają w wątpliwość autorytet instytucji, skupiając się na praktykach powstających na marginesach jej działalności. Publiczne i prywatne oblicza Muzeum przeplatają się w rozmowach, filmach, nagraniach dźwiękowych, zdjęciach pochodzących ze zbiorów Telewizji Łódź, Radia Łódź oraz samego

Muzeum. W publikacji tej prezentujemy rozmowę artystki z historykiem sztuki **Michaeliem Newmanem** oraz jej interwencje w archiwalne wypowiedzi **Urszuli Czartoryskiej**, której postać stała się inspiracją projektu *Czułe muzeum*.

W pracach **Lasse Schmidta Hansena** niepokoi pedanteria, z jaką artysta traktuje szczegóły. **Hansen** zakorzenia swoją praktykę w pędzie ku biurokratyzacji i dokumentacji, które charakteryzują nowoczesność. „Różne rodzaje tożsamości w jego twórczości (seryjność i automatyzm w strukturze prac, ich anonimowy i bezpośredni wygląd) pozwalają powiedzieć, że jest to sztuka, która odmawia bycia Rzeczami” – pisze w eseju o artyście **Lars Bang Larsen**. *Untitled List* (2009), czyli lista lektur artysty, została opublikowana w niniejszym numerze.

Przedmiotem refleksji oraz bohaterem ostatniej części projektu jest wystawa *Konstruktywizm w Polsce 1923–1936*, jedna z najbardziej znanych prezentacji w historii Muzeum Sztuki, po raz pierwszy pokazana w 1973 roku i od tego czasu zaprezentowana w ponad szesnastu miejscach na świecie. Pytamy o retorykę twórców wystawy wpisującą polski konstruktywizm na karty zachodniej historii sztuki, a także o recepcję prac i działań teoretycznych. ●

Magdalena Ziółkowska / Andrzej Leśniak

Magdalena Ziółkowska / Andrzej Leśniak

Today’s culture is constantly in archive mode – documenting and attempting to preserve every aspect of the reality that surrounds us. At the same time, we live in a network culture, in the midst of participatory media, having given priority to access and transparency whilst quickly forgetting how the past has shaped us. There are still places where this past is not only deposited but its traces are organised, indexed and categorised according to strict historical systems of classification. One of these is the archive of the museum, which serves as a place to reconsider the relation between past and present not only in terms of what the archive contains but what it obviously doesn’t: its absences, gaps, omissions, eclipses and denials. The theory of the archive can only be created in a broader context; at the intersection of historical and sociological research, the study of the evolution of ideas and practices that document accumulation. Owing to the heterogeneity of the subject itself there is no space marked out where such a theory could be created; there is no point, question or fixed issue from which it could begin.

In the second issue of *Working Title: Archive* we juxtapose three types of archive description by alluding to certain topographies. **Pierre Nora** writes about “realms of memory” [*lieux de mémoire*]; material, symbolic and functional places which emerge due to the interaction between memory and history. Amongst other things these include archives filled with meaning, created in the framework of historical discourse in order to halt the process of forgetting so that history remains connected with collective memory. **Arlette Farge’s** essay treats the archive as a place of accumulation and ravage. One can only think about the archive from the perspective of incomplete knowledge, of a collection’s completeness being impossible to achieve. Thus, for **Carolyn Steedman**,

the archive is actually an existing space that allows for imagining and remembering, treating history as processes and categories, and finally for the experience of reality itself. She argues against the popular idea that the archive repeats the structure of the unconscious. It is exactly due to the material character of the archive that Freudian metaphor is in question. Archives, unlike all-encompassing unconsciousness, are not without boundaries. They cannot be discussed, regardless of the material conditions of their operation.

The field of theoretical investigations marked by the three aforementioned texts, and by the artists’ works and critical statements presented in this publication accompany the exhibition *Working Title: Archive* (ms, 26 February – 5 May 2009), for which the point of departure is (for the first time in the history of the Muzeum Sztuki) the museum’s archive. **Marysia Lewandowska’s** activities question the institution’s authority by concentrating on practices that emerge at its margins. Public and private aspects of the Muzeum interweave in conversations, films, sound recordings and photographs from the collection of Television Łódź, Radio Łódź and the Museum itself. In this publication we present the conversation of the artist with the art historian Michael Newman, as well as her interventions into the archival statements of **Urszula Czartoryska**, whos figure became an inspiration for the project *Tender Museum*.

Meticulous attention to detail intrudes into the works of **Lasse Schmidt Hansen** who also locates his practice in modernity’s drive towards bureaucratisation and documentation. “The various kinds of sameness in his work (seriality and automatism in the work’s structure, anonymity and discreetness in its appearance) makes it safe to say that this is art that refuses to be Things” – writes **Lars Bang Larsen** in his essay on the artist’s work. *Untitled List* (2009), the artist’s reading list is published in this issue of the reader.

The last part of the project deals with the subject of reflection in the form of *Constructivism in Poland 1923–1936*, one of the best known exhibitions in the history of the Muzeum Sztuki, shown for the first time in 1973, and since then presented in more than thirteen venues internationally. We want to ask questions not only about the rhetoric of the exhibition’s authors, which inscribes Polish Constructivism into the history of western art, but also about how the works and theoretical activities were received. ●

Między pamięcią i historią: *Les lieux de Mémoire*

Przyspieszenie historii: spróbujmy uchwycić znaczenie tej frazy nie uciekając się do metafory. Coraz szybsze ześlizgiwanie się teraźniejszości w przeszłość historyczną i ogólne wrażenie, że wszystko może zniknąć – oto wskazówki, że równowaga została zerwana. Resztki doświadczenia wciąż przeżywanego w ciepłe tradycji, w ciszy obyczaju, w powtarzalnym rytmie dziedzictwa, wszystko to uległo przemianie pod naporem fundamentalnie historycznej wrażliwości. Samoświadomość pojawia się pod znakiem tego, co dopiero się wydarzyło, jako spełnienie czegoś, co już się rozpoczęło. Mówimy tak dużo o pamięci, ponieważ tak niewiele jej zostało.

Nasze zainteresowanie *lieux de mémoire*, w których krystalizuje się i skrywa pamięć, pojawiło się w określonym momencie historycznym, w punkcie zwrotnym, w którym świadomość zerwania z przeszłością łączy się z poczuciem, że pamięć została rozbita – rozbita jednak w taki sposób, że stawia ona problem ucieleśnienia pamięci w pewnych miejscach, w których wciąż trwa poczucie historycznej ciągłości. Istnieją *lieux de mémoire*, miejsca pamięci, ponieważ nie ma już *milieux de mémoire*, rzeczywistych środowisk pamięci.

Rozważmy na przykład niewątpliwy przełom, jaki stanowi zanik kultury wiejskiej, kluczowej przechowalni pamięci zbiorowej, której aktualna popularność jako obiektu badań historycznych współgra z apogeum rozwoju kultury industrialnej. Taki fundamentalny rozpad pamięci jest tylko jednym z przykładów globalnej tendencji zmierzającej ku demokracji i rozwojowi kultury masowej. W przypadku nowo powstałych narodów niepodległość została oddana historycznym społecznościom zbudowanym niedawno przez kolonialny gwałt z ich etnologicznej drzemki. Proces wewnętrznej dekolonizacji wpłynął również na mniejszości etniczne, rodziny oraz grupy, które dotychczas posiadały duże zasoby pamięci, choć brakowało im kapitału historycznego. Byliśmy świadkami końca społeczeństw, które przez długi czas – dzięki kościołom lub szkołom, rodzinom lub państwu – gwarantowały transmisję

i zachowanie zbiorowo pamiętanych wartości; był to także koniec ideologii mających zapewnić gładkie przejście od przeszłości do przyszłości lub wskazywać, co przyszłość powinna zachować z przeszłości w imię reakcyjnych, postępowych, a nawet rewolucyjnych celów. Rzeczywiście zauważyliśmy ogromne opóźnienie w samym modelu historycznego postrzegania, którym dysponujemy. Z pomocą mediów zamienił on pamięć związaną z intymnością zbiorowego dziedzictwa w efemeryczny film o aktualnych wydarzeniach.

„Przyspieszenie historii” konfrontuje nas zatem z brutalnym urzeczywistnieniem różnicy między rzeczywistą pamięcią – społeczną i nienaruszoną, ilustrowaną przez społeczeństwa prymitywne lub archaiczne, których ma być jednocześnie sekretem – a historią, czyli tym, za pomocą czego nasze nowoczesne, beznadziejnie zapominalskie społeczeństwa napędzane przez zmianę, porządkują przeszłość. Z jednej strony odnajdujemy zintegrowaną, dyktatorską pamięć – pozbawioną samoświadomości, zarządzającą, wszechpotężną, spontanicznie aktualizującą się pamięć bez przeszłości, która nieustannie na nowo wymyśla tradycję, łącząc historię swych przodków z nieróznicowanym czasem bohaterów, źródeł i mitu. Z drugiej strony mamy nasz rodzaj pamięci, czyli nic więcej, jak tylko posegregowane i uporządkowane ślady historii. Przepaść między nimi pogłębiła się w czasach nowożytnych wraz z rosnącą wiarą w prawo, zdolność, a nawet obowiązek zmiany. Dziś dystans ten został rozciągnięty do swej konwulsyjnej granicy.

Podbój i wykorzenienie pamięci przez historię były rodzajem objawienia, tak jakby stare więzy tożsamości zostały zerwane i skończyło się coś, co uznawaliśmy za oczywiste – stanął znak równości między pamięcią i historią. To, że we francuskim istnieje tylko jedno słowo na oznaczenie zarówno przeżywanej historii, jak i intelektualnej operacji, która czyni ją zrozumiałą (są one rozróżnione w niemieckim jako *Geschichte* i *Historie*) jest często zauważaną słabością tego języka; jednocześnie przekazuje ona pewną głęboką prawdę: porywający nas proces i nasze reprezentacje tego procesu są tym samym. Gdybyśmy byli zdolni żyć wewnątrz pamięci, ➡

nie musielibyśmy tworzyć *lieux de mémoire* w jej imieniu. Każdy gest, nawet najbardziej zwyczajny, byłby przeżywany jako rytualne powtórzenie pozaczasowej praktyki w pierwotnej identyfikacji działania ze znaczeniem. Wraz z pojawieniem się śladu, mediacji, dystansu, nie znajdujemy się już w przestrzeni pamięci, lecz historii. Można przywołać tutaj na przykład Żydów z diaspory, przywiązanych do tradycyjnych rytuałów, którzy jako „lud pamięci” nie potrzebowali historyków aż do momentu przymusowej konfrontacji ze światem nowoczesnym.

Pamięć i historia nie tylko nie są już synonimami, ale ukazują się dziś jako fundamentalnie sobie przeciwstawne pojęcia. Pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię. Nieustannie ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma swej sukcesywnej deformacji, podatna na manipulację i zawłaszczenie, może trwać w uśpieniu i co jakiś czas się budzić. Z drugiej strony historia jest zawsze problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością; historia stanowi natomiast reprezentację przeszłości. Pamięć jest afektywna i magiczna; przyswaja zatem jedynie pasujące do niej fakty; karmi wspomnienia, które mogą być nieostre lub odległe, globalne lub oderwane, partykularne lub symboliczne – podatne na przekaz wszelkimi kanałami lub we wszelkich ramach fenomenalnych, na każdy typ cenzury lub projekcji. Historia jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc analizy i krytyki. Pamięć umieszcza wspomnienie w porządku sakralnym; historia, zawsze prozaiczna, na nowo je uwalnia. Pamięć jest ślepa na wszystko z wyjątkiem grupy, którą jednoczy – oznacza to, jak powiedział **Maurice Halbwachs**, że istnieje tak dużo pamięci, jak wiele jest grup, że pamięć jest z natury różnorodna, a jednak specyficzna; zbiorowa, mnoga, a jednak indywidualna. Jednocześnie historia należy do wszystkich i do nikogo, ponieważ rości sobie prawo do uniwersalnego autorytetu. Pamięć karmi się tym, co konkretne: przestrzenią, gestami, obrazami i przedmiotami; historia natomiast jest ściśle związana z czasową ciągłością, z następstwem oraz relacjami łączącymi rzeczy. Pamięć jest absolutna, podczas gdy historia może ujmować jedynie to, co relatywne.

W centrum historii znajduje się krytyczny dyskurs, który przeciwstawia się spontanicznej pamięci. Historia jest wiecznie podejrzliwa wobec pamięci, a jej prawdziwą misją jest jej tłumienie i zniszczenie. W horyzoncie społeczeństw historycznych, w granicach całkowicie uhistorycznianego świata, istniałaby permanentna sekularyzacja. Celem i ambicją historii nie jest uwydatnienie, lecz anihilacja tego, co w rzeczywistości miało miejsce. Uogólniona historia krytyczna bez wątpienia zachowałaby niektóre muzea, medaliony i pomniki – innymi słowy materiały potrzebne jej do pracy – ale pozbawiłaby je tego, co dla nas uczyniłoby z nich *lieux de mémoire*. Ostatecznie, społeczeństwo żyjące pod znakiem historii nie mogłoby, w odróżnieniu od społeczeństwa tradycyjnego, tworzyć takich miejsc, w których mogłyby zakotwiczyć własną pamięć.

Być może najbardziej uchwytym znakiem rozdziału historii i pamięci było pojawienie się historii historii, całkiem niedawne we Francji rozbudzenie świadomości historiograficznej. Historia,

szczególnie ta dotycząca dziejów narodowych, położyła podwaliny pod nasze najstarsze zbiorowe tradycje: nasze kluczowe *lieux de mémoire*. Od średniowiecznych kronikarzy do dzisiejszych praktyków historii „totalnej” cała tradycja rozwijała się jako kontrolowane ćwiczenie i automatyczne pogłębianie pamięci, odtwarzanie pamięci bez luk i błędów. Bez wątpienia żaden wielki historyk, począwszy od **Froissarda**, nie miał wrażenia, że był reprezentantem tylko pewnej partykularnej wersji pamięci: **Commynes** pamięci dynastycznej, **La Popelinière** jedynie pamięci Francuzów, **Bossuet** pamięci chrześcijańskiej i monarchicznej, **Wolter** pamięci postępu ludzkości, **Michelet** wyłącznie pamięci „ludu”, a **Lavissee** jedynie pamięci narodu. Wręcz przeciwnie: każdy historyk był przekonany, że jego zadanie polegało na stworzeniu pamięci bardziej pozytywnej, wszechogarniającej i wyjaśniającej. Wytworzenie przez historię w ostatnim wieku naukowej metodologii zintensyfikowało jedynie wysiłek krytycznego ustanowienia „prawdziwej” pamięci. Każda wielka historyczna rewizja starała się wzmocnić fundamenty pamięci zbiorowej.

W kraju takim jak Francja historia historii nie może być niewinną operacją; wiąże się bowiem z rozbięciem od środka historii jako pamięci przez historię krytyczną. Każda historia jest z natury krytyczna, a wszyscy historycy pragnęli demaskować hipokryzję mitologii swoich poprzedników. Coś niepokojącego dzieje się jednak, gdy historia zaczyna pisać swą własną historię. Historiograficzny lęk budzi się, gdy historia stawia przed sobą zadanie wysledzenia istniejących w niej obcych impulsów i odkrywa, że jest ofiarą pamięci, którą starała się zawładnąć. Tam, gdzie historia nie przypisała sobie tak silnej kształtującej i dydaktycznej roli jak we Francji, historia historii jest w mniejszym stopniu wypełniona polemiczną treścią. Na przykład w Stanach Zjednoczonych, w kraju o zróżnicowanej pamięci i różnych tradycjach, historiografia ma postać bardziej pragmatyczną. Odmienne interpretacje Rewolucji albo wojny secesyjnej nie zagrażają amerykańskiej tradycji, ponieważ – w pewnym sensie – nic takiego nie istnieje. A jeśli istnieje, nie jest przede wszystkim konstrukcją historyczną. We Francji natomiast historiografia jest ikonoklastyczna i lekceważąca. Ujmuje najwyraźniej zdefiniowane przedmioty tradycji – kluczową bitwę, na przykład pod Bouvines, kanoniczny podręcznik jak *Petit Lavissee* – aby rozmontować ich mechanizmy oraz analizować warunki ich rozwoju. Działa przede wszystkim poprzez podanie w wątpliwość, wbijanie noża między drewno pamięci i korę historii. To, że studiujemy historiografię rewolucji francuskiej, że odtwarzamy mity i interpretacje, oznacza, że nie identyfikujemy się już bezwarunkowo z ich dziedzictwem. Badanie tradycji, jakkolwiek byłaby ona wartościowa, nie pozostawia jej już w stanie nienaruszonym. Co więcej, historia historii nie ogranicza się do ujmowania najbardziej uświęconych obiektów naszej narodowej tradycji. Poprzez kwestionowanie swojej własnej tradycyjnej struktury, swoich własnych conceptualnych i materialnych zasobów, procedur badawczych i społecznych środków dystrybucji, cała dyscyplina historii wkroczyła w epokę historiograficzną, wchłaniając w siebie własne oddzielenie od pamięci – które z kolei staje się możliwym przedmiotem historii.

Kiedyś wydawało się, że tradycja pamięci, poprzez pojęcia

historii i narodu, zaowocowała syntezą w postaci Trzeciej Republiki. W szerokiej perspektywie chronologicznej, między *Lettres sur l'histoire de France* **Augustyna Thierry** (1827) i *Historie sincère de la nation française* (1933), relacje między historią, pamięcią i narodem przedstawiane były jako bardziej niż naturalne: miały one zakładać wzajemne odnoszenie się do siebie, symbiozę na każdym poziomie – naukowym i pedagogicznym, teoretycznym i praktycznym. Narodowa definicja terażniejszości apodyktycznie domagała się uzasadnienia przez wyjaśnienie przeszłości. Jednak to właśnie terażniejszość była osłabiona rewolucyjną traumą oraz wezwaniem do ogólnego przewartościowania monarchicznej przeszłości. Została osłabiona jeszcze bardziej przez przegraną w 1870 roku, która, w ramach zapóźnionej rywalizacji z niemiecką nauką i pedagogiką – prawdziwymi zwycięzcami pod Sadową – ukazała nagłą konieczność rozwoju poważnej wiedzy dokumentalnej wewnątrz szkolnego systemu transmisji wiedzy. Niezrównany jest ton narodowej odpowiedzialności przypisywanej historykowi – jako półkaznodziei i półżołnierzowi – choćby w pierwszym artykule redakcyjnym *Revue historique* (1876), w którym **Gabriel Monod** kreślił obraz „zmudnych, metodycznych i kolektywnych badań naukowych” prowadzonych w „ukryty i bezpieczny sposób dla dobra ojczyzny i całej ludzkości”. Czytając ten tekst, tak samo jak setki podobnych, można się zastanawiać, jak twierdzenie, że pozytywistyczna historia nie była czysto kumulatywna, mogło kiedykolwiek zyskać wiarygodność. Przeciwnie, w teleologicznej perspektywie narodu polityczność, wojskowość, biograficzność i dyplomacja były uznawane za filary ciągłości. Przegrana pod Azincourt, zamach **Ravallaca**, *ournée des dupes* kardynała **Richelieu** czy dodatkowe klauzule w traktacie westfalskim – każde z tych wydarzeń wymagało skrupulatnego wyjaśnienia. Najbardziej przenikliwa erudycja służyła zatem dodawaniu lub odejmowaniu jakiegoś szczegółu z monumentalnego gmachu, którym był naród. Pamięć narodu uważana była za silnie zunifikowaną; nieciągłość między naszą grecko-rzymską kolebką i koloniami Trzeciej Republiki nie była większa niż między uczonymi zabiegami wpisującymi nowe terytoria do narodowego dziedzictwa i podręcznikami szkolnymi, które wyrażały ten dogmat. Święty naród zyskiwał w ten sposób uświęconą historię; z powodu narodu nasza pamięć wciąż zbudowana była na sakralnych fundamentach.

Aby dostrzec, w jaki sposób ta synteza uległa rozbiciu pod wpływem nowej siły sekularyzacji, należy pokazać, jak w trakcie kryzysu lat 30. XX wieku we Francji połączenie państwa i narodu zostało stopniowo zastąpione przez połączenie państwa i społeczeństwa oraz jak – w tym samym czasie i z tych samych powodów – historia jako tradycja pamięci uległa spektakularnej przemianie w samowiedzę społeczeństwa. Jako taka historia była zdolna ukazywać wiele rodzajów pamięci, a nawet zamienić się w laboratorium badające mentalność przeszłości; odrzucając narodową tożsamość porzuciła ona jednak również zadanie tworzenia spójnego znaczenia i w efekcie straciła swój pedagogiczny autorytet w przekazywaniu wartości. Definicja narodu nie była już problemem, a pókój, dobrobyt i ograniczenie jego władzy dokonały reszty. Gdy społeczeństwo zajęło miejsce narodu, legitymizacja przez

przeszłość, a zatem przez historię, zmienia się w legitymizację przez przyszłość. Można uznawać i czcić przeszłość służąc narodowi; na przyszłość z kolei można się przygotować: w ten sposób trzy kategorie zyskują autonomię. Naród nie był już przyczyną, lecz stał się przesłanką; historia jest teraz nauką społeczną, a pamięć fenomenem czysto prywatnym. Pamięć narodowa [ang. *memory-nation*] była ostatnim wcieleniem jedności pamięci i historii.

Badanie *lieux de mémoire* mieści się zatem na przecięciu dwóch tendencji, które we Francji nadają mu dziś znaczenie: z jednej strony czysto historiograficzny ruch, refleksyjne zwrócenie się historii ku samej sobie, z drugiej ruch dosłownie historyczny wyznaczający kres tradycji związanej z pamięcią. Moment *lieux de mémoire* pojawia się w tym samym czasie, gdy znika rozległy i głęboki zasób pamięci, który może ocaleć jedynie jako odtworzony obiekt spojrzenia historii krytycznej. Okres ten określa z jednej strony zdecydowane pogłębienie studiów historycznych, z drugiej zaś konsolidacja dziedzictwa. Zasada krytyczna rozwija się zgodnie z wewnętrzną dynamiką: nasze intelektualne, polityczne czy historyczne ramy wyczerpały się, choć pozostają na tyle silne, aby uczynić nas obojętnymi; niezależnie od pozostałej w nich witalności robią one na nas wrażenie wyłącznie poprzez swe najbardziej spektakularne symbole. Połączenie tych dwóch tendencji oddaje nam do rąk jednocześnie podstawowe narzędzia historyczne i najbardziej naznaczone symbolicznie obiekty pamięci: archiwa i zarazem trójkolorowy sztandar, biblioteki, słowniki, muzea i pamiątki, uroczystości, Panteon, Łuk Tryumfalny; *Dictionnaire Larousse* oraz „ścianę komunardów”, gdzie zginęli ostatni obrońcy Komuny Paryskiej w 1870 roku.

Te *lieux de mémoire* są fundamentalnymi resztkami, najwyższymi wcieleniami pamiętającej świadomości, ledwie ocalałej w epoce historii, która przywołuje pamięć, gdyż ją porzuciła. Ukazują się dzięki derytualizacji naszego świata – tworząc, manifestując, ustanawiając, konstruując, dekretując i podtrzymując siłą podstępu lub woli społeczeństwo głęboko pochłonięte swą własną transformacją i odnową, społeczeństwo, które woli to, co obecne od tego, co dawne, młodość od starości, przyszłość od przeszłości. Muzea, archiwa, cmentarze, festiwale, rocznice, traktaty, depozyty, pomniki, sanktuaria, bractwa – oto kamienie graniczne innego wieku, iluzje wieczności. Jest to nostalgiczny wymiar tych nabożnych instytucji, który sprawia, że wydają się tak przykre i chłodne – naznaczają one rytuały społeczeństwa pozbawionego rytuałów; nieusuwalne partykularyzmy w społeczeństwie, które niweluje partykularyzmy, znaki dystynkcji i przynależności grupowej w społeczeństwie, które stara się cenić jednostki wyłącznie jako identyczne i równe.

Lieux de mémoire rodzą się z poczucia, że nie istnieje spontaniczna pamięć, że musimy umyślnie tworzyć archiwa, utrzymywać rocznice, organizować obchody, wygłaszać mowy pochwalne i uwierzytelniać rachunki, ponieważ wszystkie te działania przestały sprawiać wrażenie naturalnych. Dokonywana przez niektóre mniejszości obrona uprzywilejowanej pamięci, która wycofuje się do zazdrośnie strzeżonych enklaw zdecydowanie potwierdza w tym sensie prawdę *lieux de mémoire* – bez czujnego upamiętniania wkrótce porwie je historia. Opiaramy nasze tożsamości na takich bastionach, lecz gdyby

to, czego one bronią, nie było zagrożone, nie byłoby potrzeby ich budowania. I odwrotnie, gdyby uruchomione przez nie wspomnienia miały być uwolnione, byłyby bezużyteczne; gdyby historia nie zawłaszczała pamięci, deformując ją i przekształcając, przenikając i paraliżując, nie istniałyby *lieux de mémoire*. W rzeczywistości *lieux de mémoire* tworzy sam ruch przyciągania i odpychania – to momenty historii oderwane od jej ruchu, a potem do niego powracające; już niezupełnie żywe, a jednak nie całkiem martwe, niczym muszle pozostawione przez odpływ na brzegu morza żywej pamięci.

Pamięć schwytana przez historię

To, co dziś nazywamy pamięcią jest już zatem historią, a nie pamięcią. To, co bierzemy za rozbłysk pamięci jest w rzeczywistości jej ostatecznym strawieniem przez płomień historii. Poszukiwanie pamięci jest poszukiwaniem należącej do kogoś historii.

Oczywiście wciąż nie możemy obyć się bez tego słowa, ale powinniśmy mieć świadomość różnicy między prawdziwą pamięcią, która znalazła schronienie w gestach i zwyczajach, umiejętnościach przekazywanych przez niepisane tradycje, w zbiorze wewnętrznej samowiedzy, w naturalnych odruchach i głęboko zakorzenionych wspomnieniach, a pamięcią przekształconą przez historię, która jest czymś niemal przeciwnym: świadoma i przemysłana, przeżywana jako obowiązek, już nie spontaniczna; psychologiczna, indywidualna i subiektywna; ale nigdy nie społeczna, zbiorowa lub wszechobejmująca. W jaki sposób dokonaliśmy przejścia od pierwszego, bezpośredniego rodzaju pamięci do drugiego, który jest już zapośredniczony? Można zadać pytanie o tę współczesną metamorfozę z perspektywy jej rezultatu.

Nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną. W całości opiera się na materialności śladów, bezpośredniości danych, widzialności obrazu. To, co powstało jako rodzaj pisarstwa, kończy jako wierne odtworzenie albo nagranie na taśmie. W im mniejszym stopniu pamięć jest przeżywana wewnętrznie, tym bardziej jej istnienie zależy od zewnętrznych mediów i widocznych znaków – stąd bierze się dotykająca naszą epokę obsesja archiwum, która pragnie jednocześnie całkowitej konserwacji terażniejszości i absolutnego ocalenia przeszłości. Strach przed błyskawicznym i ostatecznym zniknięciem idzie w parze z lękiem o znaczenie terażniejszości i troską o to, czy przyszłość da o niej choćby najdrobniejsze świadectwo, o najdrobniejszy ślad czy potencjalną godność tego, co będzie pamiętane. Czy nie dość żałowaliśmy i opłakiwaliśmy utratę lub zniszczenie przez naszych przodków potencjalnie znaczących źródeł wiedzy, by uniknąć wystawienia się na taki sam zarzut ze strony naszych następców? Pamięć została całkowicie pochłonięta przez drobiazgowo próby jej odtworzenia. Jej nowym powołaniem jest rejestrowanie; zrzucając na archiwum odpowiedzialność za pamiętanie, zrzucamy tam swoje znaki tak, jak wąż zrzuca swą skórę.

To, co nazywamy pamięcią jest w rzeczywistości gigantycznym i zapierającym dech w piersiach magazynem zawierającym materialne zasoby tego, czego nie moglibyśmy już zapamiętać, nieograniczonym zbiorem tego, co może zostać przywołane. „Papierowa pamięć” **Leibniza** stała się odrębną siecią instytucji, do

której należą muzea, biblioteki, składy, centra dokumentacji i banki danych. Specjaliści oceniają, że tylko w publicznych archiwach w trakcie zaledwie kilku dekad w wyniku ilościowej rewolucji liczba akt wzrosła tysiąc razy. Jak dotąd żadne społeczeństwo nie tworzyło archiwów tak chętnie jak nasze, nie tylko jeśli chodzi o objętość, nowe środki technicznej reprodukcji i konserwacji, ale także przez swój pełen przesądów podziw, część dla śladów. Mimo iż tradycyjna pamięć zanika, czujemy się zobowiązani do wytrwałego kolekcjonowania pozostałości, świadectw, dokumentów, obrazów, pogłosek, jakichkolwiek widzialnych znaków tego, co było, tak jakby to pęczniące *dossier* miało być wykorzystane jako dowód przed nieznanym jeszcze trybunałem historii. Poczucie *sacrum* zostaje ulokowane w śladzie, który jest jednocześnie jego negacją. Niemożliwe staje się określanie tego, co powinno zostać zapamiętane – stąd niechęć do niszczenia czegokolwiek, która z kolei prowadzi do wzmocnienia instytucji związanych z pamięcią. Nastąpiło dziwne odwrócenie ról między zawodowym twórcą archiwów, niegdyś krytykowanym za obsesję na punkcie konserwacji, i amatorem. Dziś prywatne firmy i publiczna administracja zachowują wszystko, podczas gdy zawodowi archiwiści nauczyli się, że istotą ich fachu jest sztuka kontrolowanego niszczenia.

W trakcie zaledwie kilku lat materializacja pamięci została niezwykle rozszerzona, pomnożona, zdecentralizowana i zdemokratyzowana. W epoce klasycznej trzema głównymi twórcami archiwów były wielkie rodziny, kościół i państwo. Lecz kto dziś nie czuje przymusu dokumentowania swych uczuć, pisania pamiętnika? Dotyczy to nie tylko pomniejszych postaci historycznych, ale również ich świadków, narzeczonych czy lekarzy. Im mniej nadzwyczajne świadectwo, tym trafniej wydaje się ono ilustrować przeciętną mentalność.

Imperatywem naszej epoki jest nie tylko zachowywanie wszystkiego, ocalanie każdej oznaki pamięci – nawet jeśli nie jesteśmy pewni, jakiego rodzaju pamięć oznaczamy – ale również tworzenie archiwów. Archiwa francuskiego systemu ubezpieczeń są tego niepokojącym przykładem: to niemająca porównania ilość dokumentów, która sięga dziś trzystu kilometrów. W idealnej sytuacji komputerowe opracowanie tej masy pamięciowego materiału prezentowałoby czytelnikowi ogólną sumę tego, co normalne i tego, co patologiczne w społeczeństwie, od diet do stylów życia, wedle regionu i zawodu; jednak nawet konserwacja i ewentualne wykorzystanie tego materiału domaga się dokonania drastycznych i niemożliwych wyborów. Zachowaj tak dużo, jak się da, tylko wtedy coś pozostanie – oto, by dać kolejny wymowny przykład, konkluzja wynikająca z rozpowszechnienia historii mówionych. We Francji istnieje obecnie ponad trzysta zespołów zajmujących się gromadzeniem „głosów, które docierają do nas z przeszłości” (**Philippe Joutard**). Nie są to jednak zwykłe archiwa, jeśli weźmiemy pod uwagę, że stworzenie ich wymaga trzydziestu sześciu godzin dla każdej godziny nagrania oraz że nigdy nie mogą być używane w oderwaniu, ponieważ nabierają znaczenia jedynie wówczas, gdy słucha się ich w całości. Czyjej woli pamiętania są one odbiciem? pytającego czy odpowiadającego? Archiwum, nie będąc już bardziej lub mniej zamierzoną pozostałością żywej pamięci, stało się

rozmyślnym i wykalkulowanym sposobem kanalizacji utraconej pamięci. Dodaje czegoś do życia, które często staje się funkcją swego własnego nagrania – drugą pamięcią, pamięcią-proteżą. Bezkrtyczne tworzenie archiwów jest dotkliwym skutkiem działania nowego rodzaju świadomości, najbardziej klarownym wyrazem terroryzmu pamięci poddanej historyzacji.

Ta forma pamięci przybywa do nas z zewnątrz; ponieważ nie jest już ona praktyką społeczną, przyswajamy ją jako indywidualny przymus. Przejście od pamięci do historii wymagało od każdej grupy społecznej ponownego zdefiniowania swej tożsamości poprzez ożywienie własnej historii. Obowiązek pamiętania sprawia, że każdy staje się swym własnym historykiem. Wymóg historii zdecydowanie przekroczył zatem krąg zawodowych historyków. Nie tylko ci, którzy byli długo marginalizowani przez tradycyjną historię, są dotknięci potrzebą odzyskania swej pogrzebanej przeszłości. Podążając za przykładem grup etnicznych i mniejszości społecznych, każda określona grupa, intelektualna lub nie, wykształcona lub nie, odczuła potrzebę poszukiwania własnych korzeni i tożsamości. Rzeczywiście trudno znaleźć dziś rodzinę, w której jakiś jej członek nie postanowił ostatnio możliwie dokładnie udokumentować życia jednego ze swych przodków. Rozwój badań genealogicznych stał się nowym zjawiskiem masowym: archiwa narodowe donoszą, że 43 procent badających archiwa w 1982 roku zajmowało się sporządzeniem historii genealogicznej, podczas gdy badacze uniwersyteccy stanowili 38 procent. Uderzające jest to, że najbardziej znaczące opracowania historyczne biologii, fizyki, medycyny czy muzyki zawdzięczamy nie zawodowym historykom, lecz biologom, fizykom, lekarzom i muzykom. Nauczyciele sami zajęli się historią edukacji, od wychowania fizycznego do instrukcji z edukacji filozoficznej. Wskutek ataków na ustanowione dziedziny wiedzy, każda dyscyplina szukała swego uprawnocnienia w badaniu własnych źródeł. Socjologia rozpoczęła poszukiwania swych ojców założycieli; antropologia postanowiła odkryć swoją własną przeszłość od szesnastowiecznych kronik do administratorów kolonialnych. Nawet krytyka literacka zajmuje się badaniem genezy swych kategorii i tradycji. Jeśli chodzi o historię, pozytywizm, długo po odrzuceniu go przez zawodowych historyków, zdobył dzięki tej nagłej potrzebie popularność, jakiej nie zaznał nigdy wcześniej. Rozpad pamięci-historii pomnożył liczbę prywatnych pamięci domagających się swych indywidualnych historii.

Został wydany rozkaz pamiętania, ale odpowiedzialność należy do mnie i to ja muszę pamiętać. Jednym z kosztów historycznej metamorfozy pamięci było masowe zainteresowanie indywidualną psychologią pamiętania. Rzeczywiście te dwa zjawiska są ze sobą tak ściśle związane, że trudno uniknąć ich porównywania, włącznie z ich dokładną odpowiedniością chronologiczną. Pod koniec XIX wieku, gdy odczuwano ostateczny rozpad tradycyjnej równowagi – szczególnie zaś dezintegrację świata wiejskiego – pamięć stała się, wraz z **Bergsonem**, centralnym problemem myśli filozoficznej, wraz z **Freudem** – kluczowym elementem osobowości psychologicznej, a wraz z **Proustem** również ośrodkiem literackiej autobiografii. **Freudowi** i **Proustowi** zawdzięczamy dwa intymne i jednocześnie uniwersalne miejsca pamięci: scenę pierwotną i *petite*

madeleine. Transformacja pamięci zakłada zdecydowane przejście od tego, co historyczne, do tego, co psychologiczne, od tego, co społeczne do tego, co indywidualne, od obiektywnego znaczenia do subiektywnej recepcji, od powtórzenia do upamiętnienia. Absolutna psychologizacja współczesnej pamięci pociąga za sobą całkowicie nową ekonomię tożsamości Ja, mechanizmów pamięci i znaczenia przeszłości.

Ostatecznie przymus pamięci ciąży uporczywie i niewidocznie na jednostce i tylko na niej. Atomizacja ogólnej pamięci w pamięć prywatną nadała obowiązkowi pamiętania moc wewnętrznej konieczności. Nakazuje ona każdemu pamiętać i chronić przywileje tożsamości; gdy pamięć nie jest już wszędzie, nie będzie jej nigdzie, jeśli ktoś nie weźmie odpowiedzialności za dochowanie jej przy pomocy indywidualnych środków. Im mniej doświadczamy pamięci zbiorowo, tym bardziej jednostki zmuszone są stać się jednostkami pamięci, tak jakby wewnętrzny głos miał powiedzieć każdemu Korsykaninowi „Musisz być Korsykaninem” a każdemu Bretończykowi „Musisz być Bretończykiem”. Aby zrozumieć siłę i powab tego rodzaju zobowiązania, powinniśmy być może przywołać żydowską pamięć, która niedawno została ożywiona wśród wielu niepraktykujących Żydów. W ramach tej tradycji, która nie posiada innej historii poza własną pamięcią, bycie Żydem oznacza pamiętanie, że się nim jest; ale w momencie, gdy ta niepodważalna pamięć została uwewnętrzniona, domaga się w końcu pełnego uznania. Co jest pamiętane? W pewnym sensie jest to pamięć jako taka. Psychologizacja pamięci wywołała zatem w każdej jednostce wrażenie, że jej zbawienie zależy ostatecznie od spłacenia niemożliwego długu.

Do pełnego obrazu owej nowoczesnej metamorfozy – obok pamięci-archiwum i pamięci-obowiązku – potrzebny jest jeszcze trzeci aspekt: pamięć-dystans. Dzieje się tak dlatego, że nasz stosunek do przeszłości, przynajmniej tak, jak ukazują go główne studia historyczne, jest czymś zupełnie innym niż to, czego oczekivalibyśmy od pamięci: nie jest retrospektywną ciągłością, lecz objawieniem nieciągłości. W starym typie pamięci-historii u źródeł dokładnych sposobów postrzegania przeszłości tkwiło założenie, że przeszłość można odzyskać. Przeszłość zawsze można wskrzesić wysiłkiem przypomnienia; faktycznie nawet sama terażniejszość stała się rodzajem odzyskanej, uaktualnionej przeszłości, którą jako terażniejszość ustanawia właśnie gest zespolenia i zakorzenienia. Rzeczywiście, aby pojawiło się poczucie przeszłości musi istnieć jakieś „wcześniej” i „później”, między terażniejszością i przeszłością musi pojawić się luka. Była to jednak nie tyle separacja rozumiana jako radykalna różnica, ile rozdźwięk rozumiany jako konieczne do przywrócenia pokrewieństwo. Postęp i upadek, dwa wielkie tematy historycznego rozumienia, przynajmniej od początku nowoczesności, równie trafnie wyrażają kult ciągłości, milczące założenie, że wiemy komu i czemu zawdzięczamy nasze istnienie – stąd tak istotna wydaje się idea „korzeni”, owa świecka wersja narracji mitologicznej, która nadaje znaczenie i poczucie *sacrum* społeczeństwu pogrążonemu w ogólnonarodowym procesie sekularyzacji. Im ważniejsze korzenie, tym bardziej magiczna nasza wielkość. Odwołując się do przeszłości czciliśmy przede wszystkim samych siebie.

Ta relacja została zerwana. Tak jak przyszłość – niegdyś widzialna, przewidywalna, elastyczna, dobrze oznaczona ekstensja terażniejszości – stała się niewidzialna, nieprzewidywalna, niekontrolowana, tak też przeszliśmy od idei widzialnej przeszłości do przeszłości niewidzialnej; od stabilnej i pewnej przeszłości przeszliśmy do przeszłości pokawałkowanej; od historii postrzeganej jako ciągłość pamięci do pamięci kształtowanej przez nieciągłość historii. Nie mówimy już o „korzeniach”, lecz o „narodzinach”. Przeszłość, ukazująca się nam jako radykalnie inna, stała się czymś diametralnie obcym. Jak na ironię nowoczesna pamięć ujawnia się najwyraźniej tam, gdzie pokazuje, jak dalece od niej odeszliśmy.

Nie powinniśmy jednak wierzyć, że to poczucie nieciągłości znajduje wyłącznie nieostry i mglisty wyraz. Paradoksalnie dystans wymaga zbliżenia, które neguje go będąc jego echem. Nigdy w bardziej fizyczny sposób nie pragnęliśmy przywołać ciężaru ziemi pod naszymi stopami, diabelskiej ręki w roku 1000 albo smrodu osiemnastowiecznych miast. Takie halucynacje dotyczące przeszłości są jednak do pomyślenia tylko w porządku nieciągłości. Nasz stosunek do przeszłości jest teraz kształtowany przez subtelną grę między jej nieustępliwością i jej zniknięciem; wiąże się on z problemem reprezentacji – w źródłowym sensie tego słowa – całkowicie różnym od starego ideału wskrzeszania przeszłości. Wskrzeszanie to, choć mogło się wydawać całkowite, w praktyce zakładało hierarchię pamięci, uporządkowanie perspektywy przeszłości przez spojrzenie statycznej terażniejszości wyposażonej w możliwości umiejętnej manipulacji światłem i cieniem. Utrata pojedynczej zasady wyjaśniającej, umieszczając nas we fragmentarycznym wszechświecie, wyniosła jednocześnie każdy przedmiot – najdrobniejszy, najbardziej nieprawdopodobny, najbardziej niedostępny – do godności historycznej tajemnicy. Ponieważ nikt nie wie, z czego następnie będzie składać się przeszłość, lęk zmienia wszystko w ślad, możliwą wskazówkę dla historii, która narusza niewinność wszystkich rzeczy.

Reprezentacja polega na strategicznym uwypuklaniu, dobieraniu próbek i mnożeniu przykładów. Do nas należy pamięć intensywnie siatkówkowa i mocno telewizyjna. Możemy połączyć ze sobą oczywisty w aktualnym piarstwie historycznym „powrót do narracji” z wszechmocą wyobraźni i kina we współczesnej kulturze – nawet jeśli narracja ta znacznie różni się od narracji tradycyjnej, z jej synkopowanymi częściami i formalnym domknięciem. Jak moglibyśmy nie połączyć szacunku do dokumentów archiwalnych, które same są oglądanymi przez nas fragmentami, z wyjątkową oprawą jaką nadajemy literaturze oralnej, cytując informatorów, chcąc uczynić zrozumiałymi ich głosy – czyż nie łączy się to wyraźnie z poczuciem bezpośredniości, do którego przyzwyczailiśmy się gdzie indziej? Jak możemy nie dostrzegać w naszej fascynacji życiem codziennym w przeszłości próby ucieczki do jedynych dostępnych nam sposobów na odtworzenie aury rzeczy, powolnych rytmów dawnych czasów – a w anonimowych biografiach zwykłych ludzi przekonania, że masy nie zgadzają się na traktowanie ich jak masy. Jak możemy nie odczytać w skrawkach przeszłości dostarczanych nam przez tak liczne mikrohistorie woli uczynienia historii, którą rekonstruujemy, równą historii, którą przeżyliśmy? Moglibyśmy

mówić o lustrzanej pamięci, gdyby wszystkie lustra nie odbijały tego samego – tym, czego szukamy jest różnica, a w obrazie tej różnicy – ulotnego spektaklu niemożliwej do odzyskania tożsamości. Nie szukamy już genezy, lecz rozszyfrowania tego, kim jesteśmy w świetle tego, czym już być nie możemy.

W osobliwy sposób ta alchemia istot czyni z praktyki historycznej – od której nieustępliwy pęd ku przyszłości powinien być nas wyzwolić – przechowalnię dla tajemnic terażniejszości. Magiczna operacja zostaje dokonana raczej przez historyka niż przez historię. Dziwny jest los historyka; jego rola i miejsce w społeczeństwie była niegdyś prosta i jasno określona: miał być rzecznikiem przeszłości oraz głosicielem przyszłości. W tej sytuacji jego osoba liczyła się mniej niż jego usługi; miał odgrywać rolę transparentnego erudyty, narzędzia transmisji, mostu rozciągniętego między surową materialnością dokumentu i jego inskrypcją w pamięci – ostatecznie miał być nieobecną obsesją obiektywności. Wraz z rozpadem pamięci-historii pojawił się nowy typ historyka, który w przeciwieństwie do swych poprzedników był gotowy do wyznania swego intymnego stosunku wobec badanego tematu. Więcej nawet, jest on gotowy go głosić, pogłębiać, czynić z niego nie przeszkoę, lecz narzędzie rozumienia.

Wyobraźmy sobie społeczeństwo całkowicie zaprzątnięte swoją własną historycznością. Byłoby ono niezdolne do rodzenia historyków. Żyjąc całkowicie pod znakiem przyszłości, zadowalałoby się automatycznym procesem samorejestracji oraz samoinwentaryzującymi się maszynami, w nieskończoność odraczając zadanie zrozumienia samego siebie. W przeciwieństwie do tego nasze społeczeństwo – oderwane od swej pamięci przez skalę jej transformacji – choć tym bardziej opętane historycznym postrzeganiem siebie – zmuszone jest przyznawać centralną rolę operacjom zachodzącym w samym historyku. Historyk jest kimś, kto zapobiega temu, by historia stała się jedynie historią.

Tak samo, jak zawdzięczamy naszą historyczną perspektywę panoramicznemu dystansowi, a nasze sztuczne hiperurzeczywistnienie przeszłości ostatecznemu wyobcowaniu, tak też zmienny sposób postrzegania zwraca historyka, prawie wbrew jego woli, ku tradycyjnym obiektom, od których się odwrócił, ku obieguwej wiedzy zawartej w naszej narodowej pamięci. Wracając do domu dziecinnego, trafiamy do swego starego miejsca zamieszkania, teraz opuszczonego i w zasadzie zmienionego nie do poznania – z tymi samymi pamiątkami rodowymi, ale widzianymi w innym świetle; przed tym samym *atelier*, ale przeznaczonym do czegoś innego; w tych samych pokojach, ale w innej roli. Gdy historiografia wkroczyła w swą epistemologiczną epokę, wraz z pamięcią nieuchronnie opanowaną przez historię, historycy przestali być jednostkami pamięci, ale sami stali się *lieu de mémoire*.

Les Lieux de Mémoire: inna historia

Lieux de mémoire są jednocześnie proste i dwuznaczne, naturalne i sztuczne, bezpośrednio dostępne w konkretnym zmysłowym doświadczeniu i podatne na najbardziej abstrakcyjne przekształcenia. Rzeczywiście są *lieux* [miejscami] w trzech znaczeniach tego słowa: materialnym, symbolicznym i funkcjonalnym. Nawet pozornie czysto materialne miejsce, jak archiwum, staje się *lieux de mémoire*, gdy

tylko wyobrażnia wypełnia je symboliczną aurą. Czysto funkcjonalne miejsce, jak podręcznik szkolny, testament albo zjazd weteranów należy do tej kategorii tylko o tyle, o ile jest również przedmiotem rytuału. Rytuał upamiętniania czegoś za pomocą minuty ciszy, będący skrajnym przykładem ściśle symbolicznego działania, służy jako skondensowane odniesienie do pamięci, dokonane przez dosłowne zerwanie czasowej ciągłości. Co więcej, trzy wspomniane aspekty zawsze ze sobą współlistnieją. Weźmy na przykład historyczne pojęcie pokolenia: jest ono materialne przez swoje demograficzne odniesienie, funkcjonalne – skoro wspomnienia są kształtowane i przekazywane z pokolenia na pokolenie – ale jest ono także symboliczne, ponieważ określa, przez odniesienie do wspólnych dla skromnej mniejszości wydarzeń lub doświadczeń, tożsamość większych grup, które mogły nie mieć w nich swego udziału.

Lieux de mémoire powstają w wyniku gry między pamięcią i historią, interakcji między dwoma czynnikami, której rezultatem jest ich wzajemna nadmierna determinacja. Na początku musi być wola pamiętania. Gdybyśmy mieli porzucić to kryterium, musielibyśmy szybko uznać, że wirtualnie wszystko jest godne pamiętania. Przypomina się tutaj ostrożna zasada staromodnej krytyki historycznej, która rozróżniała „bezpośrednie źródła”, wytwarzane przez społeczeństwo świadomie w celu ich dalszego reprodukowania – na przykład prawo albo dzieło sztuki – oraz niewybredną masę „źródeł pośrednich”, zawierających wszelkie świadectwa mimowolnie pozostawione historykom przez daną epokę. Bez intencji pamiętania, *lieux de mémoire* byłyby nieodróżnialne od *lieux d'histoire*.

Z drugiej strony jasne jest, że bez interwencji historii, czasu i zmiany zadowalilibyśmy się po prostu schematycznym zarysem przedmiotów pamięci. *Lieux*, o których mówimy, są zatem wymieszane, hybrydyczne, zmutowane, równie silnie związane z życiem i śmiercią, czasem i wiecznością; owinięte wstęgą **Möbiusa** tego, co zbiorowe i tego, co jednostkowe, *sacrum* i *profanum*, tego, co stałe i tego, co ruchome. Jeśli bowiem przyjmiemy, że najbardziej podstawowym celem *lieu de mémoire* jest zatrzymanie czasu, zablokowanie procesu zapomniania, ustanowienie pewnego stanu rzeczy, unieśmiertelnienie czegoś martwego, materializacja czegoś niematerialnego, jak gdyby złoto było jedyną formą pamięci o pieniądzu, wszystko to zaś, aby uchwycić maksimum znaczenia w najmniejszej liczbie znaków – jest również jasne, że *lieux de mémoire* istnieją wyłącznie dlatego, że posiadają zdolność metamorfozy, nieustannego odradzania swego znaczenia i nieprzewidywalną ilość rozgałęzień.

Weźmy dwa zupełnie różne przykłady. Pierwszy to kalendarz rewolucyjny, który był zdecydowanie *lieu de mémoire* skoro, jako kalendarz, został przeznaczony do stworzenia apriorycznego układu odniesienia dla wszelkiej możliwej pamięci, podczas gdy, jako dokument rewolucyjny poprzez swą nomenklaturę i symbolikę miał on „otworzyć nową księgę historii”, jak ujął to jego główny autor, albo „przywrócić Francuzów całkowicie im samym”, wedle jego innego

orędownika. Funkcja kalendarza, jak myślano, miała polegać na zatrzymaniu biegu historii w godzinie rewolucji wpisując przyszłe miesiące, dni, stulecia i lata w rewolucyjną epikę. W naszych oczach jednakże tym, co w dalszej perspektywie czyni z rewolucyjnego kalendarza *lieu de mémoire*, jest jego pozornie nieunikniona niemożliwość stania się tym, co chcieli widzieć w nim jego twórcy. Gdybyśmy dziś wciąż żyli zgodnie z jego rytmem, stałby się on dla nas tak swojski jak kalendarz gregoriański i straciłby swoje znaczenie jako *lieu de mémoire*. Wmieszałby się w nasz pamięciowy krajobraz, służąc jedynie do datowania innych możliwych miejsc pamięci. Jak się okazuje, jego porażka nie była całkowita; wciąż pojawiają się zaczerpnięte z niego kluczowe daty, z którymi zawsze będzie kojarzony: Vendémiaire, Thermidor, Brumaire. Dokładnie tak *lieu de mémoire* zamyka się w sobie – staje się arabeską w krzywym zwierciadle, które jest jego prawdą.

Rozważmy także słynny *Tour de la France par deux enfants*,⁰¹ również niewątpliwy przykład *lieu de mémoire*; podobnie jak *Petit Lavis*se wykształcił on pamięć milionów francuskich chłopców i dziewcząt. Dzięki niemu minister szkolnictwa mógł wyjąć swój zegarek kieszonkowy o 8:05 rano i powiedzieć: „Wszystkie nasze dzieci przedzierają się teraz przez Alpy”. Co więcej, *Tour* stanowił rezerwuuar tego, co należało wiedzieć na temat Francji, był ćwiczeniem w identyfikacji i podróży inicjacyjną. W tym miejscu sprawy się komplikują: bliższa lektura pokazuje, że w momencie publikacji w 1877 roku podręcznik przedstawiał Francję, która już nie istniała, oraz że gdy 16 maja tego samego roku doszło do konsolidacji Trzeciej Republiki, czerpał on swą uwodzicielską siłę z subtelnego oczarowania przeszłością. Jak często się zdarza z książkami dla dzieci, *Tour* zawdzięczał swój pierwotny sukces pamięci dorosłych. A później? Trzydzieści pięć lat po publikacji w przeddzień wojny 1914 roku, choć wciąż był on panującym tekstem, już wtedy wydawał się instytucją nostalgiczną: pomimo poprawek starsze wydanie sprzedawało się lepiej niż nowe. Wówczas *Tour* stał się rzadkością, pozostawał w użytku wyłącznie w marginalnych miejscach na dalekiej prowincji. Wyślizgnąwszy się ze zbiorowej pamięci wkroczył do pamięci historycznej, a następnie do pamięci pedagogicznej. W stulecie swego pierwszego wydania, podobnie jak *Le Cheval d'orgueil*, autobiografia z prowincji autorstwa **Pierre’a Hélias**a, sprzedał się w około milionie egzemplarzy, a gdy przemysłowa

Francja dotknięta kryzysem ekonomicznym odkryła swą ustną pamięć i wiejskie korzenie, *Tour* został wznowiony i po raz kolejny wkroczył do zbiorowej pamięci, tym razem innej, wciąż będąc podatnym na zapomnienie i kolejne wskrzeszenie w przyszłości. Jaka jest istota tego *lieu de mémoire* – jego źródłowa intencja czy powrót do obiegu pamięci? Z pewnością i jedno i drugie: wszystkie *lieux de mémoire* są obiektami *mises en abîme*.

Ta zasada podwójnej tożsamości pozwala nam dostrzec, wśród nieograniczonej wielości miejsc, hierarchię, zbiór granic, zakres możliwości. Zasada ta jest kluczowa: gdy ma się w pamięci różne kategorie należące do tego gatunku – wszystko co ma związek

z kultem zmarłych, wszystko co odnosi się do dziedzictwa, wszystko, co zawiaduje obecnością przeszłości w teraźniejszości – jasne staje się, że jakieś pozornie nieprawdopodobne przedmioty mogą być uznane za *lieux de mémoire*, podczas gdy wiele z tych, które wydają się idealnie pasować do tej kategorii, powinny być z niej w rzeczywistości wykluczone. Pewne prehistoryczne, geograficzne, archeologiczne umiejscowienia stają się istotne jako miejsca dokładnie dzięki temu, co powinno wykluczać je jako *lieux de mémoire*: absolutna nieobecność woli pamiętania i, w ramach kompensacji, miażdżący ciężar narzucony im przez czas, przestrzeń, naukę i ludzkie marzenia. Z drugiej strony nie każda zakreślona granica ma siłę Renu czy Finistère, owego „kresu ziemi” na wierzchołku Bretanii uszlachetnionego na kartach **Micheleta**. Każda konstytucja, każdy traktat dyplomatyczny jest *lieux de mémoire*, chociaż konstytucja z 1793 roku ustanawia inne prawo niż ta z roku 1791, biorąc pod uwagę fundamentalny status Deklaracji Praw Człowieka; również pokój w Nimwegen ma inny status niż traktat w Verdun czy konferencja w Jalcie.

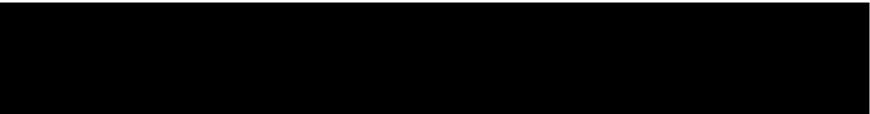
Mimo tych komplikacji pamięć dyktuje to, co pisze historia; dlatego zarówno książki historyczne, jak i wydarzenia historyczne zasługują na szczególną uwagę. Jako idealne instrumenty historyczne, w większym stopniu niż kombinacje historii i pamięci, kreślą one wyraźną granicę wokół dziedziny pamięci. Czy wielkie dzieło historyczne i sam gatunek historyczny, każde wielkie wydarzenie i samo pojęcie wydarzenia nie są w pewnym sensie z definicji *lieux de mémoire*? Pytanie to wymaga precyzyjnej odpowiedzi.

Wśród książek historycznych *lieux de mémoire* są tylko te, które opierają się na rewizji pamięci lub służą za jej pedagogiczne brewiarze. We Francji istniało stosunkowo mało momentów ustanawiających nową pamięć historyczną. Trzynastowieczne *Grandem Chroniques de France* skupiały w sobie pamięć dynastyczną i ustanowiły model historiografii obowiązujący przez kilka stuleci. W szesnastym wieku podczas wojen religijnych szkoła tak zwanej „historii doskonałej” zniszczyła legendę o pochodzeniu monarchii od Troi oraz odnowiła galijską starożytność: *Recherches de la France Etienne’a Pasquiera* (1599) przez samo nowoczesne brzmienie swego tytułu (odwołującego się do „badań” i „Francji” raczej niż do kronikarstwa i władzy dynastycznej) są emblematycznym przykładem. Historiografia późnych czasów Restauracji wprowadziła nowoczesną koncepcję historii: *Lettres sur l’histoire de France Thierry’ego* (1820) dały początkowy impuls, a ich publikacja w jednym tomie w 1827 zbiegła się w czasie, na przestrzeni kilku miesięcy, z wyśmienitą pierwszą książką **Micheleta** *Preis d’histoire moderne* oraz z pierwszymi wykładami **Guizota** o „historii cywilizacji europejskiej i Francji”. Potem nastąpił czas pozytywistycznej historii narodowej, której manifestem było *Revue historique* (1876), a której pomnikiem wciąż pozostaje dwudziestosiedmiotomowa *Historie de France Lavis*se’a. Można też przywołać rozkwit pamiętników, autobiografii i dzienników. *Pamiętniki z za grobu Chateaubrianda*, *Życie Henryka Brulard Stendhala* czy *Dziennik Amiela* są *lieux de mémoire* nie dlatego, że są lepszymi i bardziej znaczącymi przykładami, ale ponieważ komplikują proste działanie pamięci stawiając pytania dotyczące niej samej. To samo można powiedzieć

o wspomnieniach mężów stanu. Od **Sully’ego** do **de Gaulle’a**, od *Testament* do *Mémorial de Saint-Hélène Richelieu* albo *Dziennika Poincaré* gatunek ten ma swoje stałe i szczególne cechy, niezależnie od nierównej wartości tekstów. Zawiera on świadomość wspomnień pisanych przez innych, połączenie literata i człowieka czynu, utożsamienie dyskursu jednostkowego z dyskursem zbiorowym, włączenie racjonalności jednostki do *Maison d’état*: wszystkie te motywy, w szerokiej perspektywie narodowej pamięci, składają nas do myślenia o nich jako o *lieux de mémoire*.

Jeśli chodzi o „wielkie wydarzenia”, tylko dwa ich rodzaje są adekwatne, i wcale nie z uwagi na ich „wielkość”. Z jednej strony chodzi o te drobne wydarzenia ledwie dostrzeżone w ich czasie, w których późniejsze epoki upatrują wielkości swych korzeni, powagi początkowych zrywów. Z drugiej strony istnieją nie-wydarzenia, na które od razu zostaje nałożony ciężar symbolicznego znaczenia, a one same już w momencie zaistnienia sprawiają wrażenie przygotowywanego upamiętnienia samych siebie; współczesna historia, za pośrednictwem mediów, doświadczyła wielu nieudanych prób tworzenia takich wydarzeń. A zatem po jednej stronie mamy koronację **Hugo Kapeta**, nieznaczny incydent, ale taki, któremu późniejsze stulecia nadawały wagę, która nie przynależała mu na początku; po drugiej stronie wagon w Rethondes, uścisk dłoni w Montoire albo parada wyzwolenia na Champs-Élysées. Wydarzenie założycielskie lub wydarzenie spektakularne, ale w żadnym razie wydarzenie jako takie: w rzeczywistości to właśnie wykluczenie wydarzenia jest tym, co definiuje *lieux de mémoire*. Pamięć przywiązuje się do miejsc, podczas gdy historia przywiązuje się do wydarzeń.

Nic nie przeszkadza nam jednak, aby w ramach tej kategorii wyobrażać sobie wszelkie możliwe podziały i konieczne klasyfikacje, od naturalnych i konkretnie doświadczanych *lieux de mémoire*, jak cmentarze, muzea czy rocznice, aż do najbardziej intelektualnie przetworzonych. W tym wypadku chodzi nie tylko o pojęcia, takie jak pokolenie, rodowód czy pamięć lokalna, ale także o formalny podział dziedziczonej własności, na którym opiera się każde postrzeganie francuskiej przestrzeni, albo „pejzaż jako obraz malarski”, który przychodzi do głowy, gdy myślimy o **Corocie** albo **Górze świętego Wiktora Cézanne’a**. Gdy będziemy akcentowali materialny aspekt *lieux de mémoire*, wówczas łatwo ukaże się ich gradacja. Istnieją przenośne miejsca, których najważniejszym przykładem są Kamienne Tablice stworzone przez Żydów, lud pamięci; istnieją miejsca topograficzne, które wszystko zawdzięczają specyfice swojej lokalizacji oraz temu, że są zakorzenione w ziemi – na przykład połączenie miejsc turystycznych i centrum badań historycznych, Biblioteka Narodowa po stronie hotelu Mazanin, archiwa narodowe w hotelu Soubise. Istnieją monumentalne miejsca pamięci, których nie należy mylić z samymi miejscami architektonicznymi. Na przykład statuy i pomniki zmarłych posiadają znaczenie dzięki swemu samodzielnemu istnieniu; chociaż ich lokalizacja zdecydowanie nie jest arbitralna, można uzasadnić ich przemieszczenie bez zmiany ich zasadniczego znaczenia. Nie jest tak w przypadku zbudowanych na przestrzeni czasu całości, zawdzięczających swe znaczenie złożonym relacjom pomiędzy ich



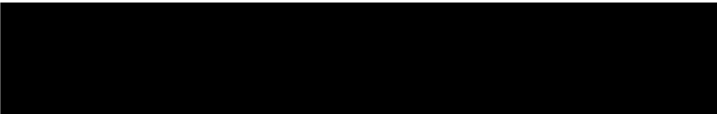
elementami: dotyczy to takich zwierciadeł określonego świata lub epoki, jak katedra w Chartres czy pałac w Wersalu.

Z drugiej strony, gdybyśmy akcentowali element funkcjonalny, ukazałby nam się szereg *lieux de mémoire* rozpięty pomiędzy miejscami mającymi zachowywać niekomunikowalne doświadczenie, które zniknie wraz z tymi, których jest ono udziałem – jak związki weteranów – a miejscami, których cel jest pedagogiczny, jak podręczniki, słowniki, testamenty i protokoły sporządzone na początku epoki nowożytnej przez głowy rodzin dla zbudowania swych potomków.

Wreszcie gdybyśmy poświęcili najwięcej uwagi elementowi symbolicznemu, wówczas moglibyśmy na przykład przeciwstawić sobie dominujące i zdominowane *lieux de mémoire*. Pierwsze z nich, spektakularne i triumfalne, narzucające się i zazwyczaj narzucone – przez władzę narodową albo przez istniejące grupy interesu, ale zawsze odgórnie – cechują się chłodem i powagą charakterystyczną dla oficjalnych ceremonii. Raczej się je podziwia niż odwiedza. Drugim typem są miejsca schronienia, sanktuaria spontanicznej pobożności i milczącego pielgrzymowania, gdzie odnajdujemy bijące serce pamięci. Z jednej strony Sacre-Coeur albo narodowy pogrzeb **Paula Valéry**, z drugiej zaś popularne pielgrzymki do Lourdes albo pogrzeb **Sartre’a**; tutaj pochówek de **Gaulle’a**, tam zaś cmentarz w Colombey.

Te klasyfikacje można by precyzować w nieskończoność. Można by przeciwstawić sobie publiczne i prywatne miejsca pamięci; miejsca czyste, wyczerpujące się w swej funkcji upamiętniającej – jak mowa pogrzebowa, pole bitwy w Douamont albo ściana komunardów – oraz miejsca złożone, w których element upamiętniający stanowi jedno z wielu symbolicznych znaczeń, jak w przypadku flagi narodowej, program uroczystości, pielgrzymki itd. Wartością wstępnej próby klasyfikacji nie jest jej rygor czy zrozumiałość, ani nawet jej intelektualna moc, lecz sam fakt, że jest możliwa. Już sama możliwość historii *lieux de mémoire* dowodzi bowiem istnienia niewidzialnej nici łączącej pozornie odległe od siebie przedmioty. Sugeruje, że porównanie cmentarza Père-Lachaise i generalnej statystyki Francji nie jest tym samym, co surrealistyczne spotkanie parasolki z maszyną do szycia. Istnieje źródnicowana sieć, obejmująca wszystkie te odrębne byty, nieświadome uporządkowanie zbiorowej pamięci, której uświadomienie jest naszą powinnością. Narodowa historia Francji przemierza dziś tę sieć.

Jedna cecha szczególna *lieux de mémoire* odróżnia je od wszystkich rodzajów historii, do których się przyzwyczailiśmy, zarówno starożytnych, jak i nowożytnych. Wszystkie poprzednie historyczne i naukowe metody badania pamięci, zarówno narodowej, jak i społecznej, zajmowały się *realiami*, rzeczami samymi w sobie i ich bezpośrednią rzeczywistością. Jednak w przeciwieństwie do przedmiotów historycznych, *lieux de mémoire* nie mają odniesienia w rzeczywistości; raczej same są swoim odniesieniem: są znakami czystymi, odnoszącymi się wyłącznie do samych siebie. Nie oznacza to jednak, że pozbawione są treści czy fizycznej obecności albo historii; chodzi o pokazanie, że tym, co czyni je *lieux de mémoire* jest to, przez co umykają one historii. W tym sensie *lieux de mémoire* mają podwójny status: są miejscem nadmiaru, zamkniętym w sobie



i skoncentrowanym na sobie, ale także czymś na zawsze otwartym na pełen wachlarz możliwych znaczeń.

Oto, co czyni historię *lieux de mémoire* czymś zarazem banalnym i nadzwyczajnym. Oczywiście tematy, klasyczny materiał, gotowe do wykorzystania źródła, najmniej wyrafinowane metody: można by pomyśleć, że powracamy tym samym do dawno nieaktualnych metod historycznych. Ale nie o to chodzi. Choć przedmioty te muszą zostać uchwycone w empirycznym szczególe, wchodzące w grę zagadnienia nie pasują do kategorii tradycyjnej historiografii. Namysł nad *lieux de mémoire* zmienia krytykę historyczną w krytyczną historię – a nie tylko odświeża jej metody; pozwala to historii wieść drugą, czysto przeniesieniową egzystencję, a nawet może prowadzić do jej przebudzenia. Niczym wojna, historia *lieux de mémoire* jest sztuką wdrażania procedur, praktykowaną w przestrzeni kruchego szczęścia pochodzącego z odnoszenia się do odnowionych przedmiotów i z zaangażowania historyka w jego temat. Jest to historia, która ostatecznie opiera się na tym, co sama wytwarza. Chodzi o nieuchwytnie, ledwie wyrażalne, narzucone sobie więzy; to, co pozostaje z naszego nieusuwalnego, cielesnego przywiązania do tych wyblakłych symboli; reinkarnację historii, jaką praktykował **Michelet**, nieuchronnie przypominającą wyzwolenie się z utraconej miłości, którą tak dobrze opisywał **Proust** – moment, w którym obsesyjny uścisk namiętności w końcu słabnie. Jednak prawdziwy smutek tej sytuacji nie polega już na cierpieniu z powodu tego, od czego tak długo się cierpiało, lecz na tym, że odtąd dawną namiętność można rozumieć już tylko przez rozum przynależny umysłowi, a nie przez nierozumne serce.

To nawiązanie jest bardzo literackie. Czy powinniśmy tego żałować czy też uznać, że jest w pełni uzasadnione? Jeszcze raz odpowiedź zależy od naszej obecnej sytuacji historycznej. Pamięć zawsze знаła tylko dwa rodzaje uzasadnienia: historyczne i literackie. Obecnie granica między nimi się zaciera:

po kolejnych zgonach pamięci-historii i pamięci-fikcji narodził się nowy rodzaj historii, który czerpie swój prestiż i legitymację z nowego typu relacji z przeszłością. Historia stała się naszą zastępowalną wyobraźnią – stąd ostatni gest oporu chwiejącej się fikcji, który dojrzeć można w odrodzeniu powieści historycznej, popularności dokumentów osobistych, literackim ożywieniu dramatu historycznego oraz sukcesach oralnej opowieści o historii. Nasze zainteresowanie tymi *lieux de mémoire*, które zakorzeniają, skupiają i wyrażają wyczerpany kapitał naszej zbiorowej pamięci bierze się z tej nowej wrażliwości. Historia stała się głębokim punktem odniesienia dla epoki, która została wyrwana ze swych głębin, powieść realistyczna zaś dla epoki, w której powieści realnie nie istnieją.

Niniejszy tekst jest tłumaczeniem eseju opublikowanego wcześniej jako *Between History and Memory: les lieux de memoire*, „Representations” 26 (wiosna 1989), s. 7–24. © Regents of the University of California. Published by the University of California Press, 1989.

PIERRE NORA

¶ historyk, członek Akademii Francuskiej. Zajmuje się relacją pamięci, historii i archiwów oraz francuską tożsamością narodową. Autor m.in. *Faire de l'histoire*, Gallimard, Paris 1973, *Essais d'ego-histoire*, Gallimard, Paris 1987.

Arlette Farge

Gesty gromadzenia

To, o czym piszę, może według niektórych świadczyć o naiwnym i zacofanym podejściu do archiwum. Pełen pasji sposób konstruowania opowieści, ustanawiania relacji z dokumentem i ukazywanymi w nim ludźmi może wydawać się śladem egzystencji, która jest dziś w zaniku, bowiem nie współgra z bardziej tradycyjną – a nawet konserwatywną – oraz mniej przywiązaną do opisu codzienności epoką intelektualną. Na czym może polegać jeszcze powab archiwum, gdy inni powiedzieli już wszystko lub prawie wszystko na temat piękna gestu, rozmowy z umarłymi, przypominania anonimowych i zapomnianych elementów historii?²¹ Te sposoby rozumienia przeszłości wywołują w obecnej historiografii śmiech, a w najlepszym razie odkrywają zabytki, nad którymi uczenie debatują niektórzy intelektualiści.

Zakładamy, że powab pozostaje. Skłonności do niego nie należy mylić z modą, która za chwilę stanie się nieaktualna; skłonność ta jest spleciona z przekonaniem, że przestrzeń powstała w wyniku zachowania archiwów sądowych staje się miejscem uwieczonych słów. Nie chodzi o to, by odkrywać w nim ukryty skarb dostępny dla najbardziej przebiegłych i najbardziej zainteresowanych, lecz o to, aby dostrzec w nim fundament pozwalający historykowi na poszukiwanie innych, nieznanych form wiedzy.

Archiwum nie jest magazynem, z którego czerpalibyśmy dla przyjemności, lecz jest przede wszystkim naznaczone brakiem. Ów brak odpowiadałby temu, co napisał Michel de Certeau na temat wiedzy, którą zdefiniował następująco: „To, co nie przestaje się zmieniać w wyniku nieusuwalnego braku”. Choć mogą istnieć tysiące zwojów ze skargami, a ilość słów może wydawać się niewyczerpana, brak paradoksalnie przeciwstawia swoją tajemniczą obecność nadmiarowi dokumentów. Zdania kopiowane przez kancelistę tworzą iluzję wszechwiedzy; na tym polega oszustwo; ich mnogość nie jest równoznaczna z wiedzą. Jest ona oczywiście czymś, co powinno przekonać historyka, że zebrane tu ślady są dosłownie

nienazywalne oraz, że on sam nie jest zdolny do zrozumienia racji tych, którzy zostali utrwaleni w dokumentach. Nie brakuje osiemnastowiecznych archiwów; tworzą one natomiast pustkę i brak, którego żadna wiedza nie może wypełnić. Korzystanie dziś z archiwum oznacza przekład tej pustki na pytanie, oznacza przede wszystkim jego pustoszenie.

„Pustoszenie”

Kontakt z archiwum zaczyna się od prostych czynności, między innymi od wzięcia do ręki materiału. Pustoszenie – termin uroczo sugestywny – zobowiązuje do wielu gestów. Wybrana na początku aktywność intelektualna, niezależnie od własnej złożoności, w żadnym razie nie może się bez nich obejść. Są one znajome i proste, wyzwalają myśli, wystrzają rozumowanie i pobudzają ciekawość. Wykonuje się je bez pośpiechu, koniecznie bez pośpiechu; nigdy dość podkreślania, do jakiego stopnia praca w archiwum jest powolna i jak bardzo ta powolność rąk i umysłu może być twórcza. Bardziej nawet niż twórcza jest ona nieunikniona: steryty dokumentów są nieustannie czytane po kolei; nawet jeśli ich liczba jest ograniczona i dokładnie oszacowana przez wcześniejsze badanie, wymagają od czytelnika ogromnej cierpliwości.

Cierpliwość lektury; oczy błędzą po rękopisie w milczeniu napotykając wiele przeszkód. Można natknąć się na wiele materialnych usterek dokumentu: zagięte rogi i zniszczone przez czas krawędzie usuwają słowa; tekst na marginesach (inspektorzy i porucznicy policji często notowali coś na dokumentach dostarczonych im przez śledczych lub komisarzy) staje się często nieczytelny, brakujące słowo zawiesza sens całości, często góra lub dół dokumentu ulega zniszczeniu i znikają całe zdania, chyba że usterki, a zatem i braki, biorą się ze sposobu wydania (wiele dokumentów było dostarczanych porucznikowi generalnemu lub innym porucznikom w postaci okólnika).

01 | Dotyczy to przede wszystkim R. Mandrou i M. de Certeau, ale także P. Ariès, M. Foucaulta i J. Rancière’a.

02 | Sprawa Thorina, 1758, A.B. 12023.

03 | P. Retat, *L’Attentat de Damiens. Discours sur l’événement au XVIII^e siècle*, Lyon 1979.

Warunki nie ułatwiają zachowania dokumentów: w Archiwach Bastylii niektóre dokumenty leżały w wilgotnych grotach i nasiąknęły wodą deszczową zanim zostały pieczołowicie odrestaurowane i sklasyfikowane. To wszystko czyni lekturę trudną, a słowa rozmytymi, zatartymi całkowicie albo tylko w połowie: czas odcisnął na nich swe piętno. Zdarza się także, że zachowany dokument został bezpośrednio oderwany od swojego pierwotnego podłoża, które utrzymywało go w należyтым stanie, jak pamflety czy oszczerstwa odklejone od murów miasta w XVIII wieku przez policję, która dbała o to, aby nic wywrotowego nie było widoczne na zewnątrz. W bibliotece Arsenału jedna z teczek zawiera kilka strzępów takich zakazanych afiszy. Można też, jeśli chcemy, mówić o resztkach, chociaż ten termin ma zbyt posępne konotacje w kontekście tylu radosnych elukubracji i obscenicznych żartów. Otwierając karton i układając na stole zakazane słowa rozklejone w pośpiechu na miejskich fasadach wybieramy się w barokową podróż do krainy denuncjacji, inwektyw, maskarady i politycznych nadziei. Pokawałkowane pamflety, zniszczone z woli cenzury, zużyte przez czas, zostały zebrane po to, aby możliwe było ściganie całej masy ich ukrytych autorów, rozproszonych po całym mieście. Dziś są to tylko marne dowody winy, wszystkie w stanie rozkładu.

Niektóre z nich są wydrukowane i dokładnie skomponowane, ozdobione grafikami; większość jest napisana ręcznie, wielkimi literami składającymi się z grubych linii, aby nie można było rozpoznać charakteru pisma. To drobna masa anonimowych mściwych denuncjacji, gwałtownych i ostrych kalumnii, mających oczernić sąsiada lub raczej jego żonę – cel jednocześnie łatwiejszy i bardziej odpowiedni. Napisane krzywym piórem na złym papierze wciąż zawierają, mimo upływu czasu, pośpiech, nienawiść i niechęć, a także niewiarygodną ortografię fonetyczną. Wszystkie lub prawie wszystkie zachowały ślad swego pobytu na murze: palce mogą wyczuć czerwonawe grudki kamienia wciąż przyćpione do warstwy kleju dawniej raczej gęstego i pokrytego białym pyłem. Oto namacalne wspomnienie archiwum.

Istnieją też rękopisy doskonale zachowane i czytelne, a jednak trudne w lekturze. Ogólnie rzecz biorąc, pismo osiemnastowieczne nie stawia takich trudności w odczytaniu, jak pismo z końca XVI lub z początku XVII wieku; mimo to pojawiają się nieoczekiwane przeszkody. Jedna z prostych spraw zwanych kryminalnymi⁰² przez długi czas przykuwała z tego powodu naszą uwagę. Jest ona interesująca ze względu na swoją treść, umieszcza też natychmiast czytelnika w centrum dziwnej sytuacji: dokument, choć dobrze napisany, sam w sobie jest nieczytelny na pierwszy rzut oka. Jest rok 1758, rok po egzekucji **Damiensa**, zabójcy króla **Ludwika XV**: różne fakty uczyniły śmierć króla możliwą, a wyobraźnia

społeczna jest zafascynowana tą niesłyszalną i wypartą⁰³ częścią ciała społecznego. **Thorin**, służący przeciętnego domu, wzburzony śmiercią swojej pani, **Madame de Foncemagne**, budzi się w nocy, rozbiera i słyszy, jak ktoś nakazuje mu pościć i modlić się oraz powierza mu pewną tajemnicę. Innym służącym, którzy nic nie widzieli ani nie słyszeli wyznaje, że „zobaczył i usłyszał” i w tym samym momencie staje się głuchy i niemy. Począwszy od tej nocy w listopadzie 1758 roku, gdy dokonuje się zwrot w jego życiu, **Thorin** – przesłuchiwany przez sędziów, biskupów i lekarzy – zeznaje pisemnie, po zapoznaniu się z zadawanymi mu, również na piśmie, pytaniami.

Sprawa jest ważna, ponieważ **Thorin** wyjawia swój sekret: kazano mu zabić króla, a dowodem tego strasznego rozkazu jest jego głuchota i niemota. Sprawa trwa dwadzieścia lat, Thorin jest przez cały ten czas osadzony w Bastylii aż do momentu, gdy całkowicie zawładnie nim szaleństwo. To bardzo długa historia zawierająca wiele interesujących wątków, zwłaszcza dla tych, którzy interesują się konfrontacją pojęcia porządku publicznego ze zbiorową wyobraźnią społeczeństwa, które właśnie zrywa ze swoimi królami.

Historia długa, do tego trudna do rozszyfrowania: Thorin w trakcie dwudziestu lat trwania dochodzenia i uwięzienia napisał setki stron. Píše tak jak mówi; nie pisze więc, lecz raczej kopiuje na papier dźwięki, które składają się na zdania. Nie chodzi o dźwięki tworzące słowa, to byłoby zbyt proste, lecz o dźwięki składające się na zdania lub strzępy rozumowania. Nie ma oczywiście interpunkcji, lecz cięcia, białe przerwy pomiędzy dwiema sylabami jednego słowa albo nieuporządkowane połączenia, poza oznaczonym obszarem ortografii.

Zaskoczenie jest całkowite, lektura trudna, a nawet niemożliwa: oczy do niczego się nie przydają; aby cokolwiek rozszyfrować, trzeba wymawiać półgłosem, szeptać te zapisane strzępy. Wszystko to w zapełnionej czytelni, przy panującym tam zazwyczaj milczeniu. Doświadczenie jest ekstrawagancie, wcale jednak nie przez zakłócenie ciszy, które zwraca uwagę sąsiadów, lecz przez wyłanianie się sensu, dźwięk po dźwięku, jakby chodziło o partyturę muzyczną, jakby dźwięk nadawał słowom ich znaczenie. Rytm jest synkopowany, cięcia nie pojawiają się w odpowiednich miejscach, połączenia zostają przepisane na nowo. Nic nie jest do siebie podobne, jeśli nie wypowie się tego na głos, usta wyzwalają pismo z jego nieprzejrystości: „trze byka zać wszy tki by 28 opro wali mysz e zadusz czyst owe, dodź nie znał e masze goddania, prosio pozo stawainie mniew srodob miznany” [trzeba kazać wszystkim, by 28 odprawili mszę za dusze czyścicowe, do dziś nie znalazłem srodob miznany] [trzeba kazać wszystkim, by 28 odprawili mszę za dusze czyścicowe, do dziś nie znalazłem waszego oddania, proszę o pozostawienie mnie wśród osób mi znanych]. Dalej następuje długie wyznanie Thorina, które wymaga tego samego zabiegu: „Nikdy nie powie dział byże zrobiłem to by zrobi przykro memupa nu lub moi towarzysy szomodpo czotku powie

dział biskupu Soissons że ni myślałe że to by ktoz domu że to by ludzi od ważni że nig dynic złe goni powie dzia (...) Nigdy nie myśla em ozbro dni tak wielki że nie chcia bypo wiedzie że mo ja duszaby łą w niebie spieczestwie spowo dumieszkania z tokobieto syp janie z kobieto nieje tak złe alebied ny służoncy zajenty kobie tamiwy stawia sie na wielerze czy” [Nigdy nie powiedziałbym, że zrobiłem to, by zrobić przykróść memu panu lub moim towarzyszom, od początku powiedziałem biskupowi Soissons, że nie myślałem, że to był ktoś z domu, że to byli ludzie odważni i że nigdy nic złego nie powiedziałem (...) Nigdy nie myślałem o zbrodni tak wielkiej, że nie chciałbym powiedzieć, że moja dusza była w niebezpieczeństwie z powodu mieszkania z tą kobietą, sypianie z kobietą nie jest tak złe, ale biedny służący zajęty kobietami wystawia się na wiele rzeczy]. W swym obłędzie **Thorin** martwi się, że zostanie ukarany przez Boga za miłość do zamężnej kobiety.

Dźwiękowe wspomnienie archiwum; ewidentne przywołanie roli intonacji głosowej, tak ważnej na przykład w literaturze oralnej. Strony zapisane przez **Thorina** zachowują głos, intonację, rytm: odkrywają kulturę dźwiękową, której archiwa z reguły nie potrafią wyzwoić. **Thorin** jest być może analfabetą, jednak jego mierny charakter pisma przekazuje coś, czego żaden tekst nie mógłby pokazać, czyli sposób, w jaki został on wypowiedziany, wygłoszony.

Przed wszystkim trzeba zatem rozszyfrowywać za pomocą dowolnych gestów wymagających wysiłku od oczu i rąk. Nawet jeśli nie jest to szczególnie trudne, nigdy nie jest też swobodne, ponieważ poszczególne części procedury są długie, a przesłuchania zaczynają się od niekończących się formuł sądowych. Jeśli chodzi o notatki policyjne, są one zazwyczaj niejasne albo wikłają się w skomplikowane dygresje. To, co istotne nigdy nie wychodzi na jaw od razu, a często dzieje się tak dzięki wyjątkowym odkryciom; trzeba więc czytać, czytać od nowa i zanurzać się w bagnie, którego nie rozproszy żaden podmuch, chyba że podniesie się wiatr. Zdarza się to czasem, gdy najmniej się tego spodziewamy.

Pracę organizuje się w oparciu o tę upartą lekturę. Nie trzeba pisać tutaj jak należy to robić, lecz po prostu jak to się dzieje, że się to robi. Nie istnieje wzorcowy sposób pracy, czy też „praca-którą-trzeba-wykonywać-tak-a-nie-inaczej”; istnieją natomiast pewne czynności, które można dokładnie opisać, dystansując się od prawie codziennej manii „chodzenia do archiwum”.

Zaczyna się od prawie banalnych zabiegów, nad którymi rzadko się zastanawiamy. Jednak gdy ich dokonamy, powstaje nowy przedmiot, nowa forma wiedzy, powstaje nowe „archiwum”. Pracując, używamy ponownie istniejących form, stosowanych inaczej, by mogła powstać inna narracja o rzeczywistości. Nie chodzi o nowy początek, lecz o rozpoczynanie jeszcze raz, o rozdanie na nowo kart.

Dzieje się to nieświadomie, przez zestawienie całej serii gestów i przez włączenie materiału do jednoczesnej gry sprzeciwu i tworzenia. Każdej grze odpowiada wybór, przewidziany lub nagły, jakby narzucony przez zawartość archiwum.

Gra bliskości i przeciwieństwa

Raz przeczytane archiwum odchodzi na bok,⁰⁴ przez sam gest kopiowania lub kserowania. Odkładać coś na bok można zbierając rzeczy podobne, kolekcjonując lub odwrotnie – oddzielając, wszystko zależy od badanego tematu. Jeśli chodzi o badanie pewnego rodzaju zbrodni lub wykroczenia, podstawowy gest polega na oddzieleniu go od przypadku oraz umieszczeniu w jakimś z góry określonym okresie. Jeśli wybieramy raczej szeroki temat (kobieta, praca, Sekwana...), konieczne jest najpierw wydzielenie z każdego dokumentu tego, co dotyczy tematu. Wówczas można przemierzać długie serie dokumentów (notatki policyjne, skargi albo spory między przedsiębiorstwami) i oddzielać to, czego nam potrzeba. Jest to operacja różniąca się nieco od pierwszej z opisanych; w każdym razie forma rodzi się z nagromadzenia; wyczytuje się ją ze szczegółów, choć nie należy zapominać o ukazaniu różnicy wobec innych tematów.

Praca jest prosta; polega na pustoszeniu, a następnie zbieraniu pewnego rodzaju dokumentów: uporządkowana w ten sposób seria służy za przedmiot badań. Choć gesty te mogą wydawać się dziecinne, odwracają one po raz pierwszy rzeczywistość, choćby przez konieczną klasyfikację, a jawne skupienie się na określonym temacie (pijaństwo, kradzież lub kaziroddstwo) wytwarza specyficzny rodzaj spojrzenia, skoro przestrzeń organizuje się wokół badanego przedmiotu.

Analiza często odsyła do czegoś poza nią samą: możemy na przykład wybrać badanie przestępstwa gry zakładając, że ta aktywność w XVIII wieku pozwoli zrozumieć relacje między policją, światem libertynów, arystokracją i finansjerą; albo możemy badać określony typ kradzieży, ponieważ uważamy, że jest on reprezentatywny dla trosk tego wieku i że możemy przez jego analizę pogłębić naszą wiedzę na temat biedy i nędzy. Możemy skupić się na rozruchach ulicznych i knajpianych bójkach weryfikując tezę, zgodnie z którą przemoc jest jednym z kluczy do społeczeństwa miejskiego, albo wziąć na warsztat zbrodnie kaziroddstwa, aby pogłębić studia nad relacjami między męskością i kobiecością. Niezależnie od celu badanie rozpoczynamy w tym wypadku od tego, co tożsame, co pozornie identyczne, a zebrany korpus tekstów będzie służył następnie do rozbicia owej gry podobieństw, aby możliwe stało się odnalezienie niepodobieństwa, czyli tego, co jednostkowe. ●

04 | M. de Certeau, *L’Ecriture de l’histoire*, Paris 1975.

Esej Arlette Farge jest przekadem fragmentu jej książki *Le goût de l’archive*, Seuil, Paris 1997, s. 69–81. © Editions du Seuil, 1989, *Collection La Librairie du XXe et du XXle siècle*, red. Maurice Olender.

ARLETTE FARGE

📖 historyczka, pracuje w Centre National de la Recherche Scientifique i w École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu. Autorka m.in. *Le Silence, le souffle, La Pionnière*, Paris, 2008, *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Odile Jacob, Paris, 2007.

Przestrzeń pamięci: w archiwum

Mnemozyne była matką muz, w tym Klio, muzy historii – przynajmniej wedle niektórych autorytetów świata starożytnego. Nowocześni historiografowie zwykle podążali za starożytnymi, gdy opisywali moment, w którym Historia (jako sposób myślenia: dyscyplina akademicka) przyszła na świat, oraz jej relację wobec Pamięci w trakcie ostatnich trzystu lat. **Jacques Le Goff** posłużył się mitem o Mnemozyne, by opisać, jak Historia starała się przejąć funkcje Pamięci; ta uzurpacja ma długą historię, która przyspiesza w dziewiętnastym wieku wraz z rozwojem historii jako przedmiotu badań akademickich, a później jako wiedzy przekazywanej całym populacjom w ramach europejskich systemów masowej edukacji.⁰¹ Opis **Le Goffa** z Historii i pamięci sugeruje – choć nie pokazuje tego wprost – że Historię w jej nowoczesnej postaci można rozumieć po prostu jako kolejną technologię pamięci, jedną z technik rozwiniętych po to, by społeczeństwa mogły pamiętać. W 1960 roku **Michel Foucault** pokazał, w jaki sposób Historia jednocześnie kształtuje i spełnia funkcję Pamięci:

Historia [...] jest najbardziej erudycyjnym, najbardziej eksplorowanym, najbardziej świadomym siebie, a może i najbardziej przeładowanym miejscem w naszej pamięci; ale poza tym jest ona również gruntem, skąd wszystkie byty czerpią istnienie i doczesny blask. Historia, jako sposób bycia wszystkiego, co dane nam w doświadczeniu, staje się tym, co w naszej myśli bezgraniczne.⁰²

Urok i elegancja – być może też przenikliwość – tej obserwacji leży w częściowym odwróceniu uznawanej przez nas za oczywistą chronologii, w której nowoczesne rozumienie historyczne zastępuje starsze, nieformalne sposoby pojmowania przeszłości (czyli Historia zastępuje Pamięć). **Foucault** sugeruje natomiast, że Historia zaśmieca i wypełnia naszą pamięć.⁰³ Jednocześnie Historia (formalna historia

pisana albo historia-pisanie) umożliwiła myślenie na temat czegoś, co znajduje się w określonym miejscu – miejscu, które w tym momencie nazwijmy po prostu Pamięcią.

Aby badać to miejsce, musimy traktować Historię nie tyle jako materiał [ang. *stuff*] (musimy umieścić po tej samej stronie treść każdego konkretnego fragmentu pisarstwa historycznego oraz historyczną informację, którą on przekazuje), ile jako proces, jako tworzenie idei [ang. *ideation*], wyobrażanie sobie i pamiętanie. Musimy zaakceptować stare opowieści o pokrewieństwie Klio (działać zgodnie z założeniem, że praktyki Pamięci doprowadziły do powstania Historii w jej nowoczesnej postaci), ale jednocześnie powinniśmy wydobyć na jaw to, w jaki sposób przez około trzysta lat Historia kształtowała Pamięć. Należy zatem sporządzić opis, który sam w sobie byłby historyczny. Pokazywałby, co się stało i co dzieje się dziś z Historią, dlaczego ludzie wykorzystują ją do różnych celów: myślą poprzez nią, tworzą wyobrażenia i pamiętają dzięki niej. Dyskusja o tym, co stało się z czasem i przestrzenią w nowoczesnym królestwie Klio odsyła nas z powrotem do Archiwum, a w szczególności do Archiwum **Jacquesa Derridy**.

Archiwum to – jak zauważyliśmy – związane jest z prawną administracją, z początkiem jej instytucji (rząd, policja, sąd) i ze sprawującym władzę systemem prawnym.⁰⁴ Wciąż można się zastanawiać nad osobliwą nieobecnością etymologii w uwagach **Derridy** w *Mal d’archive* [Gorączka archiwum], gdzie struktura myśli **Freuda** jest opisywana przez analogię do Archiwum. Powszechne pragnienie – co najmniej od końca dziewiętnastego wieku – wiąże się z używaniem Archiwum jako metafory lub analogii w dyskusjach o pamięci. Problem z **Derridą**, który omawia **Freuda** po to, aby móc omówić Archiwa, polega na tym, że Archiwum nie przypomina ludzkiej pamięci w aż tak wielkim stopniu. Jeszcze większa różnica dzieli je od nieświadomego umysłu. Archiwum rzeczywiście może przyswajać materiały, różnorodne i

01 | J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 136–146; K. Pomian, *Les archives*, [w:] P. Nora, *Les Lieux de mémoire, Les France. De l’archive à l’emblème*, t.3, red. P. Nora, Paris 1992, s. 163–233; P. W. Musgrave, *Curriculum History: Past, Present and Future*, „History of Education Review” 1988, nr 17, s. 1–14; M. Ferro, *The Use and Abuse of History, or, How the Past Is Taught*, London 1981, s. 94–113; V. E. Chancellor, *History for Their Masters. Opinion in the English History Textbook, 1800–1914*, London 1970.

02 | M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2005, s. 11.

03 | P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, dz. cyt., s. 14–15; N. Wachtel, *Memory and History: An Introduction*, „History and Anthropology” 1986, nr 2, s. 207–224; C. S. Maier, *Surfeit of Memory? Reflexions on History, Memory and Denial*, „History and Memory” 1993, nr 5, s. 136–152.

04 | J. Derrida, *Mal d’archive: une impression freudienne*, Paris 1995, s. 9–36.

nieodróżnialne od siebie teksty, dokumenty, dane... i porządkować je zgodnie z zasadami unifikacji i klasyfikacji. Materiał ten, uporządkowany na nowo, odtworzony, pojawia się następnie – niektórzy powiedzieliby, że tak, jak w pamięci – gdy ktoś chce go odszukać lub po prostu potrzebuje go do nowych lub bieżących celów.

W rzeczywistych Archiwach, choć ich zasoby mogą być ogromne, nie można jednak znaleźć zbyt wiele. Archiwa nie mogą, niczym ludzka pamięć, potencjalnie zawierać wszystkiego; nie są one też, jak nieświadomość, bezdennym i beczasowym miejscem, z którego nic nie może zniknąć. Archiwum składa się z wyselekcjonowanego i świadomie dobranego zestawu dokumentów z przeszłości oraz z szalonych wycinków, których nikt nie zamierzał zachować, oraz które po prostu się tam znalazły. (*The Warwickshire Quarter Session Rolls*, 1842–1882; jedna zniszczona kartka z referencjami dla służącej wetknięta na koniec złotych myśli żony arystokraty z 1882 roku). Z tym materiałem w Archiwum nic się nie dzieje. Jest on indeksowany i katalogowany; część nie jest ani zindeksowana, ani skatalogowana; jeszcze inna część ginie. Materiał po prostu tam jest, aż do momentu, gdy jest czytany, używany i ujmowany w ramy narracji. W Archiwum nie można doznać wstrząsu na widok jego wykluczeń, jego braków, tego, co nie zostało skatalogowane, czy tego, co – jak mówi zwrócony rewers – „zostało zniszczone na skutek działań nieprzyjaciela w trakcie II wojny światowej”, ani tego, że mówi ono o arystokracji, a nie o ubogim pończoszniku. Warunek jego istnienia wyklucza oburzenie: w zaciśniętych folderach i zwojów znajduje się czytelny dowód tego, jak władza państwowa posługiwała się rejestrami, listami, aktami oraz tym, czego w nich brakuje.

Prozaiczna definicja jest użyteczna; definicja ta zrywa na moment z analogiami, nie odwołuje się do kwestii znaczenia, lecz rozumie Archiwum po prostu jako nazwę wielu miejsc, w których przeszłość (która dziś nie istnieje, choć kiedyś naprawdę się zdarzyła; której nie można ocalić, choć można ją przedstawić) pozostawiła jakieś ślady i fragmenty, zwykle w formie pisemnej. W tych archiwach ktoś (w świecie Zachodu zapewne począwszy od 1870 roku) skatalogował i zindeksował te ślady.⁰⁵

08 | McCalla, dz. cyt., s. 41–42.

09 | G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. T. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 138; A. McCalla, dz. cyt., s. 401–402.

10 | E. Wilson, dz. cyt., s. 7.

w celu utrwalania i upamiętniania władzy królewskiej, a następnie państwowej. Dynastia sabaudzka stworzyła archiwum w Turynie na początku XVIII wieku; **Piotr Wielki** uczynił to samo w Sankt Petersburgu w 1720 roku, **Maria Teresa** w Wiedniu w 1749 roku. Książęce i cywilne archiwa powstały w Warszawie, Wenecji i Florencji w latach 60. i 70. XVIII wieku. Narodowe Archiwa założono we Francji w 1790 roku; a Publiczne Biuro Akt w 1838 roku.⁰⁶ Oto pochodzenie prozaicznego miejsca, w którym pisemne i fragmentaryczne ślady przeszłości wkładane są do pudeł, folderów, spinane, przechowywane, katalogowane...

I. Archiwum jest także miejscem snów

W styczniu 1824 roku **Jules Michelet** po przeczytaniu dzieła **Giambattisty Vico** (1668–1744), osiemnastowiecznego filozofa z Neapolu, zanotował w swoim pamiętniku: „Opanowało mnie szaleństwo przejęte od Vico, niewiarygodne zatrucie jego wielką historyczną zasadą”.⁰⁷ Później w École Normale, gdzie uczył swoich studentów, zasada ta stała się dla niego jaśniejsza. W jego własnym podsumowaniu **Vico** oznaczała ona, że „Ludzkość jest swym własnym dziełem”.⁰⁸ Odwoływał się wówczas do początkowych i uderzających fragmentów trzeciego wydania *Nauki nowej Vico* (1744).

„Pośród gęstych mroków osłaniających najodleglejszą od nas starożytność pojawia się jednak nigdy niegasnące, wieczne światło prawdy, której w żadnym wypadku nie należy podawać w wątpliwość: że świat społeczny [*mondo civile*] został z całą pewnością stworzony przez ludzi. Dlatego też możemy i powinniśmy odnaleźć jego zasady w przemianach naszego własnego ludzkiego umysłu”.⁰⁹

Chociaż opisany przez **Micheleta** moment zrozumienia (nagły wstrząs ujrzenia czegoś) można łatwo uznać za symboliczne narodziny historii społecznej w jej nowoczesnej postaci, bardziej odpowiednią cezurą jest dzień, w którym historyk idzie do Archiwum, trafia w pobliże spiętych i nagromadzonych dokumentów państwa i administracji sądowej. Wierzy, że właśnie tam przeszłość jest wciąż żywa: tam atrament na pergaminie może dzięki niemu przemówić, a on sam może ocalić niezauważone wcześniej cienie przeszłości i sprawić, że Lud zaistnieje. **Edmund Wilson** opisuje, jak **Michelet** „wszedł do archiwum z **Vico** i echami lipca [rewolucji lipcowej 1830 roku] w głowie, [i] nowa przeszłość, po raz pierwszy, wydawała się ożywać w jego wyobraźni”.¹⁰ W 1869 roku w nowej Przedmowie do swojej *Historii Francji Michelet*

opowiedział, jak – zanim doznał oświecenia pod wpływem lektury **Vico** – błąkał się po „tych odludnych galeriach” Archiwum „w... głębokiej ciszy”, aż wraz z Vico przyszły do niego „szept y dusz, które cierpiały tak dawno, i które więzi się teraz w przeszłości”.¹¹

Wejście do miejsca, w którym żyje przeszłość, w którym atrament na pergaminie może przemówić, wciąż pozostaje snem historyka społeczeństwa, snem o przywróceniu do życia tych, którzy już nie istnieją, nawet między linijkami dokumentów państwowych i sądowych, którzy nie są naprawdę obecni, nawet w pamięci rewolucyjnych ciał i frakcji. Jednak dla **Micheleta** takie podmioty historii odnosiły się do czegoś więcej niż tylko do własnej nieobecności. Skoro cienie przeszłości nigdy naprawdę nie istniały, **Michelet** uznał, że może ofiarować im prawdziwe życie, a nie jedynie zmartwychwstanie. Jeden z niedawnych biografów **Micheleta** wyjaśnia, jak w 1841 roku zapisał on sen historyka wspominając inny sen ze starożytności:

„Przywołał sen **Cezara** o płaczącej, błagającej armii zmarłych oraz to, jak budząc się... zapisał on nazwy dwóch zniszczonych miast, Koryntu i Kartaginy, a następnie je odbudował. Porównał tę odbudowę do dzieła historyka, który także wskrzesza zmarłych: «ludzie sprzed setek lat, narody sprzed dwóch tysięcy lat, dzieci zmarłe przy kołysce, wszyscy oni mówią, że nigdy naprawdę nie żyli, że dopiero ledwie zaczynają... Mówią, że gdyby mieli czas na poznanie siebie i przygotowanie siebie, mogliby zaakceptować swóch los, przestaliby błąkać się wokół nas, uprzejmie zgodziliby się na zamknięcie urn z ich prochami i ukołysani przez przyjaciół powróciliby do przerwanego snu»”.¹² Według **Mitzmana**, **Michelet** rozumiał zadanie Historyka jako kojenie duchów zmarłych, egzorcyzmowanie ich „poprzez odkrywanie sensu ich krótkiej egzystencji”.¹³

Michelet traktował umarłych jak wciąż obecne duchy (raczej cienie tego, co mogło być, niż emblematy tego, co mogło się zdarzyć). Jak zauważyliśmy, mógł dla nich zrobić wszystko, czego sam sobie najgłębiej życzył:

J’ai donné à beaucoup de morts trop oubliés l’assistance dont moi-même j’aurai besoin. Je les ai exhumés pour une seconde vie ... Ils vivent maintenant avec nous qui sentons leurs parents, leurs amis. Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts.¹⁴ [Ofiarowałem wielu zapomnianym umarłym pomoc, której sam bym potrzebował. Ekshumowałem ich dając nowe życie... Żyją teraz razem z nami, którzy uważamy się za ich rodziców,

ich przyjaciół. W ten sposób powstaje rodzina, miejska wspólnota między żywymi i umarłymi]. W wielkiej samotności śnił **Michelet** swój sen o tych, którzy sami nie mogą spać spokojnie. „Pracował w nocy”, zauważa **Edmund Wilson**, „i kazał umarłym sprzed wieków dotrzymywać mu towarzystwa oraz dodawać mu sił”.¹⁵ Był pierwszym, który opisał zdolność historyków do przebywania w samotności, nie tylko w trakcie pisania, ale w samym Archiwum. Archiwum umożliwiło stworzenie wyobrażenia określonej, nowoczesnej formy samotności, która była być może analogiczna do równocześnie powstałej koncepcji relacji Historyka wobec przeszłości jako „nieodwołalnego wywłaszczenia”. **Stephen Bann** opisał wrażenie alienacji, wydziedziczenia oraz sposób, w jaki w XIX wieku było ono „szeroko i skutecznie rozpowszechnione przez różne rodzaje reprezentacji”.¹⁶ Ale Historyk idzie do Archiwum, aby być samemu i być u siebie.

W sierpniu 1969 roku **Douglas Johnson** napisał recenzję *A Second Identity* [Druga tożsamość] **Richarda Cobba** pod tytułem *Historyk jako Francuz*.¹⁷ Ta krótka notatka zawiera jedną z najlepszych definicji Romansu Archiwalnego. Jasno mówi, czego historycy (a przynajmniej niektórzy historycy) chcą od Archiwum. **Johnson** zanotował porównanie **Cobba** między dwiema strategiami badawczymi: „historyk przyjeżdżający do małego, prowincjonalnego francuskiego miasteczka, rozglądający się po kawiarniach zanim przejdzie do archiwów” był niczym „Maigret wystawiający nos na wiatr i wdychający zapach miejsca”.¹⁸ **Johnson** pisze dalej: „To głęboko poruszające patrzeć jak [**Cobb**] cytuje **Georgesa Lefebvre’a**, który czuje, że nie ma większej satysfakcji niż rozwiązać sznur spinający plik w archiwach na strychu wiejskiego mairie”.¹⁹

W samotnym przeszukiwaniu plików **Johnson** wychwala najbardziej poruszający, dziwny i osobliwy sposób bycia w świecie. Na początku *A Second Identity* **Cobb** opisuje niezwykle rodzaj bycia w samotności pojawiający się w Archiwum, gdy Historyk trafia na najbardziej interesującą go postać historyczną: „jednostka niezwiązana z żadną grupą, mężczyzna, dziewczyna albo stara kobieta sama w mieście, osoba, która je w samotności, choć otaczają ją ludzie, żyje w umeblowanym pokoju, nie odbiera poczty, nie ma żadnego widocznego zajęcia, a większość czasu spędza snując się po mieście”.

Cobb dokonał aktu identyfikacji, który czekał na spełnienie; powiedział, że głównym problemem historyka „jest jego samotność, szczególnie samotność w kontekście miejskim”. Następnie przeszedł do szczegółowego omówienia swego zainteresowania chronique judiciaire w „Le Monde”, która dostarczyła mu nowoczesnych przykładów desperacji, szaleństwa i izolacji, które dotknęły jego ulubionych postaci historycznych, a także jego samego jako

11 | J. Michelet, *Préface de “Histoire de France”* [1869], [w:] Oeuvres Complètes, t. 11, Paris 1982, s. 268.

12 | A. Mitzman, dz. cyt., s. 42–43; J. Michelet, *Préface...*, dz. cyt., s. 281.

13 | Tamże.

14 | B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 192–193; J. Michelet, *Jusqu’au 18 Brumaire* [1872–1874], [w:] *Oeuvres Complètes*, t. 11, Paris 1982, s. 268.

15 | E. Wilson, dz. cyt., s. 26.

16 | S. Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representations of History in Nineteenth Century Britain and France*, Cambridge 1984, s. 15–16; tegoż, *Romanticism and the Rise of History*, Boston 1995, s. 110.

17 | D. Johnson, *The Historian as Frenchman* „New Society” 1969 (7 VIII), s. 223–224. R. Cobb, *A Second Identity. Essays on French History*, Oxford 1969.

18 | R. Cobb, dz. cyt., s. 45.

19 | Tamże.

20 | Tamże, s. 17.

21 | Miasto XIX wieku było najpierw wyobrażone, dyskutowane, opisane i uczynione przedmiotem badawczym dzięki idei spacerującego w nim i obserwującego je człowieka, jak wiele lat temu sugerował Raymond Williams – por. R. Williams, *The Country and the City*, St. Albans 1975, s. 176–177. Rozległa nowoczesna literatura poświęcona *flâneurowi* (oraz nowej *flâneuse*) – por. D. E. Nord, *Walking the Streets. Women, Representation and the City*, Ithaca–London, s. 1–15; o niemożliwości istnienia *flâneuse*, por. J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, [w:] *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, red. A. Benjamin, London 1991, s. 141–156.

22 | Niedawne narzekania na „pleć historii” (męską) miały nieszczęśliwy skutek umożliwiający wyobrażenie sobie historyków-kobiet; stało się tak pomimo imponującej pracy Bonnie Smith, polegającej na przywracaniu do życia wielu kobiet pracujących w tym samym czasie, co Michelet. “Skoro odkryłam tę postać – mówi Katherine Kearns o swym historyku – jest ona mężczyzną i tym samym jest reprezentatywna zarówno pod względem statystyki, jak i postawy”. Zaiste. Por. K. Kearns, *Psychoanalysis, Historiography and Feminist Theory. The Search for Critical Method*, Cambridge 1997, s. 15.

Historyka:

„Madeleine, pochodząca z Lyonu, w Paryżu dopiero od trzech miesięcy, została zastrzelona, gdy wychodziła z Cours Pigier. Marcelle został znaleziony zadżgany na śmierć w lasku bułońskim; pochodziła z Ferté-Bernard. I tak dalej... Rodzice, po powrocie, wpadają w szal. Wcześniej czy później, dossier się zamyka. Ale nie dla historyka. Jaką trasą, zanim zwieńczyła ją przemoc, poszła córka cheminot z Saint-Germain-des-Fossés? W jaką przerażającą pułapkę wpadła samotna dziewczyna z prowincji?”.²⁰

Gdy Historyk pracuje w archiwum narodowym, można go dostrzec, gdy przechodzi przez wejściowy korytarz o wpół do szóstej; w jego podróży przez ulice Metropolis do skromnego hotelu może towarzyszyć mu kolejna dziewiętnastowieczna postać dwudziestowiecznej wyobraźni krytycznej, *flâneur*, a także odkryta niedawno *flâneuse*, której historyczna niemożliwość istnienia może być dobrze ugruntowana, ale która mimo wszystko zyskuje egzystencję.²¹ Ani *flâneur*, ani *flâneuse* nie mogą jednak pomóc nam podążać ulicami za Historykiem, nie dlatego, że spacerującym był mężczyzna,²² ale ponieważ **Richard Cobb** napisał o samotności Historyka nie w wielkiej metropolii, ale w prowincjonalnym miejscu, hrabstwie albo departamentalnym miasteczku, które były starymi centrami lokalnej administracji i sądownictwa. Miasteczko posiadające okręgowe biuro akt można obejrzeć w trakcie godzinnego spaceru po zmroku. Po zamknięciu Archiwum na noc i przed czasem kolacji jedynym miejscem, gdzie można przebywać, jest ulica.

Następnego ranka, gdy drzwi zostają otwarte dokładnie o godzinie dziewiątej i pozwala się wejść małej grupce osób, Historyk może odpieczętować dokumenty, które czekały na niego przez długą noc i przez setki lat. Aby zrozumieć ten

moment – „najwyższą satysfakcję” – możemy zacząć od przedstawienia innych gestów rozpakowania lub otwarcia. Możemy wziąć pod uwagę moment otwierania notatników sędziowskich, akt sesji kwartalnych, dokumentów meldunkowych, ksiąg prywatnych rachunków bankowych, *cahiers de doléances, dossiers, archives policières, registres des délibérations du conseil municipal*, gazety... w ich relacji do praktyk czytania związanych z komunikacją epistolarną, czyli ze społecznym i kulturowym doświadczeniem listów i ich pisania.

Dwadzieścia lat temu **Terry Eagleton** odwołał się do innej długiej tradycji krytycznej praktyki sięgającej klasycznego antyku, aby zrozumieć moment otwierania i czytania listów.²³ (W wywodzie **Eagletona** listy te mogą być zarówno fikcyjne, jak i rzeczywiste.) „Nic nie mogłoby być jednocześnie bardziej intymne i bardziej alienujące” – mówi **Eagleton** mając na myśli list. „List jest tą częścią ciała, którą można oderwać: wyciągnięty z głębin podmiotu, może być równie dobrze wyrwany z fizycznego posiadania. W ten sposób w świecie powieści epistolarnej oraz w społecznych światach wytwarzających takiego rodzaju fikcje „list zaczyna oznaczać ni mniej ni więcej tylko seksualność jako taką, to skryte miejsce, które zawsze pozostaje otwarte na gwałtowne wtargnięcie. W pokrytym dekoracjami ciele listu zawsze istnieje szczelina lub wyrwa, w której można wyczuć pełne pożądania drżenie”.²⁴ Pisanie listów, czytanie listów oraz erotyka zajmowały tę samą krytyczną przestrzeń co najmniej od siedemnastego wieku.²⁵

Osiemnastowieczny czytelnik powieści epistolarnych stykał się z czymś, co zgodnie z historią listów jako takich narażone było zawsze na zgubienie, kradzież lub niewłaściwe użycie. Listy mówiły czytelnikowi, że to, co czyta w tym momencie, nie było adresowane do niego lub niej; było przeznaczone dla innej pary oczu.²⁶ W długim okresie, gdy powieść powstawała, a jej konwencje narracyjne były włączane do innych form prozy narracyjnej, metoda epistolarna zniknęła, a czytelnicy powieści XIX wieku stali się przewidzianymi czytelnikami książki,

23 | L. S. Kauffman, *Discourses of Desire. Gender, Genre and Epistolary Fiction*, Ithaca 1986, s. 30–61.

24 | T. Eagleton, *The Rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, Oxford 1982, s. 54–55.

25 | P. Kamuf, *Writing Like Woman*, [w:] *Women and Language in Literature and Society*, red. S. McConnell-Ginet, R. Broker, N. Furman, New York 1980, s. 284–309; N. K. Miller, «!»’s in Drag. *The Sex of Recollection*, „The Eighteenth Century. Theory and Interpretation” 1981, nr 22, s. 47–57. Na temat wejścia praktyki pisania i czytania listów do teorii politycznej por. N. Watson, *Revolution and the Form of the British Novel, 1790–1825. Intercepted Letters, Interrupted Seductions*, Oxford 1994; D. Goodman, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Ithaca 1994; E. Cook, *Epistolary Bodies. Gender and Genre in the Eighteenth-Century Republic of Letters*, Stanford (CA) 1996; R. Earle, *Epistolary Selves. Letters and Letter Writers, 1600–1945*, Aldershot 1999.



którą trzymali w rękach, słuchającymi narratora znającego historię w całości, od początku do końca i opowiadającego ją niezliczonej rzeszy czytelników.²⁷ Historyk, który wkracza do Archiwum, musi jednak zawsze być czytelnikiem nieprzewidzianym, gdyż czyta to, co nigdy nie było przeznaczone dla jego lub jej oczu. Podobnie jak **Michelet** w 1820 roku, Historyk zawsze czyta fragmentaryczne, pisane ślady czegoś innego i w długiej i szemrzącej galerii zawsze musi być czytelnikiem, którego nie mógł wyobrazić sobie urzędnik sądowy egzaminujący magistrat, autor spisu ludności lub strażnik ubogich, którzy sporządzili te mniej lub bardziej czytelne rejestry, listy i notatki. Historyk zawsze czyta oderwany od swego celu, skradziony list.

Dwa wymienione wyżej opisy Archiwum (historie o tym, co historycy robią w Archiwum), jeden z lat 20. XIX wieku, drugi z lat 60. XX wieku, przywołują aktualne dyskusje na temat nowoczesnych sposobów wykorzystywania pamięci. Chęć pójścia do Archiwum może być pragnieniem specjalisty lub przedstawiciela mniejszości (ostatecznie wyłącznie pragnieniem Historyka), ale jest to jednocześnie emblemat nowoczesnego sposobu bycia w świecie, wyraz ogólnej gorączki wiedzy i posiadania przeszłości. Pragnienie posiadania przeszłości może być przypisane pewnym nurtom myślowym, dzięki którym indywidualne narracje rozwoju i postępu (w szczególności narracje dotyczące dzieciństwa) stały się komponentami tego, co rozumiemy pod pojęciem nowoczesnej podmiotowości. „Historia” jest jedną z wielkich modalności narracyjnych, które od XIX wieku są naszym dziedzictwem, sposobem tworzenia fabuły i opowiadania swojego życia (nadawania kształtu i znaczenia surowym składnikom egzystencji). Przydatne wydaje się zestawienie jej z nowoczesną ideą dzieciństwa oraz sposobu, w jaki zapamiętane dzieciństwo – narracja na temat siebie samego – stało się dominującym sposobem tworzenia opowieści o tym, jak ktoś stał się tym, kim jest. W praktykach tworzenia historii oraz nowoczesnej narracji autobiograficznej istnieje założenie, że nic nie znika, że przeszłość pozostawiła gdzieś po sobie wszystkie możliwe ślady (choć w konkretnych przypadkach może być trudno je odnaleźć).²⁸

Tę modalność opisał **Stephen Bann** w *The Clothing of Clio*, gdzie opowiada o przejściu w historycznej reprezentacji od osiemnastowiecznej *vraisemblance* do dziewiętnastowiecznej *verité*. Według osiemnastowiecznego rozumienia reprezentacji historycznej (w historii pisanej) między rzeczami i ich znaczeniem istniała luka; z kolei w XIX wieku historycy dążą do skonstruowania reprezentacji,

w której nie ma rozdziału między rzeczą a jej obrazem; reprezentacja była by tym, co „rzeczywiście się zdarzyło”. **Bann** opisuje pragnienie upodobnienia dziewiętnastowiecznej reprezentacji historycznej do życia: w muzeum, kolekcji, widowiskach plenerowych i formalnym piarstwie historycznym reprezentacja powinna opisać „jak się rzeczy naprawdę miały” i „co naprawdę się zdarzyło”.²⁹ W życiu codziennym na początku XXI wieku działamy wewnątrz tego modelu dzięki polityce wyobraźni, w której przeszłość stała się miejscem oparcia i siły, rodzajem domu dla posiadanych przez ludzi idei na temat tego, kim naprawdę chcieliby być. W latach 80. XX wieku w dziś już w większości przebrzmiałej terminologii te nowe rodzaje używania wyobraźni były nazywane „polityką tożsamości”.

„Tożsamość” jako pojęcie podąża tym samym dziwnym semantycznym szlakiem, który **Zygmunt Freud** wyznaczył w eseju *Niesamowite*, gdzie słowo opisujące to, co najbardziej osobliwe, *unheimlich* (tłumaczone jako „niesamowite”) w rzeczywistości odsyła „do tego, co znane i od dawna oswojone”, aż *unheimlich* „w końcu stapia się ze swym przeciwieństwem”, *heimlich* – tym, co najbardziej samowite i swojskie.³⁰ Nowoczesna „tożsamość”, skonstruowana w procesie identyfikacji jest jednocześnie pragnieniem absolutnej identyczności [ang. *sameness*], współgrania i zjednoczenia z pożądanym obiektem, grupą lub osobą (być może tożsamością historyczną, ułożoną w historycznej przeszłości) oraz, w zamkniętym obiegu znaczeń, procesem ujednostkowania, nowoczesnym wytwarzaniem indywidualności i unikalnej osobowości.

W projekcie odnajdywania tożsamości dzięki procesowi historycznej identyfikacji przeszłość potrzebna jest ze względu na coś (kogoś, jakąś grupę, serię wydarzeń), co utwierdzi poszukiwacza w jego lub jej sposobie odczuwania siebie, utwierdzi go w tym, czym chce być i czym, jak czuje, już w pewnej mierze jest. Poszukiwania dotyczą idei, czasów i obrazów, które zapewnią nam stabilność i znaczenie w czasie. Są one tak różne jak przejazd królowej, historia relacji między płciami w przestrzeni domu w latach 40. XIX wieku, twarze rozświetlone pochodniami gazowymi na spotkaniu związkowym czy trudy nieletnich robotników całego minionego wieku. Wydaje się, że poszukujemy ich uparcie wbrew twardej i klarownej zasadzie psychoanalizy, zgodnie z którą owo poszukiwanie jest niemożliwe, że tym, czego szukamy jest utracony obiekt, który tak naprawdę nie może być odnaleziony. Obiekt ten (wydarzenie, historia z przeszłości) zmienił się w wyniku samego

26 | Powieść epistolarna zawierała dwie narracje: historię opowiedzianą przez listy, które ją wytwarzają oraz historię samych listów (ich pisania, wysyłania, gubienia, kradzieży, ukrywania, niszczenia). Rozróżnienie między historią „w” listach i „na temat” listów pochodzi od Todorova – por. T. Todorov, *Littérature et la signification*, Paris, s. 11–49.

27 | Na temat osobliwości narracji epistolarnych (czegoś co Samuel Richardson nazwał „pisaniem aż do pewnego momentu”) oraz wytwarzanych przez nie praktyk czytania por. I. Watt, *Narodziny powieści*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973; R. A. Day, *Told in Letters. Epistolary Fiction before Richardson*, Ann Arbor (MI) 1966; L. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York 1983; M. McKeon, *The Origin of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore 1987; P. J. Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century Fiction*, New York 1990; E. Cook, dz. cyt. Zob. też *The Practice and Representation of Reading in England*, red. J. Raven, N. Tadmor, Cambridge 1996.

28 | C. Steedman, *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930*, Cambridge (MA) 1995, s. 9–15, 77–95; M. Freeman, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, London 1993; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa

2001; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001; F. Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London 1987, s. 6–7.

29 | S. Bann, dz. cyt., s. 15–16.

30 | Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–263

31 | J. Laplanche, *Life and Death in Psycho-analysis*, Baltimore 1976, s. 19–20.

32 | C. Steedman, *Living Historically Now?*, „Arena” 1991, nr 97, s. 48–64.

33 | R. Samuel, *Theatres of Memory*, t. 1, *Past and Present in Contemporary Culture*, London 1994, s. 139–202.

34 | C. Steedman, *Raphael Samuel, 1934–1996*, „Radical Philosophy” 1997, nr 82, s. 53–55.

35 | R. Samuel, dz. cyt., s. 413–425.

36 | R. Samuel, *On the Methods of History Workshop. A Reply*, „History Workshop Journal” 1980, nr 9, 162–176.

poszukiwania, z powodu jego czasu i trwania: to, co naprawdę zostało utracone, nie może już nigdy się odnaleźć. Nie oznacza to, że niczego nie znajdujemy; ale ta rzecz jest zawsze czymś innym, tworem samego poszukiwania oraz czasu, jaki ono zabrało. Tak brzmi komentarz **Jeana Laplanche’a** na temat poszukiwania utraconego obiektu. Doświadczenie praktyki psychoanalitycznej pokazuje, jego zdaniem, w jaki sposób, przez procesy przemieszczenia i wyparcia, to, co znajdujemy „nie jest samym utraconym obiektem, ale jego substytutem”.³¹ Samo poszukiwanie tego, co utracone i minione (w pamięci indywidualnej lub publicznej) zmienia sam swój obiekt tak, że wszelkie poszukiwanie staje się czymś niemożliwym.

Mimo to w Wielkiej Brytanii w latach 70. i 80. XX wieku zaczęto czynić emocjonalny użytek z historycznej przeszłości.³² Według opisu **Raphaela Samuela** był to czas, w którym stara historyczna epika odwołująca się do „klas wypełniających (lub niemogących wypełnić) swą dziejową misję” stała się ledwie echem częściowo tylko zrozumianej opowieści. Kontekstem tej doniosłej zmiany było zmieniające się kulturowe znaczenie przeszłości w powojennej Wielkiej Brytanii oraz rozwój środków pozwalających wizualizować oraz wyobrażać materiał przeszłości udostępniony w okresie powojennym.³³ We wcześniejszych opisach tego rozwoju, w *O metodach pracy historycznej* (1980) oraz w *Czytaniu znaków* (1991), **Samuel** zaczął ukazywać historię jako źródło nowoczesnej podmiotowości: historię jako przyjemność.³⁴

Pojawił się nowy sposób myślenia i odczuwania, który **Samuel** wyodrębnił dzięki skupieniu na procesach materialnego przekształcania przeszłości we współczesnej kulturze: dojrzał go w rozświetlonych na chwilę drzewach w Spitalfields, fakturze bloku, bezlitosnej analizie absurdów historycznej rekonstrukcji w filmie *Mała Dorrit* **Christine Edzard** z 1987 roku. Dostrzegł zmianę czytając **Dickensa** i zauważając, że mnożące się w książkach osobliwości wnętrz, wielkie światowe miasto, które staje się magiczne, gdy zaczynamy się w nim przechadzać i rejestrować napotkne w nim widmowe twarze, świadczyły o tym, że powieściopisarz na własną rękę odczytywał znaki. One z kolei ujawniały, że **Dickens** zrozumiał znaczenie przeszłości oraz powiązanych z nią fragmentów rzeczywistości dla *menu peuple* XIX wieku. W piarstwie **Dickensa** rzeczy oddają ich rozumienie przemysłowego kapitalizmu, który wytworzył je ofiarując im jednocześnie środki poznania – poprzez nagromadzone fragmenty przeszłości – tego, czym były.

Książka *Theatres of Memory* spełniła swoją

obietnicę pokazania, co nowoczesny brytyjski przemysł historyczny mówi o „kulturze ludu” i o nowych postaciach przeszłości w wyobraźni zbiorowej. Jednak jego intensywna obserwacja rzeczy tworzących tę nową formę przeszłości – rozpadające się bloki i obrusy edwardiańskich dam – była także obserwacją historyka. W praktykach historycznych końca XX wieku czas zwolnił, uległ kondensacji i stał się wewnętrzną przestrzenią pamiętanych rzeczy. Z tego powodu **Samuel** apelował do wszystkich historyków o „molekularną” wizję i rozwijanie praktyk „mikrohistorii”. „Molekularna” wizja zakłada, że wszystko się ze sobą łączy, że każda rzecz i zdarzenie składają się z materiału, który może rzucić światło na inne rzeczy i zdarzenia. W ten sposób krzepnie czas. Nic nie znika.³⁵

W swych znacznie wcześniejszych uwagach pochodzących jeszcze z roku 1980, dotyczących społecznych i historiograficznych skutków nowego użycia przeszłości, **Samuel** zasugerował, że drogą wyjścia z epistemologicznej ziemi jałowej, na której znaleźli się socjalistyczni historycy, i z konwulsji marksistowskiej epiki może być oderwanie historycznych wyjaśnień od hipnotycznego przywiązania do czasu linearnego. Historycy mogą przestać zajmować się powierzchownymi korespondencjami i przemyśleć samo pojęcie przyczyny, które także może zostać „opracowane bardziej przekonująco, jeśli zostałyby wyłączone z czasowej sekwencji”.³⁶ Samuel żył jeszcze szesnaście lat, by zobaczyć, jak to się dokonuje; nie dowiedział się jednak, jak ważną rolę odegrał w stworzeniu nowej historii, w której czas zaczął przypominać przestrzeń i miejsce z poetyki **Gastona Bachelarda**.

W praktyce Historii (w historii akademickiej oraz w historii jako składniku codziennych wyobrażeń) czas się zmienił: uległ spowolnieniu i kompresji. Gdy dokonuje się praca Pamięci, dotyczy ona rzeczy, w które wprasowany został czas. W Poetyce przestrzeni (1958) **Gaston Bachelard** stworzył coś, co sam nazywał „topoanalizą”, „pochodną psychoanalizy”, która miała być „systematycznym, psychologicznym badaniem przestrzeni naszego życia wewnętrznego”:

„W teatrze przeszłości, który tworzy pamięć... wydaje nam się, że znamy samych siebie poprzez czas, podczas gdy wszystko, co wiemy, to sekwencja przestrzennych lokalizacji nadających bytowi trwałość – bytowi, który nie chce się rozplynać i który, nawet w przeszłości, chce, aby czas «zawiesił» swój bieg. Oto, do czego potrzebna jest przestrzeń”.³⁷

Bachelard odnalazł najbardziej wyraźny przykład skondensowanego czasu w przestrzeni domu, który

jest wielkim zasobem snów, onirycznego bogactwa. Wielość pokoi i kondygnacji w przestrzeni domu, schody i wnęki, wszystko to pozwala topoanalitikowi „rozpocząć od pytania: Czy pokój był duży? Czy był tam zagracony strych? Czy zakątek był ciepły? Jak był ogrzewany? Jak w tych fragmentach przestrzeni człowiek pograżał się w ciszy? Jak cieszył się on szczególnego rodzaju ciszą wypełniającą różne momenty odchodzenia w sen na jawie?”.³⁸

Dom był przedmiotem poetyki, którą sam tworzył; ale skupiał swoją uwagę także na zakątkach i szczelinach, szafkach, wnękach i alkowach tych miejsc, w których dorastaliśmy i które tworzą archiwum naszych snów i snów na jawie przez resztę naszego życia. Przyznał on szczególną siłę „obiektom, które można otworzyć. Gdy trumna jest zamknięta, powraca do ogólnej wspólnoty przedmiotów, zajmuje swoje miejsce w przestrzeni zewnętrznej. Ale otwiera się! Z tego powodu filozof-matematyk powiedziałby, że jest to pierwsza różniczka odkrycia”.³⁹

Archiwum należy do tego rodzaju onirycznych przestrzeni, które opisał **Bachelard**: sam w Archiwum, w biurze snów, historyk otwiera plik dokumentów... **Bachelard** powiedział:

„w snach na jawie przeszłość jest w zasadzie bardzo stara. Sięgają one jednak do wielkiej domeny aktualnej przeszłości. Pozwalając wyobraźni błąkać się po kryptach pamięci, nie realizując swych wyobrażeń, odzyskujemy niezwykle życie najmniejszych jam tego domu, w niemal zwierzęcej kryjówce snów”.⁴⁰

Archiwum jest takiego rodzaju miejscem, które ma wiele wspólnego z pragnieniem i zawłaszczeniem. Wiąże się z pożądaniem rzeczy, które są zgromadzone razem, zebrane, porównane, nazwane i uszeregowane w listy; jest to miejsce, gdzie cały świat czy porządek społeczny może zostać przedstawiony jako powtarzająca się nazwa w rejestrze, skrawek papieru lub drobne kawałki czegoś, co uległo zniszczeniu.⁴¹

Bachelardowski opis tych małych rzeczy pomaga odmalować psychiczną fenomenologię Archiwum, szczególnie, gdy polega się na doświadczeniu takich historyków jak **Michelet**, który rzeczywiście oddychał kurzem starego pergaminu, czy **Cobb**, który znajdował się w rzeczywistym *archive municipale* i musiał czekać kilka minut na rozwiązanie węzła z wypłowiałej różowej wstążki, która nie była jeszcze ani razu odwiązana, odkąd ktoś zawiązał ją sto lub więcej lat temu. Choć niewielu ludzi odwiedza archiwa, zawodowi historycy stanowią mniejszość spośród tych, którzy je odwiedzają, a nowoczesne archiwum

może mieć postać dźwiękowej lub filmowej mediateki, kolekcji kartek pocztowych czy gabinetu wywiadów historii mówionej, praca **Bachelarda** może być pomocna w opisie doświadczenia pracy z podobnymi materiałami, podobnie jak może rzucić światło na przyjemność otwierania teczek w lokalnym biurze akt.

Nie może ona jednak być pomocna przy zajmowaniu się tym, czego w nim nie ma, umarłymi, którzy są nieobecni w szemrzących galeriach, przeszłością, która nie ożywa w biurze akt, lecz raczej mija (do tego właśnie służy przeszłość); nie może pomóc przy pergaminie, który w rzeczywistości nic nie mówi. To tylko sen, że Historyk tworzy Archiwum, sen, do którego musimy powrócić.

Archiwum jest miejscem, w którym ludzie mogą być sam na sam z przeszłością. Pracujący tam historycy działają w ramach czegoś, co zostało już zbadane w innej postaci. Omawiając te kwestie psychoanalityk **D.W. Winnicott** działał wewnątrz długiej europejskiej tradycji, która próbuje badać ludzi wolnych, trwających w zawieszeniu między zewnętrznymi ograniczeniami oraz wewnętrznymi przymusami i kompulsjami. Dwudziestowieczna psychologia umieściła źródła tej formy kultury w dzieciństwie; było ono konceptualizowane jako sposób bycia w świecie już przed **Winnicottem**. Inni teoretycy relacji z obiektem również tworzyli swoje prace w latach 50. XX wieku. Gra długo była rozumiana jako forma doświadczenia kulturowego, która wiąże się przede wszystkim ze zdolnością do przebywania w samotności. Paradoksalnie ten rodzaj bycia samemu wiąże się z obecnością kogoś innego.⁴² Gdy **Winnicott** próbował nazwać teoretycznie swoje różnorodne opisy tego zjawiska, użył terminów rozwojowych [ang. *developmental terms*]; pisał o dziecku osiągającym „stan bycia samemu w obecności kogoś innego”. Ten ktoś jest „godny zaufania”, jest „dostępny i pozostaje taki, gdy wspomina się go po tym, jak został zapomniany. Osoba ta wydaje się odzwierciedlać to, co dzieje się w grze”. Następnie dzieci mogą osiągnąć „stan połowicznego wyłączenia”, który „pokrewny jest koncentracji u dorosłych”.⁴³ **Winnicott** sugeruje dalej, że aktywność ta mieści się w trzecim wymiarze, nie w dziecku, które się bawi, ani w dorosłym, który się koncentruje, ani w zewnętrznej rzeczywistości, lecz gdzie indziej, w „trzecim obszarze życia człowieka, który nie znajduje się ani wewnątrz jednostki, ani na zewnątrz, we wspólnej rzeczywistości. To pośrednie życie może być pomyślane jako coś, co zajmuje przestrzeń potencjalną, negującą ideę przestrzeni i separacji”.⁴⁴

„Miejsce doświadczenia kulturowego, powiedział

37 | G. Bachelard, *The Poetics of Space, Beacon, Boston* [1958] 1994, s. 8.

38 | Tamże, s. 9.

39 | G. Bachelard, dz. cyt., s. 85.

40 | Tamże, s. 141.

41 | Poetyka małości [ang. *littleness*], patrz obok pracy Bachelarda F. Armstrong, *Gender and Miniaturization: Games of Littleness in Nineteenth-Century Fiction*, „English Studies in Canada”, 1993, nr 16, 403–416; E. Liebs, *Between Gulliver and Alice: Some Remarks on the Dialectic of GREAT and SMALL in Literature*, „Phaedrus” 1988, nr 13, s. 56–60; S. Millhauser, *The Fascination of the Miniature*, „Grand Street” 1983, nr 2, s. 128–135; S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham (NC) 1993, s. 37–69. Krótkie omówienie społecznych i psychologicznych użytków z małości – por. C. Steedman, *Inside, Outside, Other: Accounts of National Identity in the Nineteenth Century*, „History of the Human Sciences”, 1995, nr 8, s. 59–76. Na temat tego, w jaki sposób archiwa minimalizują rzeczy („obiekt teoretyczny”) por. A. Farge, *Le Goût de l’archive*, Paris 1989.

42 | D. W. Winnicott, *The Capacity to Be Alone*, [w:] *The Maturational Process and the Facilitating Environment*, London 1965, s. 29–36.

43 | D. W. Winnicott, *Playing: A Theoretical*

Statement, The Location of Cultural Experience oraz The Place Where We Live, [w:] *Playing and Reality*, Harmondsworth 1971, s. 44–61, 112–121, 122–129, 129.

44 | Tamże, s. 55, 60.

45 | Tamże, s. 118.

46 | Tamże, s. 116.

47 | F. Moretti, dz. cyt., s. 19–24; K. Platt, *Places of Experience and the Experience of Place*, [w:] *The Longing for Home*, red. L. S. Rouner, Notre Dame (IN) 1996, s. 112–127.

Winnicott, jest przestrzenią potencjalną między jednostką i otoczeniem (źródłowo obiektem)”.⁴⁵

W swojej *The Location of Cultural Experience* (1971) **Winnicott** wyraża obawy wobec pojęcia „kultury”, zauważając, że używał go nie będąc pewnym, czy potrafi je zdefiniować, daleko poza „odziedziczoną tradycją, we wspólnym polu ludzkości, w którym jednostki i grupy ludzi mogą się spotykać i z którego wszyscy możemy czerpać, jeśli posiadamy miejsce na to, co znajdujemy”. Wielu historyków odkryło, że w Archiwum, w jego głębokiej ciszy, można umieścić to, co znalezione; to konieczne w przypadku materiału zaczerpniętego z praktyk kulturowych”.⁴⁶

Miejscem, gdzie można umieścić to, co znalezione, jest Historia. W ten sposób, poza murami Archiwum, Historia staje się miejscem, w którym dzięki pamięci możemy znaleźć rzeczy tam, gdzie je już umieściliśmy. Opisany tu proces oraz ślady dwóch historyków pracujących w archiwach, jest w sprzeczności z ogólnym impulsem nowoczesności polegającym na przekształcaniu przestrzeni w miejsce i świata w dom za pomocą środków literackich lub innych.⁴⁷

Archiwum jest zatem tym, co dzięki kulturowemu działaniu Historii może stać się potencjalnym miejscem Pamięci, jednym z niewielu obszarów nowoczesnej wyobraźni, gdzie trudno dostępne i skonstruowane z ostrożnością miejsce może powtórnie zmienić się w pozbawioną granic, nieograniczoną przestrzeń, a my możemy zostać uwolnieni z aresztu domowego, który – jak sugerował **Derrida** – jest warunkiem jej istnienia. ●

Esej Carolyn Steedman jest przekadem tekstu *The Space of Memory: in an archive*, s. 66–88, [w:] tejsze, *Dust. The Archive and Cultural History*, Manchester 2001. © Carolyn Steedman, Manchester University Press, 2001.

CAROLYN STEEDMAN

¶ profesor historii na University of Warwick. Specjalistka w zakresie historii nowoczesnej. Autorka m.in. *Master and Servant. Love and Labour in the English Industrial Age* (Cambridge University Press, 2007).

Urszula Czartoryska /
Ryszard Stanisławski,
prywatne archiwum /
private archive of Olga
Stanisławska, projekt /
design by Grzegorz Laszuk.



Michael Newman rozmawia z Marysią Lewandowską o jej nowym projekcie *Czułe Muzeum*

MARYSIA LEWANDOWSKA: Powstanie Muzeum Sztuki jest bezpośrednio związane z pojęciem daru. Muzeum ma silną tradycję budowania kolekcji z darów, sięgającą początków XX wieku, kiedy prace przekazane przez rodzinę krakowskich kolekcjonerów stały się załączkiem Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki. Następnie pojawił się dar grupy „a.r.”, złożony z dzieł przekazanych przez artystów i ich przyjaciół z myślą o stworzeniu międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej. Ten dar stał się impulsem dla dalszego rozwoju muzeum oraz – w czasie, gdy dyrektorem był **Ryszard Stanisławski** – zachętą dla artystów w nim wystawiających do przekazywania własnych prac do kolekcji. Później pojawiły się kolejne dary, jak na przykład *Polentransport* **Josepha Beuysa** czy prace uzyskane w wyniku wymiany z MOCA w Los Angeles gdy prowadził je **Pontus Hulten**.

MICHAEL NEWMAN: Zdaję sobie sprawę z zainteresowania darem w twoich poprzednich projektach. Ale czy dar nie jest pojęciem dwuznacznym? To może być czysty podarunek, nieoczekujący niczego w zamian, ale i wkroczenie

w relacje siły. Powstaje też kwestia ekonomii daru. Można ją odczytywać, jak robi to **Jacques Derrida**, w kategoriach „bezwartunkowego obdarowywania” i gospodarowania darem, gdy ten staje się przedmiotem wymiany. Naturalnie, tych dwóch odczytań nie da się nigdy całkowicie oddzielić. Czy można zatem powiedzieć, że „zewnątrzna” ekonomia została włączona w struktury muzeum?

M.L.: Zastanawiam się tylko, czy istnieje coś takiego, jak relacja pozaekonomiczna. Podczas gdy transakcja ujawniająca hojność jako potężne narzędzie jest ważniejsza, zwykle zdajemy sobie sprawę z istnienia wymiaru władzy, nie uświadamiając go sobie jako elementu wymiany. Jak inaczej współczesny artysta może rozszerzyć pojęcie daru, jeśli nie poprzez przekazanie swoich dzieł muzeum? Być może najbardziej przez popieranie zabiegów ułatwiających powszechny dostęp do swojej twórczości i do innych

obiektów kultury – udostępniając, zamiast dostęp ów ograniczać, stawia on problem odpowiedzialności jako kwestii publicznej. Jest to kwestia, która nabrała nowego wymiaru po transformacji ustrojowej 1989 roku i przejściu od własności państwowej do prywatnej. W ramach swojego projektu chciałabym wydać na licencji *Creative Commons* płytę DVD z materiałami z publicznych archiwów. Taka propozycja jest konfrontacją z pytaniami o własność, prawa autorskie, o powszechną dostępność. Kwestia własności zawsze stanowiła wyzwanie w sytuacji, gdy chodzi o dostęp i wykorzystanie materiałów archiwalnych. W tym wypadku publiczność nie korzysta w pełni z archiwów, ponieważ większość materiałów objęta jest prawem autorskim. Jako artystka pozwalałam sobie poszerzyć zakres korzystania ze znalezionych przeze mnie materiałów poza mój pierwotny z nimi kontakt. Chcę zachęcić kilka łódzkich archiwów do przekazania materiałów związanych z historią Muzeum Sztuki – materiałów, które obecnie objęte są restrykcjami rynkowymi – i umożliwienia Muzeum swobodnego nimi dysponowania.

M.N.: Nie chodziło mi o to, że dar istnieje poza ekonomią, ale o to, że można powiedzieć, iż zaburza ją „od środka”. Dar ma potencjał tworzenia nowej ekonomii, opartej na wymianie. W jaki sposób rozumiesz stwierdzenie, że dar jest potężnym narzędziem?

M.L.: Przede wszystkim w stosunkach społecznych istniejących między muzeum a publicznością. A zatem w sensie wagi, jaką dla muzeum ma publiczność, oraz tego, jak kształtuje ono publiczność przez swój program.

M.N.: Czy nie jest tak, że wprowadzone przez artystę rozróżnienie między sferą publiczną i ekonomią z konieczności zostaje zawsze przeniesione z powrotem do sfery ekonomii?

M.L.: Aspekt rynkowy jest motorem tak licznych decyzji instytucjonalnych, że nie ma to naprawdę znaczenia, czy muzeum finansowane jest ze środków państwowych czy prywatnych. Inny aspekt hojności przejawia się przez fakt, że my – jako publiczność – i tak finansujemy działalność muzeum płacąc podatki. Ale dar tego rodzaju nigdy nie zostanie oficjalnie uznany, nie będzie celebrowany. Być może należałoby rozróżnić pojęcie zysku od korzyści.

M.N.: Zastanawiam się, czy społeczna rola muzeów w komunizmie polegała

na tworzeniu spójnego pojęcia publiczności, podczas gdy obecnie muzea muszą liczyć się z tym, że „publiczność” to zjawisko różnorodne i niejednołite – jeśli w ogóle można mówić o jednej publiczności. Zatem dzisiejsze interwencje nie byłyby oparte na kategorii dobra wspólnego, a raczej na różnorodności czy mnogości. Takie rozumienie może prowadzić do innego odczytania imprezy zwanej *Niedzielą w Muzeum*.

M.L.: W tamtym czasie homogeniczność nie była postrzegana jako problem. Widziano ją jako pewien model narzucany przez władzę.

M.N.: Można na to spojrzeć inaczej i powiedzieć, że rynek także potrzebuje różnicy, że jest ona czynnikiem, który go wzmacnia. W ten sposób coś, co wydaje się etycznie lepsze, może równie efektywnie wspierać globalny kapitalizm. Być może idee Muzeum Sztuki stały się na swój sposób krytyczne, czy też subwersywne. Zastanawia mnie dlaczego doroczne spotkania pod hasłem *Niedzieli w Muzeum*, którymi się zajmujesz, zdają się mieć dla nas utopijny bądź krytyczny potencjał. Ich przyszłe znaczenie polega nie tylko na tym, że antycypowały dzisiejsze działania kuratorów, ale i na antycypowaniu działalności samego muzeum w kontekście ekonomii rynkowej.

M.L.: Zgadzam się co do faktu, że nasze dzisiejsze doświadczenie muzeów i rozumienie ich stref

wpływów wpisuje się w kontekst ekonomii rynkowej. Ale wielu spośród nas – mam na myśli artystów, krytyków i kuratorów – angażuje się w praktyki polegające na rozumieniu muzeum jako aktywnego, a nie zastygłego czynnika. Krytycznie spojrzenie na rozmaite nurty historii sztuki i proponowanie alternatywnych odczytań zarówno samej instytucji, jak i jej archiwów stanowi ważny krok w kierunku objęcia w posiadanie – jeśli nie materialne, to intelektualne – struktur, z których wielu artystów i wiele propozycji uległo wykluczeniu. Należałoby zatem położyć nacisk na taki model muzeum, w którym jest ono węzłem w skomplikowanej siatce relacji społecznych; rozważyć szerszy wymiar partycypacji w społecznej przestrzeni miasta oraz to, jak muzeum może zachęcić mieszkańców do współtworzenia jego kulturowego potencjału i znaczenia. Tylko wtedy przestanie ono być częścią „przemysłu dziedzictwa”, a stanie się siłą sprawczą kultury. Zaangażowanie jest warunkiem czerpania korzyści z każdej relacji.

Rozpowszechnione Muzeum

M.N.: Chciałem zapytać, co stało się z postępowymi nurtami i etosem konstrukttywizmu w kontekście społecznych i kulturowych relacji w nowej rzeczywistości komunistycznej? Jak działało muzeum i co proponowało publiczności?

M.L.: Spójrzmy na konkretny przykład: zmiany zaczęły się wraz ze stworzeniem Sali Neoplastycznej w nowym budynku Muzeum Sztuki w Pałacu Poznańskiego. Ówczesny dyrektor, **Minich**, zwrócił się w 1948 roku do **Strzeмиńskiego** z prośbą o zaprojektowanie Sali Neoplastycznej, która byłaby centralnym punktem systematyczno-stylistycznego układu kolekcji prezentowanej z okazji ponownego otwarcia Muzeum w tym samym roku. Dwa lata później, w 1950 roku, po oficjalnym wprowadzeniu doktryny socrealizmu, Salę przemalowano, zdewastowano, zamieniając w *white cube*. Przez następnych kilka lat działalność Muzeum ograniczała się do realizowania dość konwencjonalnego programu, a energię zespołu skierowano na stworzenie łączności między Muzeum a społecznością Łodzi. Misję ówczesnego dyrektora **Minicha** (1935–1966) dobrze określa pomysł wychodzenia z Muzeum (dosłownie i w przenośni) do robotników. Środki upowszechniania były dla niego najistotniejsze. Mimo że łatwo jest krytykować bezpośrednie interwencje tego typu jako działalność ideologiczną, należy też ocenić rzeczywisty potencjał pozyskiwania publiczności dla późniejszych bardziej progresywnych działań muzeum. Napięcie między inteligencją a robotnikami istniało od zawsze, Muzeum nie było tu wyjątkiem. Z tego, co można wyczytać z zapisków Minicha dotyczących początków jego dyrektorskiej kadencji, jasno wynika, że zamiast postępować zgodnie z wytycznymi partii, zastanawiał się nad nowym podejściem do edukacji i uwrażliwiania



Dyrektor Ryszard Stanisławski podczas *Niedzieli w Muzeum*, 2 czerwca 1974.
The director Ryszard Stanisławski during the *Sunday in the Muzeum*, 2 June 1974.

zwiedzających na kontekst. Pole działania w muzeum było dość ograniczone, w związku z czym Minich i współpracownicy zdecydowali się organizować działania muzealne w miejscach, gdzie publiczność już istniała: w fabrykach, szkołach, szpitalach czy domach kultury. Ten okres wart jest uwagi jako czas zarówno idealizmu, jak i kontrowersyjnej doktryny socjalistycznej. Jeśli łączymy proces archiwalny z pamięcią, musimy również wziąć pod uwagę twórczy potencjał porażek pamięci. W tym sensie archiwum zawiera też luki i przeoczenia, momenty przemilczenia i odrzucenia.

M.N.: Archiwum służy jako model pamięci oraz fizyczna manifestacja pewnego rodzaju pamięci zastępczej. Jak mają się do siebie te dwa aspekty? Podstawową jednostką archiwum jest dokument. Ale subiektywne doświadczenie pamięci składa się z szalenie niepewnej rekonstrukcji minionych zdarzeń w teraźniejszości. Archiwum niemalże sugeruje pewien idealny stan naszych wspomnień. Miło by było trwać w przekonaniu, że możemy zachować przeszłość, ale nasza pamięć nie do końca w ten sposób działa. Pamięć w pewnym sensie stawia czoła przeszłości – co musi nastąpić, jeśli ma być pamięcią, a nie teraźniejszym doświadczeniem – ale w praktyce zastępuje ona przeszłość rekonstrukcją. Badania dowodzą, że im



Niedziela w Muzeum, 25 maja 1975.
Sunday in the Muzeum, 25 May 1975.

lepiej coś pamiętamy, tym bardziej zawodne okazuje się to wspomnienie. Pamięć należy rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do teraźniejszości, ale i do przyszłości. Powstaje pytanie, na ile niegdyś idealizm związany był z kontekstem społecznym, który uległ zmianie, i czy ma on jakąś przyszłość. Czy archiwum jest zapisem przeszłości i jaki jest jego przyszły wymiar?

M.L.: W sposobie, w jaki Muzeum uświadamiało sobie swój kontekst i potrzebę wspierania otaczających je ludzi – mieszkańców Łodzi – widzę coś bardzo szczerego. Postrzegało ono siebie jeśli nie jako element kultury klasy pracującej, to jako część wczesnych idei konstrukttywizmu, zakładających, że stosunki pracy, produkcji oraz sam socjalizm są w założeniach postępowe. Podczas badań zainteresowały mnie przedstawienia Muzeum w mediach: filmie, telewizji, radiu i prasie: jaki wizerunek Muzeum upowszechniany był w bieżących wiadomościach i na ile różnił się on od sposobu, w jaki Muzeum samo tworzyło swój obraz. Istnieją wyraźne ślady złożonego programu wydarzeń, dzięki którym Muzeum wchodziło w powszechny obieg, by zaistnieć w świadomości mieszkańców. Osiągnięto to przez taką działalność jak wykłady w zakładach

pracy, wystawy, wypożyczenia prac w ramach sieci instytucji kultury, konkursy wiedzy o sztuce, fotografie przedstawiające ulubione dzieła, dyskusyjne kluby filmowe, wycieczki do innych muzeów etc. Wszystko to służyło organizacji czasu, szczególnie czasu wolnego. W gruncie rzeczy każda sfera życia podlegała ścisłej kontroli i reglamentacji. Zarazem doświadczenia z wizyty w Muzeum miały potencjał, by zmienić widza, udostępniały wartości, których nie można było znaleźć gdzie indziej. Być może ten rodzaj otwartości należałoby rozumieć jako dar Muzeum dla mieszkańców, choć dla wielu nie jest to oznaka świadomego budowania publiczności, budzenia ciekawości i społecznego zaangażowania.

Oczywiście w ten sposób muzeum celebrowe własne wartości i własne poczucie przynależności. Chcę zakwestionować tego rodzaju celebrację, za punkt wyjścia biorąc doroczne wydarzenie *Niedziela w Muzeum*. Dla Muzeum stanowiło ono okazję do oceny swojego znaczenia, nie tylko w sensie tego, co proponowało jako sztukę, ale też udziału w doświadczeniu społecznym. Spróbujmy pomyśleć, jak pokazy mody czy nieprawdopodobne sąsiedztwo zieleniaków i muzealnych publikacji prowadziły do interakcji między organizatorami, uczestnikami i zwiedzającymi. Wydarzenie to budziło spore zainteresowanie wśród szerokiej publiczności i emocje,

które z samą sztuką miały niewiele wspólnego. Stwarzało ono raczej możliwość eksploracji instytucji jako areny działań. Pozostałością tych wydarzeń jest spory stos zdjęć w archiwum i wspomnienia uczestników. Nie należy jednak lekceważyć roli, jaką w swej krótkiej – dziesięcioletniej zaledwie – historii, *Niedziela w Muzeum* odegrała w budowaniu świadomości nowych praktyk artystycznych.

Tajemnica, własność, widzialność

M.L.: Archiwum jest cieniem muzeum, w którym można odczytać większość zachodzących w nim wydarzeń. W Muzeum Sztuki są właściwie dwa archiwa: jedno poświęcone ludziom i ich decyzjom, i drugie z informacjami o działalności wystawienniczej, historii wystaw i kolekcji. Materiały osobowe – te dotyczące dyrektorów i pracowników – są okryte głęboką tajemnicą. Chronione są ustawą, a to oznacza, że dostęp do nich jest bardzo utrudniony.

Próba uzyskania czegokolwiek wiąże się z ryzykiem. Tym ryzykiem może być na przykład odkrycie zaginionego ogniwa, które zaburzy istniejący porządek i doprowadzi nasz projekt do kryzysu. Może ono wskazać na problemy, których najbardziej się obawiamy, odsłaniając wiedzę o nich. Wciąż towarzyszy nam niepewność odnośnie do tego, co napotkamy i konsekwencji związanych z takim odkryciem. Ostatecznym potencjałem archiwum jest pokusa, którą ono rodzi. Archiwum często objawia to, na co nie jesteśmy przygotowani: niewyjaśnione, nieprzyjazne zjawiska wykraczające poza pierwotne założenia definiujące jego domenę.

M.N.: Zmagasz się zatem z kwestią stosunku archiwum do terażniejszości. Tego, jak chwila obecna odnosi się do momentu, kiedy materiał został do niego włączony. Czy twój projekt *Czułe Muzeum* opiera się na założeniu, że archiwum wykorzystać można dla stworzenia pewnego pęknięcia, które może wpłynąć na nasz stosunek do terażniejszości?

M.L.: Archiwum samo w sobie mnie nie interesuje. Myślę, że kluczem jest tu pojęcie „interwencji”. Interwencja w terażniejszość zachodzi wtedy, gdy w procesie badawczym wykorzystujemy źródła archiwalne zdolne wyrazić nasz stosunek do terażniejszości bądź nadać mu polityczny charakter. Przeszłość powinna mi służyć być może do tego, by nadawać mojej praktyce charakter fikcji. Kiedy zaczęłam pracować na fragmentach wywiadu radiowego z **Urszulą Czartoryską**, czułam pewną bliskość z jej bezkompromisowym stanowiskiem jako krytyczki. Inne nagrania, które znalazłam, wyculiły mnie na rolę, jaką ona mogła pełnić w kształtowaniu Muzeum, zarówno jako członek zespołu kuratorów, ale też – a być może przede wszystkim – jako żona dyrektora **Ryszarda Stanisławskiego**. Byłam pod wrażeniem jej postawy i wiedzy na

temat mechanizmów przemysłu kulturowego i wymogów komercjalizacji kultury. To był rok 1991 i zastanawia mnie potencjalne dziedzictwo tego krytycznego głosu oraz to, jak moja własna praktyka odnosi się do podobnych kwestii teraz. Traktuję to przypadkowe z nią spotkanie, do którego doszło za sprawą odnalezionego w archiwum nagrania, jako miejsce fikcyjnego dialogu między pokoleniami i – być może też – między kulturami. Moja droga artystyczna kształtowała się w warunkach innych od tych opisywanych przez **Czartoryską** w wywiadzie. Zależy mi na rewitalizacji, a nie na wystawieniu „nieruchomego dokumentu”. Wykorzystując galerię jako studio dźwiękowe chcę, by zwiedzający doświadczyli procesu jasno wpisując się w mechanizm wymiany pomiędzy artystą i krytykiem. Nagranie naszej fikcyjnej rozmowy, nieustannie odtwarzanej, całkiem dosłownie niesie się echem po salach muzeum.

M.N.: Sztuka, zarówno jako pouczająca, wspólna rozrywka, jak i formalistyczne, estetyczne, jednostkowe doświadczenie, może być rozumiana jako sposób odzyskania wcześniejszych utopii po obu stronach Żelaznej Kurtyny. Ale nawet w tych próbach pobrzmiewa wspomnienie utopii. Czy moc przyciągania archiwum wynika z faktu, iż prezentuje ono przednarracyjny stan dokumentu? Zatem ty, jako artystka, możesz do niego wkroczyć i zbudować narrację – historię w znaczeniu „opowieści” – wykorzystując znalezione materiały. Kiedy mówisz „nieruchomy”, masz, jak rozumiem, na myśli „niepowiedziany”. Czy można to odczytywać w kontekście twojego rozumienia archiwum jako cienia muzeum? W tym sensie przejście od dokumentu do dzieła sztuki będącego częścią kolekcji jest ambiwalentne. Ale podobny mechanizm, choć z nieco inaczej rozłożonymi akcentami, miał miejsce w odniesieniu do prac z lat 60. i 70., kiedy dokumentacja działania, procesu, stawała się obiektem artystycznym. Przykładem tego może być *Hotel Palenque*, nagranie audio wykładu z przezroczami **Roberta Smithsona**, gdzie w prezentacji wygłoszonej pierwotnie dla grupy studentów architektury, artysta opisuje nie meksykańskie stanowisko archeologiczne, ale pobliski hotel, który odczytuje w kategoriach nieustannej budowy i popadania w ruinę. Dokumentacja wykładu została włączona do kolekcji Muzeum Guggenheima jako praca datowana na lata 1969–1972. Status tego obiektu uległ zatem zmianie: wykład czy prezentacja stała się dziełem sztuki i zarazem modelem dla współczesnych artystów, takich jak **Seth Price** czy **Mark Leckey**, którzy przedstawiają nagrania wideo swoich prezentacji jako obiekty artystyczne bądź obiekty balansujące na tej granicy, kwestionujące status „dzieła”.

M.L.: Oznacza to również, że w chwili gdy „dokument” wkracza do kolekcji muzealnej, jego potencjał

twórczy jako źródła zostaje ograniczony. Wraz z usunięciem z archiwum zarówno interpretacje, jak i potencjalny efekt, jaki wyrzucić może na innych polach kultury, ulegają redukcji. Możliwości wykorzystania i ingerencji w jego pierwotne parametry stają się bardziej problematyczne. Zmienia się też stopień dopuszczalnej interwencji w jego treść. Dziś dla większości z nas archiwum nie oznacza fizycznego miejsca przechowywania materiałów, ale cyfrowo wygenerowany obszar zwany kulturą sieci. Trafnie ujmuje to **Kazys Varnelis** w swojej ostatniej książce *Networked Publics* (Cambridge MA, MIT Press, 2008), pisząc: „zamieszkujemy dziś liczne zachodzące na siebie sieci, składające się z tego, co uważamy za bliskie oraz tego, co w różnym stopniu jest od nas oddalone”. Nasz udział w tworzeniu i użytkowaniu ogromnych zasobów obrazów i informacji dostępnych za pośrednictwem Internetu czyni materialne archiwum kolejnym węzłem w sieci.

Nie chodzi tylko o włączanie dokumentów do kolekcji, ale też o pewien typ dokumentów – taki, który sytuuje się na styku sfery prywatnej i publicznej. Fakt, że dyrektor **Ryszard Stanisławski** wraz z żoną **Urszulą Czartoryską** i córką **Olgą** mieszkał na terenie Muzeum, nie jest powszechnie znany, jest jednak dobrze udokumentowany w ich prywatnym archiwum. Czy ten zapis fotograficzny wykracza poza model rodzinnego albumu? Czy to właśnie cień innego muzeum? A może to stłumiona pamięć Muzeum? Z pewnością ten zbiór można traktować jako owe brakujące ogniwo. Stanowi ono nieoficjalny zapis społecznej funkcji, życia prywatnego i jego wpływu na sferę publiczną. Tysiące fotografii wykonanych na przestrzeni czterdziestu lat – urodziny, przyjęcia, wakacje, wyjazdy służbowe, architektura, kolacje z przyjaciółmi – umykają klasyfikacji, lecz ich ukazanie w kontekście projektu *Czułe Muzeum* ma na celu dalsze skomplikowanie odczytania zastanych narracji o Muzeum. Być może tymczasowa obecność i dostępność tych materiałów w salach Muzeum jest tym, co podkreśla krytyczny potencjał samego dokumentu.

M.N.: To, jak bardzo krytyczny potencjał danego dokumentu zostaje podkreślony bądź osłabiony przez wystawienie go w muzeum, opiera się po części na tym, jakiego rodzaju instytucją jest ono w danym momencie historycznym oraz na jego relacjach z szerszym kontekstem społecznym. Można powiedzieć, że dokument staje się widoczny w momencie, gdy wkracza do muzeum, trudniej zaś jest uzyskać dostęp do archiwum. Wtedy jednak musimy zastanowić się nad tym, jak rozumiemy pojęcie wizualności: czy jest ona kontemplatywna, czy też wiąże się z działaniem? Jaki jest jej związek z wiedzą, i jakiego rodzaju jest to wiedza? Można także zastanowić się nad relacją archiwum do muzeum jako analogiczną do tej między podświadomością a świadomością. Prowokuje to jednak pytanie o rodzaj podświadomości i jej strukturę.

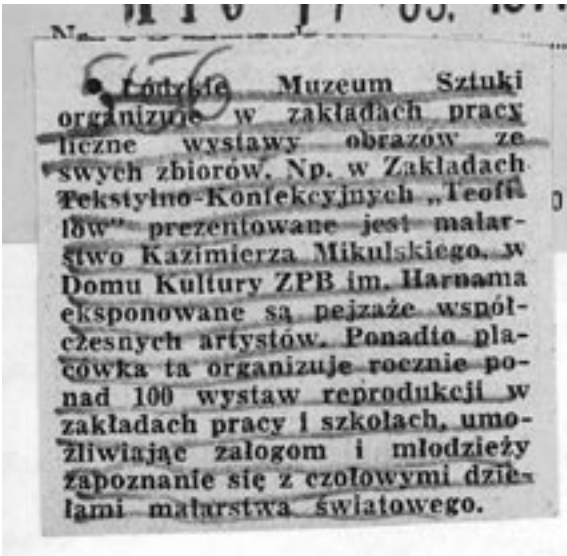
To, co mówisz o dyrektorze i jego żonie mieszkających w Muzeum wskazywałoby na możliwość istnienia pewnego „romansu rodzinnego”, opisanego przez **Freuda** jako dynamika edypalna. Można spojrzeć na archiwum jak na „muzealną kryptę” (opisywaną przez **Abrahama i Torok**) zawierającą „szczątki”, które – zamiast zostać „symbolicznie wchłoniętymi” przez *ego* (w tym przypadku instytucję) jako niewygodne relikty w procesie absorpcji – zostały wcielone w formie nieprzetworzonej jako dokumenty. Innymi słowy, „to, co zewnętrzne – wewnątrz”. Nasuwa się pytanie, jakiego rodzaju relacje można wytworzyć posługując się tą „szczątkową” materią. Ryzykuje się tu nie tyle to, co widzialne, ile to, co ukryte. Powinniśmy obecnie brać pod uwagę rozmaite kategorie niewidzialności: poczynwszy od tajnej „krypty” analogowego archiwum, skończywszy na sposobach, w jakie dokumenty trafiają – bądź nie – do archiwów cyfrowych. Co podlega upowszechnianiu i jakiego rodzaju kontroli podlega ten proces?

M.L.: Wszystkie materiały znalezione przeze mnie w archiwum (krótka relacja z przygotowań do pierwszej transmisji w kolorze TVP Łódź z Muzeum Sztuki w 1972 roku oraz wywiad radiowy z **Urszulą Czartoryską** z 1991 roku – obecnie w zbiorach TVP Łódź i Radia Łódź) zrealizowane zostały przez tradycyjne mass-media. Moim zamiarem było ponowne ich wykorzystanie z naciskiem na zwiększenie dostępności, gdzie zamiast kwestii posiadania i własności na pierwszy plan wysunęłoby się zagadnienie reprezentacji. Optymalny scenariusz zakłada wydanie płyty DVD, która byłaby dostępna nieodpłatnie dla zwiedzających przez czas trwania wystawy, oraz udostępnienie materiałów na stronie internetowej Muzeum. Chciałabym uzgodnić wydanie i nieograniczone wykorzystywanie tych materiałów z ich prawowitymi właścicielami, producentami radiowymi i telewizyjnymi. Włączenie ich do projektu dotyczącego pojęcia daru i obdarowywania pociąga za sobą społecznie motywowane możliwości gestu artystycznego. ●

Rozmowę nagrano we wtorek, 18 listopada 2008, w mieszkaniu Marysi Lewandowskiej w Londynie, między godz. 18.00 a 22.00, przy użyciu dyktafonu cyfrowego, a następnie zapisano ją w formacie mp3.

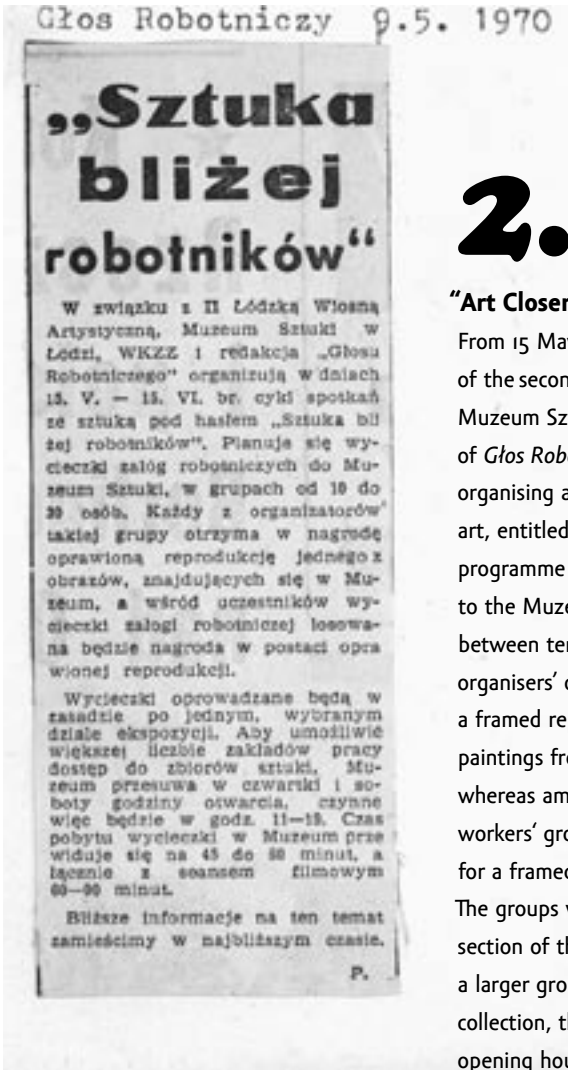
MICHAEL NEWMAN

¶ profesor w School of the Art Institutte w Chicago, krytyk publikujący w „Artforum”, „Art in America”, „Parachute”. Autor *Richard Prince: Untitled (couple)* (2006) oraz współautor z Jonem Birdem *Rewriting Conceptual Art* (1999).



1.

Muzeum Sztuki in Łódź organises numerous painting exhibitions from its collection, in factories and other places of work. For example, in the textile and clothing factory *Teofil*, a painting by **Kazimierz Mikulski** is displayed, and in ZPB Harnam’s Culture House, landscapes by contemporary artists are exhibited. Moreover, each year the museum organises over a hundred exhibitions of reproductions of works of art in factories and schools, thereby allowing the workers and pupils to become acquainted with distinguished works of international painting. ●



3.

“Gallery of Painting in Factory”

As a result of an agreement between the Muzeum Sztuki in Łódź and *Stomil*, the Rubber Shoes Factory, a local art gallery has been opened in the factory. The first exhibition included works by nineteenth century Polish artists with the theme of “the native landscape”. The collaboration between *Stomil* and Muzeum Sztuki is an interesting one. In the factory’s gallery it will be possible to see many works of art from the collection of the Łódź museum. In the Rubber Shoes Factory there is a group of amateur visual artists who present small exhibitions of their work to their colleagues from the *Stomil* work force. ●

2.

“Art Closer to Workers”

From 15 May to 15 June this year, as part of the second *Artistic Spring* in Łódź, the Muzeum Sztuki, the WKZZ and the editors of *Głos Robotniczy* [Workers’ Voice] are organising a series of encounters with art, entitled *Art Closer to Workers*. The programme for this event includes visits to the Muzeum by workers’ groups of between ten and twenty people. The organisers’ of a group visit will be awarded a framed reproduction of one of the paintings from the Muzeum’s collection, whereas amongst the members of the workers’ group there will be a prize-draw for a framed reproduction of a work of art. The groups will be shown around a chosen section of the exhibition. In order to give a larger group of workers access to the art collection, the Muzeum has changed its opening hours; it will be open from 11 a.m. until 7 p.m. A group visit to the Muzeum will take between forty-five and sixty minutes; together with a film screening of sixty to ninety minutes. More information will be available soon. ●

“Dziennik Łódzki” [Łódź Journal] December 4, 1952

Muzeum Sztuki in Touch With Textile Workers

The Muzeum Sztuki has made contact with the cabinet of rationalisation and technique of the Association of Urban Building. Academic workers from the Muzeum have agreed to present regular talks during the club’s meetings. The first of these talks, illustrated with slides, was delivered last Friday and touched upon the historical development of building. Similar talks will be organised every week. In the nearest future the Muzeum Sztuki plans to initiate a similar relationship with the textile workers of Łódź and with the city’s universities. ●



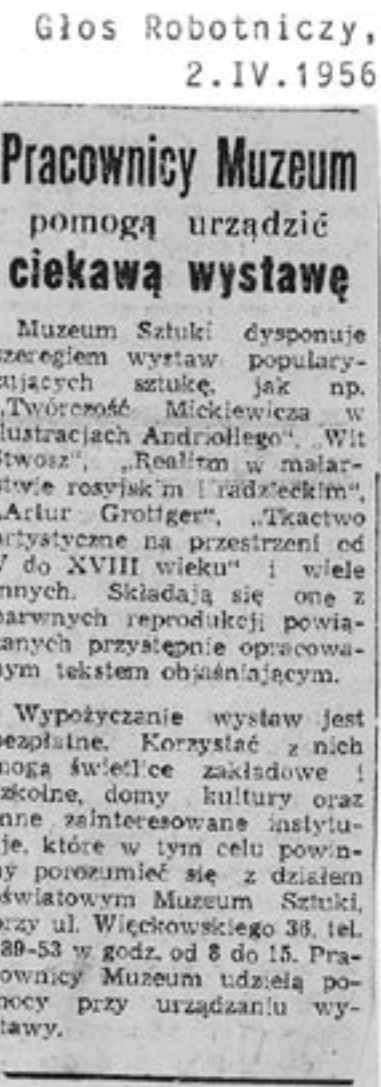
“Głos Robotniczy” [Workers’ Voice] April 2, 1956

Museum Workers to Organise Interesting Exhibition

The Muzeum Sztuki offers a wide range of popular art exhibitions, such as *Mickiewicz’s Work in Androlli’s Illustrations*, *Realism in Russian and Soviet Painting*, *Artistic Weaving from 5th to 18th Century*, and many others. They comprise colour reproductions linked together by intelligible written explanation. Hire of exhibitions is free of charge. They can be presented in the common rooms of factories, schools, culture houses and other interested institutions which in order to organise a loan should contact the Educational Department of the Muzeum Sztuki on 36 Więckowskiego Street (tel. 189-53, office hours 8 a.m. – 3 p.m.). Muzeum workers will help to organise the exhibitions. ●



“Dziennik Łódzki” [Łódź Journal] November 22, 1972



“Colour” Plans for the Łódź Television

Yesterday attention of passers-by was captured, by two huge cars from the colour television company standing in front of the house of the Muzeum Sztuki’s buildings on Więckowskiego Street. Łódź Television centre is recording the first programme in its history for colour television. Its subjects is the history and collection of our Muzeum. The role of the “guide” is played by the Muzeum’s director, **Ryszard Stanisławski**, who is also the co-author (together with **Kazimierz Zygmund** and **Mieczysław Małysz**) of the screenplay for this four-episode programme which we will watch in December together with the viewers of *Interwizja*. In the Muzeum there are cables, ladders and cameras. The image is transferred by the cable to the transmission car and from there, following processing, it is directed to the other car where Ampex video recordering equipment allows the image to be registered and edited. [...] From the left to right in the photograph – director **M. Małysz**, director **R. Stanisławski** and the camera operator **Wojciech Król** during the making of the programme. ●

Michael Newman talks with Marysia Lewandowska about her new project *Tender Museum*

MARYSIA LEWANDOWSKA: The origin of Muzeum Sztuki is directly related to the idea of the gift. The Muzeum has a strong history of receiving gifts, dating from the beginning of the twentieth century with donations from a Cracow-based family of collectors whose gift formed the basis of the City Museum of History and Art. This was followed by what is commonly known as the gift of the “a.r.” group put together through donations from artists and friends with a commitment to establishing an international collection. This gift became the impetus for the further growth of the museum, and encouraged artists who exhibited there under the directorship of **Ryszard Stanisławski** to offer their works to the collection. Later on there were donations such as **Joseph Beuys’** *Polentransport* or artistic exchanges of works with MOCA LA, when it was led by **Pontus Hulten**.

MICHAEL NEWMAN: I am aware of the role the gift has played in other projects you have done. Doesn’t the gift have a double-edged nature? It is both a pure gift with the expectation of nothing in return, and a power relation. There is also the question of the “economy” of the gift. We might think, as **Jacques Derrida** does, in terms of a distinction between “giving without reserve” and an economising of the gift, where it becomes a matter of exchange. Of course, these two are never entirely separable. Could we say that an “outside” economy has been introduced into the museum?



Dzień Kobiet w Muzeum Sztuki / Women’s Days at Muzeum Sztuki, prywatne archiwum / private archive of Olga Stanisławska.

M.L.: I just wonder if there is such a thing as an un-economic relation. It seems to me that nothing escapes the economy but there are of course different kinds of economies. Whilst a transaction that reveals generosity as a powerful tool is perhaps more important, we tend to realise that there is always the dimension of a power relation although we don’t want to acknowledge this as part of the exchange. How else if not simply by offering an art work to the museum collection can an artist now negotiate the giving? Perhaps by insisting on procedures that support wider access to cultural products and values, by making something available rather than restricting it, but also bound by a sharing of public responsibility. This discussion has acquired a different dimension since the political changes in 1989 and with it the move from state to private ownership. As a part of the project I eventually want to release a DVD based on the recordings found in the public archives under the *Creative Commons* licence. Such a proposal forces the issue of property, copyright and the public domain – questions of ownership always present a serious challenge when it comes to the access and use of archival materials. In this instance the public does not fully benefit from the archives as most of the materials are restricted by copyright rules. As an artist I take liberties to extend the use of the materials I find, beyond my initial engagement with them. I want to encourage several archives in Łódź to donate materials related to the history of the Muzeum Sztuki which are currently held under strict commercial terms and release them to be used freely by the Muzeum.

M.N.: My point was not so much that the gift is outside the economy, but that it interrupts it, perhaps one could say “from within”. The gift might create another economy, that of exchange. In what sense do you feel that the gift is a powerful tool?

M.L.: Its power is predominantly in social relations between the museum and its public. That is, in terms of how powerful the public is for the museum and how the museum creates a public for what it offers.

M.N.: Could it be that the artist opens up a distinction between the public and economic spheres, which is always of necessity brought back into the commercial sphere?

M.L.: The commercial aspect drives so many institutional decisions and it doesn’t really matter whether a museum is funded by the State or from private funds. Another aspect of generosity is articulated by the fact that we – the public – have already paid for the museum through taxation. But such a gift can never be acknowledged or celebrated. Maybe we need to make a distinction between profit and benefit.

M.N.: I wonder whether the social role of the museum under communism was in the development of a unified understanding of the public, whereas now the museum has to deal with a diverse and fragmented conception of the public, if one can still speak of “the public” rather than publics. So intervention now would not be on the basis of some common good, but rather diversity or plurality, as if those in themselves had become “the good”. This may indicate another understanding of the Muzeum Sztuki festival known as *Sunday in the Muzeum*.

M.L.: At that time homogeneity wasn’t seen as a problem. It was perceived as a model that needed to be enforced by the authorities.

M.N.: You could put it another way and say that the market needs difference and is strengthened by it. So what looks ethically better may also serve global capitalism more effectively. Maybe the ideals of the Muzeum Sztuki that you are retrieving have become critical or subversive in some way. I’m thinking of why the Muzeum’s annual *Sunday in the Muzeum* festival that you are dealing with might seem to have utopian and critical potential for us. Its future is not only that it anticipates what curators do now, but also that it anticipates what the activities of the museum could be in a context beyond that of a market economy.

M.L.: You are right in pointing to the fact that our experience of museums now and their sphere of influence is from within the context of the market economy. But many of us artists, critics and curators are developing practices that try to imagine the museum as more agent than immanent. Critically addressing art histories and proposing alternative readings of both the museum and the archive is an important step in taking possession of intellectual if not material structures from which many artists and their contributions have been excluded. The emphasis would be on a model of a museum seen as a node within a complex and socially embedded set of relations. Not so much as part of the heritage industry but as an instituting cultural force. We need to consider a larger dimension of participation in the social space of the city and how the museum might encourage the citizens to contribute to its cultural vitality and relevance. It is necessary to engage in order to benefit from any relation.

Distributed Museum

M.N.: What happened to those progressive tendencies or the Constructivist ethos, both in cultural and social relations in the new reality of the communist era? How did the museum function, and what did it offer to the public?

M.L.: To give you a specific example, the transformation began with creating a Neo-Plastic Room in the new building of the Muzeum Sztuki located in the Poznański Palace. In 1948 **Strzeмиński** was asked by the director **Minich** to make a project for the Neo-Plastic Room that was a central point in the systematic-stylistic arrangement of the collection during the re-opening of the Muzeum in that year. Two years later, in 1950, with the proclamation of socrealism as a doctrine, that Room was painted over, obliterated, and turned into a *white cube*. For the next few years the Muzeum’s activities were limited to a more conventional programme and the energy of the team was transferred to connecting the Muzeum with the wider public. The mission of the then director **Marian Minich** (1935–1966) was articulated through the gesture of distributing the activities (and values) of the museum to the factory floor. The technologies of dissemination were at the top of his agenda. Whilst it is easy to dismiss such direct interventions on ideological grounds, we must try to evaluate the real potential of building a public for the more progressive future of the museum. A tension always existed between intellectuals and workers, and the Muzeum was no exception. In what I’ve read from **Minich**’s own accounts of his beginnings as director it is clear that he wasn’t following party rules but was thinking of innovative approaches to education and awareness of context. What was possible inside the Muzeum was rather limited so he and his colleagues decided to literally “stage” the Muzeum programme where there was a ready made audience – in factories, schools, hospitals and local centres. This period is worth our attention as a time marked both by idealism and a controversial socialist doctrine. If we link archival process to memory, we must also consider the productive potential of memory failures. So the archive is haunted by all of these gaps and omissions, eclipses and denials.

M.N.: The archive serves as the model of memory as well as the physical manifestation of a kind of prosthetic memory. How do those two different aspects relate to each other? The basic unit of the archive is the document. But the subjective experience of memory consists of reconstruction in the present in a most unreliable way. It is almost as though the archive suggests an ideal of what we might like our memories to be. It would be nice to think that we could preserve the past but that is not really what memory does. It faces the past in a way – as it must in order to be memory rather than present experience – but it effectively replaces the past with a reconstruction. Experiments



have shown that the more a person remembers something, the less reliable their memory becomes. Memory needs to be considered not only in relation to the present, but also the future. This also raises a question of how far the idealism was related to a social context that has changed, or whether it has a future. Is the archive the record of the past and what is its future dimension?

M.L.: There was something genuine in the way that the Muzeum was aware of its context and the necessity to support the people who were around it and who lived in Łódź. Maybe it perceived itself not so much as part of the working class culture but as part of that early constructivist idea that the working class has something to offer – that labour relations, production and socialism were essentially progressive. During my research I become interested in representations of the Muzeum through broadcast media – film, television, radio and the press: how the image of the Muzeum was distributed in the news and how this differed from the way that the Muzeum represented itself. There is a clear indication of a sophisticated programme of events that further circulated the Muzeum embedding it in the consciousness of the citizens. This occurred through activities such as lectures in factories, exhibitions, guided tours, lending works to a network of cultural institutions, competitions about knowledge of art, photographs with a favourite work of art, film discussion clubs, excursions to other museums, and much more. All this was a part of how time was structured, especially free time outside of work. But in fact, every sphere of life was tightly controlled and organised. At the same time what you encountered in the Muzeum changed you, it connected you with values you did not find elsewhere. Maybe this form of openness could be understood as a gift from the Muzeum to its citizens,

though for many it wouldn't necessarily be a sign of the deliberate building of the museum public, encouraging curiosity and social engagement.

This is obviously the Muzeum celebrating its own values and its own sense of belonging. I want to question such celebration, taking an annual event *Sunday in the Muzeum* as an example. Perhaps it served as an opportunity for the Muzeum to evaluate its relevance, not just in terms of what it offered as art but also how it implicated itself in a social experience: how the unlikely display of fresh vegetables alongside the Muzeum's publications and fashion shows might have led to exchanges between organisers, participants and visitors. This event generated considerable interest amongst the general public, and created excitement that had very little to do with art itself. Rather it proposed an exploration of the institution as a performative arena. But what remains from those ephemeral events is a pile of photographs in the archive, and the memories of the participants. However, we shouldn't underestimate the role that *Sunday in the Muzeum* played in raising awareness about the changing character of artistic practice inside the Muzeum itself during its relatively short ten year history.

Secrecy, Property, Visibility

M.L.: In the end the archive is a shadow of the museum and a large part of what happens there is reflected in it. In fact in Muzeum Sztuki there are two archives: one relating to people and their decisions, the other to exhibition practices, the history of exhibitions and the collection. The personal files – those generated by directors and employees – are a very secretive aspect. Protective legislation means that access to information is quite restricted.

Trying to recuperate anything presents a risk. It may be the risk of unearthing the one lost link that

Niedziela w Muzeum,
10 czerwca 1973 (pierwsze
trzy zdjęcia) oraz 17
czerwca 1979.
Sunday in the Muzeum, 10
June 1973 (first three from
the left) and
17 June 1979.

will disturb the current order and bring our project into crisis. The missing link is capable of proposing what we most dread as knowledge. There is a sort of uncertainty about what might be found and the effect it will have. The seduction of the archive is its ultimate potential, it provides what we are not prepared for, the unaccounted, the hostile, something that is beyond the original reason for entering its domain.

M.N.: So the question you are grappling with is that of the relation of the archive to the present. How does the present moment relate to the time when the material was deposited? Is your idea that you can use the archive to create some sort of fissure that may transform our relation to the present?

M.L.: The archive itself is of no particular interest to me. I think that "intervention" is the key. One is intervening into the present moment by using archival sources capable of articulating or politicising one's relationship to it through research. The past has to serve my needs, perhaps to fictionalise my own practice. When I began working with fragments of a recorded radio interview with **Urszula Czartoryska**, I felt an affinity with the uncompromising nature of her position as a critic. Also, a few other recordings I found made me more sensitive to the role she might have played in shaping the Muzeum both as part of a curatorial team but perhaps more significantly as the wife of the director **Ryszard Stanisławski**. I was impressed as well as troubled by her awarness *vis a vis* the creative economy and the demands of the commercialisation of culture. That was in 1991 and I wonder what the legacy of such a critical voice might be. How does my own practice engage with similar questions now. I take up this chance encounter with her, with the recording in the archive, as the premise for a fictional dialogue across generations, and

possibly across cultures. My own practice has been formed under quite different conditions to the ones she is describing and my interest is not in displaying an "inert document" but in activating it. By using the gallery as a sound studio I want visitors to bear witness to the modes of production and to the staging of our exchange. The recording of our fictional conversation is heard over and over again, quite literally reverberating through the rest of the museum.

M.N.: Art as edifying, collective leisure, and art as formalist, aesthetic, individual experience may be understood as forms of recuperation of that earlier utopianism on the two sides of the Cold War. But even those recuperations have the resonance or memory of utopia. Is the archive appealing because it is the pre-narrated state of the document? And then you as an artist come into the archive and construct the narration, a history in the sense of a story, using this material. When you say 'inert' do you mean that it is not yet narrated? Could this be connected with your description of the archive as a shadow of the museum? So the move from being a document to a work of art in the collection would be quite ambivalent. But that's also the case, although perhaps with a different inflection, with works from the 1960s and 1970s where documentation becomes a work of art. Perhaps the material wasn't even intended to be a work in a first place and suddenly becomes one when it enters the museum collection. An example would be **Robert Smithson's** tape-recorded slide lecture *Hotel Palenque*, where he describes, in a lecture originally given to architecture students, not the Mexican archaeological site, but a nearby hotel which he sees as being in a continuous state of construction and ruin – the documentation of a lecture has now entered the collection of the Guggenheim Museum as a work dating from 1969–1972. The status of the object has

shifted, in this case from lecture or talk to work of art, and has become one of the models for contemporary artists such as **Seth Price** and **Mark Leckey** who present video versions of their talks as artworks, or at least on an ambiguous border which questions the status of the “artwork”.

M.L.: This also means that once the “document” enters the museum collection its potential as a creative source diminishes. When it is removed from the archive, its interpretations and possible effects on other cultural fields are less open-ended. The possibilities of exploitation and interfering with its original parameters become more problematic. The level of intervention into the document changes. For most of us now, the archive is not a physical place where materials are stored, but a digitally generated terrain known as network culture. This is well articulated by **Kazys Varnelis** in his latest book *Networked Publics* (MIT Press, 2008) when he says „today we inhabit the multiple overlapping networks some composed of those very near and dear to us, others at varying degrees of physical remove”. Our engagement with both producing and exploiting the vast hoard of images and information accessible via the Internet turns the physical archive into just another node in the network.

It is not only the question of the document entering the collection but another type of document – the one that occupies the border between the private and public spheres. The fact that the director, **Ryszard Stanisławski**, and his wife, **Urszula Czartoryska**, lived with their daughter **Olga** in the Muzeum premises is not well known but is well documented in their private archive. Does this photographic record reach beyond the paradigm of the family album? Is this a shadow of another museum? Is this the Muzeum’s repressed memory? It is certainly a missing link and the unofficial record of social functions, private lives and their impact on the public sphere. The thousands of photographs taken over a forty year period – birthdays, parties, holidays, professional trips, architecture, dinners with friends – defy classification, but their re-introduction (as part of my project) is intended to further complicate the reading of any museum narrative. Perhaps it is the fact of the temporal presence and display of this material in the Muzeum’s galleries that enhances the critical function of the document itself.

M.N.: The extent to which the potential of the document is closed down or opened up by its appearance in the museum must in part depend on what kind of institution the museum is at that historical moment, and on its relation to the wider social context. One could say that the document becomes visible when it enters the museum, whilst it is harder to access in the archive. However, then one would have to consider how visibility is to be understood: Is it contemplative, or does it have a relation to action? What is its relation to



knowledge, and what kind of knowledge is in question here. One could also consider the relation of the archive to the museum as analogous to that of the unconscious to consciousness. But then what kind of unconscious? What is its structure? What you say about the director and his family living in the museum suggests the possibility of it being inhabited by some kind of “family romance” described by **Freud** as the Oedipal dynamic. Or one could consider the archive as a crypt within the museum (in the sense discussed by **Abraham** and **Torok**), containing “remains” that have been “incorporated” as untransformed (documents) rather than “introjected” in the sense of absorbed – in the ego, or for that matter in the institution as works of art – and remain stubborn relics. In other words, an “outside on the inside”. This

Rewia mody ZTK Teofilów,
30 maja 1976.
Fashion show ZTK Teofilów,
30 May 1976

raises the question of what kind of relation one can form with this “encrypted” material. What might be at stake here is not so much visibility as invisibility. And today we have to consider different kinds of invisibilities: from the secret “crypt” of the analogue archive to the ways in which things do or do not enter the digital archive. What is made available for dissemination, and how is this process controlled?

M.L.: All the broadcasted footage found in the archive (brief material of preparations for the first Łódź Television colour transmission from the Muzeum Sztuki in 1972 and a radio interview with **Urszula Czartoryska** from 1991 – both currently owned by TVP Łódź and Radio Łódź) belongs to an older form of mass media. My intention is to re-employ them through a more distributive approach where concerns of ownership and

property replace those of representation. Ideally they would be included on the DVD and be freely available to visitors for the duration of the project, as well as being downloadable from the Muzeum’s website. My desire is to negotiate the release and extended use of those materials with the original owners, the TV and radio producers. Incorporating them into a project concerned with the gift and giving serves as a potentially significant artistic gesture. ●

The recording took place between 6 p.m and 10 p.m on Tuesday 18 November 2008 at Marysia’s apartment in London using a digital voicerecorder transferred to an mp3 file.

MICHAEL NEWMAN

¶ a professor at School of the Art Institute in Chicago, critic, publishing in “Artforum”, “Art in America”, “Parachute”. Author of *Richard Prince: Untitled (couple)* (2006) and co-author with **Jon Bird** of *Rewriting Conceptual Art* (1999).



Marysia Lewandowska

Odzyskana rozmowa 2009–1991

MARYSIA LEWANDOWSKA: Gdy myślimy o krytyce, myślimy o kształtowaniu światopoglądu, nie jest ważne, czy dotyczy ona polityki, kultury, czy samej sztuki. Co to jest postawa krytyczna, jakich wartości bronimy opowiadając się publicznie za konkretną opcją? Czym różni się głos krytyka od głosu krytycznego artysty wobec aktualnych zjawisk? Co odsłania krytyka, co formułuje, na ile wypowiada nasze lęki? Bywa tak, że aby krytyka była skuteczna w swoim działaniu opiniotwórczym, w swojej misji publicznej, trzeba z nią polemizować, ale też podkreślać jej otwartość, odporność na ataki, aktywność intelektualną.

URSZULA CZARTORYSKA: Przede wszystkim, w jakimś takim uniwersalnym pojęciu krytyka to jest wybieranie. Nie w tym znaczeniu, że się mówi, że ci są dobrzy, a ci są lepsi, a ci są najlepsi, tylko krytyką jest pewne zajęcie stanowiska – i to zajęcie stanowiska jest uniwersalne. Jak kupujemy sukienkę tego kroju, a nie innego, to też uprawiamy krytykę, ponieważ nie chcemy takiej, która jest staromodna albo prowincjonalna, tylko chcemy akurat jakąś aktualną. Dotyczy to wszystkich czynności, w których dokonujemy aktu wyboru i wtedy, jeżeli tego kryterium używamy, to krytyką jest i [...] stanie przed kioskiem z gazetami, i kupowanie tej, a nie innej gazety. Ale zawężając do krytyki w kulturze – krytyka literacka czy krytyka teatralna mają ogromne środki oddziaływania, których nie zawsze czytelnik jest świadomy. Te środki oddziaływania rzutują na przemożną siłę perswazji w stosunku do odbiorcy i nie zawsze zdajemy sobie sprawę, do jakiego stopnia recenzja w gazecie jest silna i jak definitywnie oddziałująca na gusta ludzi.

M.L.: Jak z perspektywy czasu, a może też z perspektywy narastającej krytyki, możemy ocenić postawę podważającą zasadność interpretacji? Czy jest w ogóle coś poza interpretacją, czy artyści od dłuższego już czasu nie proponują nam właśnie „swoich” interpretacji, czy nie nagłaśniają ich w sposób krytyczny, przekorny, buntowniczy, kontrowersyjny, odwołując się do niezakończonych, niedomkniętych projektów myślowych, ideowych, formalnych? Tworzą przestrzeń kontynuacji, ale też pole konfliktu, wskazując na to, co zastane, ale też ujawniają co zakazane, ukryte, niejasne. Przypominają mi się słowa amerykańskiego artysty Seta Price’a, który powiedział, że patrząc na sztukę ostatnich stu lat, widzimy, że niemożliwe jest jej unicestwienie, czy też jej zdematerializowanie. Czy nam się to podoba, czy też nie, sztuka stopniowo się rozprzestrzenia, syntetyzując każdy z aspektów życia. Może to właśnie

jedna z jej cech witalnych – atak teraźniejszości na to, co dawne, na nasze działania wobec tego, co dzieje się teraz i co jest dla nas ważne. Czym dla odbiorcy jest docieranie do nowego, jeśli nie docieraniem do samego siebie?

u.c.: Był taki moment w latach 70., kiedy Susan Sontag, bardzo ważna postać kultury amerykańskiej i światowej, [...] powiedziała: „koniec interpretacji”. To, co my, krytycy, piszemy (a pisała dużo o polityce, literaturze, fotografii) to jest tylko papier, papier i papier. Trzeba dzieło odbierać bezpośrednio, naiwnie i tylko tak, jak ono się prezentuje.

Ale potem nagle okazało się, że ten gest, bardzo heroiczny, został przez nią samą i wielu innych uchylony. [...] I to jest to, to jest ta perspektywa, w której nasze pisanie ma sens, celowość i przyszłość.

W kulturze jest tyle ruchu, tyle nowych rzeczy, tyle starych się odnawia, tyle średniej generacji ewoluuje, tyle jest prób rozsądnego i mądrego przywoływania rzeczy minionych, że cała sfera interpretacji jest ogromnie ważna i niezbędna. Nie dlatego, żeby napędzać publiczność [...], tylko dlatego, żeby być pomocnym odbiorcy w tym całym gąszczu i by mieć pewne sposoby rozumienia sztuki, które są otwierające, wzbogacające, ciekawe, czasami ironiczne, czasami patetyczne. Takie, które naprawdę umieją zainspirować publiczność do szczerego i inteligentnego kontaktu. Ten kontakt jest publiczności niezbędny i to jest zupełnie zrozumiałe.

[...] Krytyka pokazuje, jak bardzo poszerzają się granice sztuki. Bez niej publiczność nie rozumiałaby różnych nowych gatunków sztuki, takich jak wielka przestrzeń zaaranżowana przez jakieś „śmieciarskie” pomysły, albo nowa operacja przestrzeni w krajobrazie, albo wiele innych rzeczy, jak przywołanie nowych gatunków ekspresji rzeczy sakralnych. Bez niej byśmy ciągle, a przynajmniej ten popularny odbiorca, tkwili w takich oczekiwaniach od sztuki, od teatru czy plastyki, które poruszają się po starych koleinach. A właściwie u większości odbiorców, szczególnie młodych, istnieje głód tego, żeby dotrzeć do nowego. Nie dla jakiejś głupiej sensacji, tylko dla pogłębienia, zrozumienia.

M.L.: Nic, co robimy, nie dzieje się w próżni społecznej czy instytucjonalnej. Może warto przypomnieć o roli, jaką może odgrywać muzeum, każde muzeum, ale szczególnie to, które samo musi dokonywać wyborów kształtujących zarówno artystów, jak i szerszą publiczność. Jaka jest jego misja, albo raczej wizja, którą tworzy muzeum z pożytkiem dla nas wszystkich? Czy mówimy wyłącznie o muzealnych zbiorach? Kto decyduje o ich charakterze? Pytamy



również o trudniejszą do sprecyzowania rolę światopoglądową, jaką pełni muzeum, polegającą na zaangażowaniu w zjawiska spoza sztuki, na pracy nad ich rozumieniem. Myślę o oddziaływaniu poprzez typ ekspozycji, tematykę wystaw, odczyty, projekcje, spotkania, konferencje prasowe, plakaty, publikacje, obecność w mediach. Ten podskórny typ oddziaływania skłania do refleksji na temat kondycji świata, nie tylko sztuki. Jak można realizować dialog z artystami przy jednoczesnym szacunku dla inności, postawie krytycznej wobec samej instytucji muzeum? u.c.: Oczywiście istnieje takie pojęcie, które stworzył dyrektor Ryszard Stanisławski – pojęcie muzeum jako „instrumentu krytycznego”. Używając tego określenia, że jest ono krytyczne Stanisławski podkreślił wybiórczy charakter kolekcji jako efekt pewnej decyzji suwerennej i niestadnej. Chodziło o to, żeby kolekcja nie powtarzała standardowych obrazów, które można widzieć w każdym innym muzeum, żeby kadencja sal w muzeum miała jakąś dynamikę, żeby sale się różniły; by pokazywać dynamikę pewnych propozycji artystycznych, które nawzajem sobie pomagają, które nie dławią się nawzajem, żeby określić pokrewieństwa albo kontrasty pomiędzy stanowiskami artystów i ich równorzędność i wielokierunkowość. [...] Ta działalność krytyczna muzeum nie ogranicza się tylko do wystawy czasowej czy samej galerii, ale polega także na dialogu z artystami, z tymi a nie innymi, uznanymi za wiodących, ciekawych, twórczych, kontrowersyjnych. Oczywiście to nie jest próba jakiegś apodyktycznej dyktatury w stosunku do innych artystów, z którymi się nie rozmawia tak blisko czy zaangażowanie. Każde inne muzeum też ma swoje wybory i muzeum nasze pozostaje z szacunkiem dla tych wyborów, nie kwestionując ich.

M.L.: Może pomówmy teraz o odpowiedzialności. Czy możemy jej wymagać wyłącznie od krytyków, czyli tych, od których oczekujemy wiarygodnej oceny, szerszego omówienia, wartościowania? Czy też powinniśmy oczekiwać jej także od galerzystów, kuratorów, dyrektorów, kolekcjonerów, mecenasów? Sztuka jest częścią przemysłu kultury, ale jej wymiana towarowa rządzi się nieco innymi prawami rynkowymi, niż ma to miejsce w przypadku innych dóbr konsumpcyjnych. Jej cena zależy od złożonych relacji pomiędzy wszystkimi wyżej wymienionymi uczestnikami transakcji. Dla wielu artystów sukces komercyjny nie pokrywa się z sukcesem w przestrzeni krytyki, czy z szacunkiem środowiska. Jeśli przyjmujemy, że rynek sztuki jest siłą generującą nowe wartości symboliczne, nie tylko finansowe, że rynek jest nie tylko motorem, ale także określonym

kontekstem działania, jak wówczas możemy zachować niezależność krytyczną, niezależność od mechanizmów traktujących rynkowość jako jakość decydującą, ale także niwelującą wypowiedź? Jakiego rodzaju strategię ma do dyspozycji krytyk, by chroniąc własną niezależność i suwerenność nie popaść w anachroniczność?

u.c.: Ta jednakowość jest wyciśnięta, wymuszona przez komercjalizację. To jest szeroki temat, dość marginalny w stosunku do przedmiotu naszej rozmowy. Komercjalizacja wywołuje pewne spustoszenie w krytyce, pewien brak odpowiedzialności, ponieważ odpowiedzialność przenosi się z krytyków na galerzystów. Nie jest to dobre, bo krytyk pisze o tych wystawach, które są w prestiżowych galeriach z powodu tego prestiżu, a nie z powodu przekonania do samych artystów. [...] To, co jest dla mnie niedościgłym wzorem, to jest krytyka naprawdę głęboka, krytyka interpretacyjna. W tym sensie jestem uczennicą Mieczysława Porębskiego, dla którego obcowanie z dziełem jest jedynym bogactwem. Drugim jest rozumienie zadań krytyki i jej wszystkich „gier z artystą” – jak on to nazywał. W jednym z esejów z lat 70. Porębski zajął się specjalnie krytyką, co więcej, stworzył pojęcie „metakrytyki” – w jaki sposób piszący może interpretować swoją własną krytykę albo krytykę w ogóle, czy pojęcie „krytyki”. Metakrytyka, czyli interpretacja samej krytyki. Porębski określał różne strategię krytyki. Co ciekawe, w latach 70. pojęcie „strategii” było bardzo ważne. Teraz zostało ono jakby uchylone. Strategia określa, jak krytyk postępuje z partnerem, którym jest artysta; jak go prowokuje, jak go głaszcze, jak go zniechęca, jak go kokietuje. Istnieją różne typy krytyki, które Porębski wspaniale, brawurowo opisuje również w przekroju historycznym. Pokazuje on na przykład, jakim wspaniałym krytykiem był Charles Baudelaire, poeta francuski połowy XIX stulecia, romantyk, który pierwszy właściwie użył takiego narzędzia, jak analiza dzieła. Porębski stworzył pojęcie „krytyki poetów”, do której należał Appolinaire, Przyboś, André Breton, którzy byli partnerami, przyjaciółmi artystów. To jest krytyka wspaniała, bardzo stronnicza, bardzo wyrazista, emocjonalna, walcząca, broniąca, rozsiewająca wkoło ciosy. Piękna krytyka, wspaniały model zupełnie triumfujący, który wielką sztukę pierwszej połowy XX stulecia wprowadził w świat.

M.L.: Wielu artystów traktuje krytykę jako część własnej praktyki, konkretyzację postawy, chęć bezpośredniego uczestniczenia w polemice, teren otwartej walki politycznej. Zacieranie granic pomiędzy dyscyplinami akademickimi i artystycznymi jest



jednym z dominujących nurtów współczesnej sztuki. Artysta bada, rozpoznaje, proponuje, interpretuje, prowokuje, rzucając wyzwanie innym dziedzinom, ich ekspertom, a także samym krytykom. Artysta czuje się pełnoprawnym aktorem dyskursu, nic nie dzieje się poza dyskursem. Dostępność przesłania artystycznego, a nie jego zakodowanie, to właśnie otwieranie emocjonalnej warstwy odbioru. Nie mam tu na myśli działań spektakularnych, ale raczej skromność środków, takie działania „szczelinowe” w stosunku do obowiązujących norm, często narzuconych przez praktykę instytucjonalną. Wielogłosowość krytyczna jest często kontrowersyjna, ale czy dlatego mamy się jej pozbyć?

u.c.: Mnie to nie interesuje. Jak człowiek pisze mądrze, to ja się nie zastanawiam, czy to jest dzieło sztuki. Ciekawe: jak czytam na przykład Konwickiego, to zastanawiam się – czy mi się to podoba? On ma taki sposób pisania dosyć szczegółowy – ktoś tam się spocił na czole, a ktoś drapnął się za uchem i tak dalej – ale oczywiście ma głębiny, te, o których mówię. Więc tutaj rozpatruję, jak to jest zrobione. Ale jak czytam krytyka, to w ogóle nie myślę, czy to jest artystyczne, tylko czy jest przekonujące.

M.L.: Wynika z tego, że wartością najwyższą krytyki jest jej zdolność przekonywania, pewien moment uwiedzenia, porywu kończącego się refleksją, ale może też indywidualnym sprzeciwem. Naprawdę przekonująca jest krytyka, której precyzja postawy mobilizuje nas do własnego myślenia krytycznego, do ponownego odkrycia poprzez przewartościowanie tego, co już uznaliśmy za znane. ●

MARYSIA LEWANDOWSKA

✎ artystka urodzona w Polsce, od 1985 roku na stałe mieszkająca w Londynie, współpracująca z Neilem Cummingssem w latach 1995–2008. Współautorka wielu projektów, m.in. *The Value of Things* (Birkhauser, 2000), *Give & Take* (Victoria&Albert Museum, 2000), *Capital* (Tate Modern, 2001), *Entuzjaści* (CSW Zamek Ujazdowski, The Whitechapel Art Gallery, Kunst Werke, Tapies Foundation, 2005–2006) oraz *Museum Futures* (Moderna Museet, 2008).

Fragmenty wypowiedzi Urszuli Czartoryskiej pochodzą z nagrania *Galeria Radio – spotkanie z Urszulą Czartoryską*, prezentowanego na antenie Radia Łódź 16 lipca 1991 w godzinach 18.10–20.00. Autorka serii i prowadząca: Krystyna Namysłowska. Taśma Zonal, czas trwania 35’30”.

Dzięki uprzejmości Radia Łódź.

www.chanceprojects.com

Marysia Lewandowska,

Luźne skojarzenia 2009–1972

M.L.: Mam świadomość, że nie mogę mówić o roli artysty czy krytyka we współczesnym świecie bez próby skrótownego opisanie tego świata. Jest to świat przerostów i przesyty, świat materialnych i technologicznych fascynacji, ale także głębokich podziałów i konfliktów, a ostatnio niestabilności ekonomicznej. Kryzys finansowy zmusza nas do dokonania przewartościowań w sferze życia zawodowego, a także zrewidowania wewnętrznych przyzwyczajęń co do zasięgu naszych wpływów i możliwości. Przed wieloma laty jeden ze znanych krytyków sztuki zaproszony do udziału w muzealnej sesji naukowej mówił o możliwych konsekwencjach stosowania inżynierii genetycznej wobec człowieka, ostrzegał przed nią swoich słuchaczy. Z ówczesnej perspektywy słowa te musiały brzmieć niezwykle śmiało i wszystko jedno, czy formułowane były wyłącznie z perspektywy teoretycznej, czy autorem kierował autentyczny egzystencjalny lęk.

U.C.: [...] sztuka jest jedyną sferą, która zaprzecza tej inżynierii – inżynierii programowania rodzaju ludzkiego. Istotnie chciałabym się zająć tą sferą – sztuką, która jako jedyna broni człowieka przed kolosalnymi zupełnie naporami uderzającymi w niego w dzisiejszych czasach. Istnieją różne koncepcje miejsca artysty w świecie [...]

M.L.: Rozszerzając pojęcie ingerencji albo interwencji artystycznej w procesy życiowe poprzez działania zbliżone do socjologii sztuka współczesna często ujawnia to, co niewygodne, wyparte, obce. Zamiast utopijnych wizji autonomii artyści proponujący partnerstwo sztuki w procesach społecznych i politycznych zapewniają jej nośność i aktualność. Nie możemy już mówić o pojęciu wписywania się w rzeczywistość, ale o jej kształtowaniu, a może nawet o życiu kształtowanym przez sztukę.

U.C.: Obrona człowieka przed rozpaczą, [obrona], którą jest w stanie podjąć sztuka, jest sprawą niesłuchanie ważną i każdy z nas, którzy paramy się [różnymi] dziedzinami sztuki, począwszy od filmu po plastykę, musi zdawać sobie z tego sprawę: przeżycie artystyczne jest tu deską ratunku.

(...) Nie jest do końca pewne, czy w obecnej sytuacji narastających konfliktów – szczególnie w sferze biopolityki, ale także w skali indywidualnie odczuwanej rozpacz – sztuka jest w stanie przyjąć rolę płaszcza ochronnego. Bliższe jest mi kojarzenie sztuki z jej potencjałem krytycznym, ładunkiem sprzeciwu, precyzją nazywania i wymiarem etycznym. Właśnie teraz, w momencie kryzysu wartości, ważne jest, jaką postawę przyjmujemy nie tylko w układach świata sztuki, ale także w relacji określonej przez głębsze poczucie misji społecznej. To nie przezroczystość moich działań, lecz ich kontekst, konkretyzacja, zakotwiczenie mogą liczyć na realny, krytycznie zorientowany odzew.

(...) W tym, co dotyczy sztuki, McLuhan powiada, że zadaniem artysty, zadaniem sztuki w całości – wszystkich jej dziedzin – jest to, aby stała się amortizatorem wszystkich tych ataków i bodźców, które napierają na człowieka. I to napierają nie z jakiegoś uniwersum teoretycznego, ale ze środków masowego przekazu. Właściwie dopiero w momencie, kiedy człowiek zgasi telewizor, pójdzie na mecz, czy uczestniczy w imprezie artystycznej, dopiero wtedy staje się pełnym człowiekiem. Jest rzeczą niesłuchanie interesującą, że dość duże partie wywodów McLuhana [dotyczą] znalezienia równoległości pomiędzy przeżyciem sportowym a przeżyciem artystycznym.

(...) To jest bardzo trafne porównanie i nie sądzę, żeby McLuhan miał wyłącznie na myśli wypełnianie czasu wolnego. Chociaż to też ma jakiś sens. Gdy oglądamy program telewizyjny o sztuce, na przykład relację z wystawy w muzeum, odbieramy obraz dość biernie; inaczej jest, gdy kibicujemy przed odbiornikiem ulubionej drużynie piłkarskiej, ponoszą nas inne emocje, tutaj zaangażowanie jest totalne, bez niego nie możemy liczyć na wygraną. Ale może chodzi też o zasady gry, o rozumienie kodu, o dystans, który medium telewizyjne stwarza w warstwie uczestnictwa. A jakoś obydwu tych przeżyć: artystycznego i sportowego? Tu wszystko zależy od naszej otwartości, od tego, czy mamy poczucie, że oba te przeżycia dopełniają się wzajemnie i składają do ogólniejszych refleksji. Autorytet tradycyjnych

mediów został podważony wraz z pojawieniem się interaktywności, nawet jeśli jest ona pozorna, ponieważ wszyscy posługujemy się podobnymi źródłami informacji. Zdajemy sobie sprawę z digital divide: zaledwie jedna szósta z nas ma dostęp do sieci, a ci, którzy go mają, korzystają z niego w bardzo różny, niejednakowy sposób. Zjawiskiem pozytywnym są procesy rozpowszechnienia, udostępnienia choćby nawet tendencyjnie skonstruowanego przekazu na temat wystawy.

(...) Jeżeli [McLuhan] mówił o wieży kontrolnej społeczeństwa, uważał, że cały status artysty w dzisiejszych czasach jest statusem człowieka, który obserwuje i kontroluje, a nawet przewiduje najbliższe wypadki z życia społecznego. O samej sztuce powiadał, że jest ona właściwie rodzajem radaru, który społeczeństwo nauczyło się wypuszczać ponad siebie; radaru, który ostrzega o każdym naporze, o każdym niebezpieczeństwie i o każdej nowej sile, wobec których [człowiek] będzie musiał się w pewien sposób uzbroić psychicznie.

(...) Nie całkiem utożsamiam się z przekonaniami nadającymi artyście jakieś wyjątkowe miejsce w przeczuwaniu przyszłości, przypisującymi jego dziełom rolę radaru. Myślę, że chodzi bardziej o sposoby uczestniczenia w tworzeniu obszaru wiedzy, tak bym rozumiała wypowiedź artystyczną. W zależności od zainteresowania widza owo uczestnictwo ma swoistą szansę wyostrzać wrażliwość, sygnalizować problemy, niepokojące zjawiska, poruszać sumienia. Odrębność, często połączona z niejednoznacznością przekazu, może zwiększać czujność odbiorcy. Artyście jestem w stanie zaufać tylko wtedy, jeśli odbieram jego propozycje czy interwencje jako gest świadomy politycznie, umocowany w konkretnym kontekście, motywowany osobistym wyborem. Być może nie małą rolę odgrywa tu instynkt, ale równie ważna jest świadomość procesów historycznych, ponowne odczytywanie i demistyfikacja zdarzeń przeszłości.

(...) Jeżeli tak odpowiedzialny i przenikliwy człowiek jak McLuhan znajduje w sztuce tę siłę obserwacji i precyzję sformułowań, która cechuje artystów, to wydaje mi się, że również i my w codziennej obserwacji zjawisk artystycznych powinniśmy się nauczyć już nie tylko zaufania do artystów, ale świadomości, że artyści nawet instynktownie przewidują i wskazują na pewne zjawiska, które dopiero mają nadejść. [...] wszyscy ci artyści, którzy z działań ściśle rejestrujących czy kontrolnych uczynili swój program, w jakiś sposób potwierdzają program McLuhana i nadają mu po prostu pełne znaczenie, gdyż bez nich, [artystów] stałby się on pusty.

(...) To do krytyka należy nazywanie albo lepiej nagłaśnianie tego, o czym większość milczy. Kiedy krytyk odwołuje się do zjawisk, które uznaje za niepokojące, szkodliwe czy też niesprawiedliwe, zajęcie stanowiska zyskuje siłę przesłania moralnego. Nie chodzi tylko o etykę zawodową, ale o wybór formy wypowiedzi. Ważne jest też rozróżnienie pomiędzy tekstem szeroko dostępnym, obecnym w wielu nośnikach, a uczestnictwem w dyskusji, której zasięg jest ograniczony. Ważne jest także uświadomienie sobie, jaki zasięg ma opinia krytyka: wąski, profesjonalny, ale istotny środowiskowo, czy szerszy, dający możliwość dotarcia do zainteresowanego, ale raczej przypadkowego odbiorcy. Pojawia się też problem autocenzury, który jest zarówno problemem artysty, jak i krytyka. Świadome przemilczanie i wybiórczy komentarz mają swoje konsekwencje dla procesów zachodzących w kulturze, świadczą o czymś więcej niż o obojętności, stawiają pod znakiem zapytania wartości, które kojarzą mi się z odpowiedzialnym uczestnictwem w procesie twórczym i politycznym.

(...) Mam na myśli dość chwilowy raczej i dosyć spektakularny akces wielu krytyków wytrawnych, bardzo celebrowanych i liczących się krytyków paryskich przede wszystkim, do ruchu niesłuchanie świeżego i czystego w intencjach. Krytyków [...] cynicznych, aczkolwiek zasłużonych w poprzednim dziesięcioleciu, takich jak Ragon czy Restany – krytyków tych poniosła kolosalna demagogia w owym czasie. Przedstawiali swoim czytelnikom obraz swojej własnej osoby nawróconej, że tak powiem. Nawróconej na świeże odczucia, nawróconej na szczery czy [raczej] pseudoszczery akces do ruchów młodzieżowych.

Sprawa rozrachunku tych krytyków jest interesująca – w tym momencie, kiedy młodzi artyści rzeczywiście zechcieli

stać się artystami przejmującymi kontrolę nad społeczeństwem, krytycy próbowali związać się z nową sytuacją, próbowali zerwać stare sojusze i stare celebracje na rzecz jakiegoś świeżego ruchu i autentycznych przeżyć, jakiegoś istotnego partnerstwa z artystami. ●

URSZULA CZARTORYSKA historyczka sztuki oraz krytyk fotografii, absolwentka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Przez wiele lat pisząca do magazynu „Fotografia”, autorka wybitnych publikacji, m.in *Plastyczne przygody fotografii* (1965), *Od pop artu do sztuki konceptualnej* (1973) oraz wielu tekstów poświęconych współczesnej fotografii. W latach 1977–1998 kierowała Działem Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Fragmenty wypowiedzi Urszuli Czartoryskiej pochodzą z jej wykładu w Muzeum Sztuki, Łódź 1972.

MARYSIA LEWANDOWSKA: Thinking about criticism, one thinks about shaping a certain world-view, regardless of whether it concerns politics, culture or art itself. What is a critical stance and what values does one defend when publicly supporting a particular choice? What is the difference between the voice of a critic and the critical voice of an artist directed at the contemporary situation? What is exposed by such criticism, what does it formulate and to what extent does it articulate our fears? There are moments when, in order to be efficient in its opinion-making function, that is, its public mission, criticism needs to be contested, simultaneously emphasising its openness, durability under attack and intellectual energy.

URSZULA CZARTORYSKA: Above all, if we consider it in such universal terms, criticism is about selecting. I don't mean this in the popular sense, that is, differentiating between the good, the better and the best. I mean taking a certain position – and this act is universal. When choosing a dress of a certain style we practice criticism, since we do not want an old-fashioned or a provincial dress, but one which is up-to-date. This pertains to all activities which involve decision-making. When this criterion comes into play, queuing in front of a newspaper stand and buying a specific newspaper [...] becomes a form of criticism. But if we restrict the notion to the field of culture – literary and theatrical criticism both possess powerful means of influence of which the reader is not always aware. These means translate into an immensely persuasive force, which can be exerted on the recipient. We are not always aware of the power of a newspaper review and its formative influence on people's taste.

M.L.: Considering a temporal perspective, and perhaps the pressures on criticism as well, how can we evaluate a position that challenges the validity of interpretation? Is there anything besides interpretation itself, haven't artists been offering us "their own" interpretations for some time now? Aren't they publicising and amplifying them in critical, rebellious and controversial ways, or ways that draw upon unfinished or incomplete intellectual, ideological or formal projects? Artists seem to be creating a space of continuity, which at the same time becomes a field of conflict; they point towards the existing state of affairs whilst exposing the hidden, unclear and repressed. I am reminded here of the words of the American artist Seth Price, who said that looking at the art of the last one hundred years, one realises that it can be neither annihilated nor dematerialised. Whether we like it or not, art disperses gradually, synthesising all aspects of life. Perhaps this should be considered one of its vital features – the attack of the contemporary on the past and on our actions, directed at current phenomena that we consider important. Is reaching the new any different for a viewer than reaching themselves?

u.c.: There was a time in the 1970s when **Susan Sontag**, a key figure in American and international culture, [...] positioned herself "against interpretation". She considered the work of a critic (whilst herself being a prolific writer on politics, literature and photography) to be no more than mere paper, paper, paper. The work should be experienced directly, naively and on its own conditions.

Marysia Lewandowska

A Recovered Conversation

2009–1991

Then it suddenly turned out that both she and others invalidated this rather heroic act. [...] It is this particular perspective that makes sense to our writing, bestowing it with purposefulness and a future perspective.

Culture is so full of movement, full of new phenomena as well as old that are being reinvented, so many mid-generations evolve, and there exist so many sensible and wise attempts at drawing upon the past, that the sphere of interpretation is extremely important and indispensable. Not for generating a public [...],



but in order to guide the viewer through this maze and provide a way of understanding art, which is productive, enriching, interesting, at times ironic or full of pathos. Such means that will inspire viewers to an honest and intelligent contact. The fact that the audience needs this contact is perfectly understandable.

[...] Criticism has explicated the broadening of artistic borders. If it wasn't for its practice viewers would not understand new art genres such as huge spaces taken up by some "trashy" ideas, new uses of space in the landscape, or many other developments such as

conferring new genres of expression on religious objects. Without it we, or at least the general audience, would still be stuck in a rut of traditional expectations towards art, be it theatre of the visual arts. There is a hunger for novelty amongst most viewers, particularly the young. Not for the sake of some stupid sensationalism but a desire for understanding and development.

M.L.: Our actions do not take place in a social or institutional void. Perhaps we should be reminded of the possible role of a museum, any museum, but





particularly one that needs to take decisions that independently shape both artists and audience. What is the mission, or rather, the vision, it creates for the benefit of everyone? Are museum collections the only issue of interest here? Who shapes their character? We should also ask about the role of the museum in determining the world view, which is much more difficult to specify. What I mean here is the influence exerted through various exhibition formats and themes, lectures, screenings, meetings, press conferences, posters, publications and media coverage. This implicit kind of influence encourages reflection not only on the condition of art, but of the world in general. How do you develop a dialogue with artists whilst at the same time respecting their difference and remaining critical towards the institution of the museum itself?

u.c.: Of course, there is a notion, conceived by the director **Ryszard Stanisławski**, of the museum as a “critical instrument”. Using this criticality **Stanisławski** stressed the selective character of a collection as the consequence of a number of autonomous and inconsistent decisions. The idea for the collection would be to not repeat the standard images that can be seen in any other museum, so that the sequence of works presented in exhibition spaces would be dynamic. The spaces would be diverse and illustrate the dynamics of certain artistic propositions which support rather than stifle each other, and the affinities or contrasts between artistic stances, their equal and multidirectional status, would be emphasised. [...] The museum’s critical activity is not confined to temporal shows or the layout of spaces, but also involves a dialogue with selected artists, those considered leading, interesting, creative, or controversial. Naturally, this is not an attempt at establishing some authoritative dictatorship that subordinates other artists who do not participate in such a close or intensive dialogue. Every museum makes its own choices, and our museum should view them with respect without questioning them.

m.l.: Now, let us discuss responsibility. Should critics be expected to provide reliable judgement, in-depth coverage and evaluation? Or should we also expect this from gallerists, curators, directors, collectors and patrons? Art is part of the culture industry, but the exchange of art as commodity is governed by market mechanisms that are different from those used for other consumer goods. The price of art depends on complex relations between all the aforementioned participants in the transaction. For many artists commercial success is not synonymous with critical success, or respect amongst peers. I want to suggest that the art market is a force that generates new symbolic, as well as financial values by providing a specific context. But how can we preserve critical independence from mechanisms which treat the market as a means of dictating the value and which are at the same time capable of compromising possible expressions? What strategies are available to the critic, which could be used for defending one’s independence and autonomy without falling into anachronism?

u.c.: This uniformity is churned out, extorted by commercialisation. It is a broad topic, though marginal to the theme of our conversation. Commercialisation wreaks havoc for criticism, causing a lack of responsibility, which is transferred from critics to gallerists. This is not a desirable phenomenon since critics tend to review exhibitions mounted in prestigious galleries because of the kudos rather than any convictions concerning the artists. [...] What remains an unparalleled model for me is a truly in-depth interpretative criticism. In this sense I consider myself a student of **Mieczysław Porębski**, who thinks of contact with works of art as the only thing value. Another model is based on the understanding of criticism and its “games with the artists” – as he called them. In one of his essays from the 1970s, **Porębski** was particularly occupied with criticism, what is more, he introduced the notion of “metacriticism” – which referred to the way that the author can interpret his or her own criticism, criticism in

general, or the notion of “criticism” itself. Metacriticism would be the interpretation of criticism itself. **Porębski** described various critical strategies. It is interesting to know that in the 1970s the notion of “strategy” was very important. Now it seems that it has been put aside. Strategy delineates the way a critic addresses their partner, that is, the artist, the way the latter is being provoked or flirted with. There are various types of criticism which **Porębski**, in a wonderful and bold way, identified in historical cross-sections. For example, he demonstrates the critical mastery of **Charles Baudelaire**, the mid-nineteenth century French poet and romantic artist, and the first to use the analysis of a work of art as a tool. **Porębski** conceived the idea of “poet’s criticism” which included **Apollinaire**, **Przyboś** and **André Breton**, who were all partners and friends of the artists. It is an example of an outstanding, committed, very lucid, emotional, fierce, defending and striking form of criticism. It is a beautiful criticism, and an outstanding and triumphant model, which popularised early twentieth century art across the world.

m.l.: Many artists consider criticism as a part of their own practice, as a grounding of their position, a drive towards direct participation in polemics and areas of open political struggle. Blurring the boundaries between academic and artistic fields is now amongst the most dominant currents in contemporary art. The artist researches, identifies, suggests, interprets and provokes, by challenging other realms and their experts as well as the critics. Artists see themselves as legitimate actors in the discourse, and as we know, nothing takes place outside of it. The relevance of the artistic proposal, rather than its encoding, is revealed in the emotional response. Rather than populist and spectacular manifestations, I am interested in modest means and parasitic activities situated “in between” the existing norms, which are often imposed by institutional practice. Critical polyphony is often controversial, yet is that an argument for disposing of it?

u.c.: I am not interested in that. If one writes wisely, I don’t bother with thinking whether it is a work of art or not. However, it is interesting that when I read **Konwicki** for example, then I do ask myself if I like it. He has a specific and detailed way of writing in which we learn that someone has sweat on their forehead whilst someone else scratched himself behind the ear, etc. – but of course this approach has all the profound aspects I mentioned. This is the moment that I analyse how this effect was achieved. Yet when I read a critic, instead of asking if what I am reading is artistic, I ask whether it is convincing.

m.l.: Consequently for you, the highest value of criticism lies in its persuasive ability, in a moment of seduction, a rush followed by a reflection but also, perhaps, individual opposition. Truly convincing criticism is that which, through its precision, encourages the reader to form his/her own critical position, allowing us to re-discover what is already well known to us. ●

MARYSIA LEWANDOWSKA

☞ is a Polish born, London based since 1985 artist who has collaborated with Neil Cummings between 1995–2008. Co-author of many projects like *The Value of Things* (Birkhauser, 2000), *Give & Take* (Victoria&Albert Museum, 2000), *Capital* (Tate Modern, 2001), *Enthusiasts* (CSW Zamek Ujazdowski, The Whitechapel Art Gallery, Kunst Werke, Tapes Foundation, 2005–2006) and recently *Museum Futures* (Moderna Museet, 2008). www.chanceprojects.com

The statements of Urszula Czartoryska are taken from the radio audition *Galeria Radio – spotkanie z Urszulą Czartoryską*, on hearing in Radio Łódź on 16 July 1991, between 18.10–20.00. The author of the series and moderator: Krytyka Namysłowska. Tape Zonal, time 35’30”.

Courtesy of the Radio Łódź.

Marysia Lewandowska

Loose Associations 2009–1972

1. I am aware that I cannot speak about the role of an artist or critic in the contemporary world without attempting to briefly describe that world. It is a place of excess and surfeit, a world of material and technological fascinations, but also of deep divisions, conflicts and most recently, economic instability. Financial crisis forces us to conduct reevaluations in the professional sphere, as well as revisions of our individual habits concerning the range of our influence and possibilities. Many years ago, a renowned art critic was invited to participate in a museum symposium and spoke of the possible consequences of using genetic engineering on humans. He informed and warned the audience against genetic engineering. At the time, his words must have sounded extremely bold, regardless of whether they were formulated from a solely theoretical perspective, or their author was driven by a genuine existential fear.

[...] art is the only sphere which defies that engineering – the engineering and programming of human beings. Indeed, I would like to deal with the area of art, which is the only way to defend human beings against the massive pressures that face them nowadays. There are various ideas about the artist's place in the world. [...]

2. By broadening the notion of interference or artistic intervention in life processes through strategies similar to those used in sociology, contemporary art often reveals what is uncomfortable, repressed or alien. Instead of utopian visions about preserving their autonomy, artists, by proposing partnerships between art, and social and political processes, ensure its continuing relevance. We can no longer speak of art fitting into reality, but of shaping it, or even of life determined by art.

The defence of human beings against despair, which could be achieved by art, is what I consider an exceptionally important issue. Those of us dealing with the various fields of art, from film to the plastic arts, have to be aware of that. Artistic experience becomes the last available lifeline.

3. In the current context of growing conflicts, particularly in the sphere of biopolitics, but also on a scale of individually experienced despair, it is uncertain whether art is capable of taking on the role of a protective layer. I would rather associate art with its critical potential, oppositional charge, precision of naming and an ethical dimension. Now that art faces a crisis of values, the position one adopts is important, not only within the art world, but also in relations marked by a deeper sense of social responsibility. It is not the transparency of my activities, but their context, articulation and embedment that can be expected to bring about critically oriented feedback.

Referring to art, McLuhan says that the proper task of an artist, the task of art as a whole – in all of its disciplines – is to become a shock-absorber to all those attacks and stimuli that put pressure on humans beings. This pressure is not exerted from some theoretical universe, but by the mass media. And it is only when one turns off the television and goes to see a football match or to an art event, that we become fully human. It is extremely interesting that considerable fragments of McLuhan's reasoning are based on finding parallels between sport and artistic experience.

4. It is a very accurate comparison and I do not think that McLuhan would only mean this in relation to how one spends free time, though this makes sense as well. When we watch a television programme about art, or reportage from a museum exhibition for example, we tend to experience the images in a passive way. Things are different when we cheer for our favourite football team in front of the television. We tend to get carried away by a different kind of emotion; our commitment is total and becomes a condition of our team winning. Perhaps it is also a matter of the rules of the game, of understanding the code, and the distance created by television in terms of participation. What about the quality of these two experiences – art and sport? Here everything depends on our openness and if we are aware of it the fact that the two experiences are mutually complementary and inspire a more general reflection. The authority

of traditional media has been challenged by the emergence of interactivity, even if it is virtual, as we all use similar sources of information. We are all aware of the digital divide: no more than one sixth of us have access to the web, and those who have, use it in a range of ways. Processes of dissemination and distribution that make even conventionally constructed media items about an exhibition accessible are always encouraging.

Whilst speaking about the control tower of society, he [McLuhan] said that the current status of an artist is that of a person who observes, controls, or even predicts forthcoming events in society. Concerning art itself, he said that it is actually a kind of radar, which society has learned to project above. It is a radar that warns about all pressures, dangers and new forces which will eventually require psychological defences.

5. I do not quite identify with approaches that place the artist in the exceptional position of anticipating the future, or that attach the role of a radar to art itself. I am more concerned with participating in the discursive process, exploring and creating new knowledge – this is how I understand artistic practice. Depending on the viewer's commitment, this participation has the potential to heighten sensitivity, focus attention, and change consciousness. The proposal, often accompanied by ambiguity, can make the viewer more alert to the problems. I am prepared to trust the artist only if I experience his or her interventions as politically aware gestures placed in a particular context and motivated by personal choices. Instinct may play a role here, but awareness of historical processes, re-reading and demystifying events from the past, is even more significant.

If such a shrewd and responsible man as McLuhan locates the power of observation and the precision of expression in art, and these are also the characteristic features of artists, it would seem that we should learn not only to trust them, but also to be aware that artists – even instinctively – foresee and indicate certain phenomena which are yet to come. [...] all the artists who made recording and control-based actions part of their work in a sense corroborate McLuhan's programme and simply provide it with full meaning, as it would become an empty description without them.

Czule muzeum, instalacja filmowa na 4 ekrany, DVD, 2009.
Fotografie dzięki uprzejmości Olgi Stanisawskiej.
Tender Museum, 4 screen film installation, DVD, 2009.
Photographs courtesy of Olga Stanisławska.

6. It is the critic's job to name, or better, to publicise and amplify what most people tend to ignore. When a critic refers to an issue that he or she finds disturbing, harmful or unjust, then taking a position becomes a moral duty. The question is not merely of professional ethics, but of a choice in the form and scope of expression, differentiating between a widely accessible text, available through the Internet, and participation in a panel discussion. It is important to be aware of the effects of a critic's voice: either narrow and professional, but relevant for a particular milieu, or broader, having the opportunity of reaching an interested, yet quite random audience. It is worth mentioning self-censorship in this context as this concerns artists as well as critics. Consciously keeping quiet or commenting selectively has consequences for cultural processes and attests to something more than indifference. Such attitudes lack values that I would associate with responsible participation in a creative and political process.

I am referring to the momentary and spectacular access that many celebrated, renowned and predominantly Paris-based critics has to the 1968 movement. Those critics who are cynical but who were distinguished in the last decade, such as Ragon or Restany were carried away by an enormous wave of demagogy at the time. They would offer their readers what might be called an image of themselves as converts. They are the converts to fresh experience and honest or pseudo-honest access to youth movements.

The question of reckoning for those critics is interesting – at a time when young artists actually wanted to become those

who had control over society. At that very time, the critics attempted to associate themselves with this new situation by trying to break old alliances and connections for the sake of a fresh movement, authentic experience and some kind of significant partnership with the artists. ●

URSZULA CZARTORYSKA
art historian and the critic of photography, the graduate of Catholic University in Lublin. For many years she was writing to the magazine "Fotografia", the author of significant publication like *Plastycznych przygód fotografii* (1965) and *Od pop artu do sztuki konceptualnej* (1973) and many texts about the contemporary photography. Between 1977–1998 she was the Chief of the Department of Photography and Visual Techniques at Muzeum Sztuki in Łódź.

Niedyskrecje biurokratycznej galaktyki.

Wola i formy organizacji w twórczości Lasse Schmidta Hansena

Lars Bang Larsen

Cały dramat świadomego życia zależy od większej lub mniejszej uwagi, jaką poświęci się rywalizującym ideom przewodnim. Ale poczucie rzeczywistości, cały niepokój i ekscytacja naszym świadomym życiem zależy od poczucia, że w nim «decyduje się naprawdę» o pewnych rzeczach z jednej chwili na drugą i że nie jest to nudne powtarzanie napisanej wiele lat temu melodii. Ten pozór, który wywołuje dreszcz tej tragicznej przyjemności w życiu i historii, «może» nie być złudzeniem.

William James, *Zasady psychologii* (1890)

I.

System czy standard uważa się za prawdziwy dlatego, że mierzy on rzeczy inne niż on sam i że stosuje się go do okoliczności, które synchronizuje lub pozwala zmierzyć. Jeśli jednak skonfrontować standard z nim samym lub sprawić, że pojawi się on ponownie wewnątrz swoich działań, staje się on niesprawny i ujawnia swoją konwencjonalną i fizyczną naturę. Operacje, które zachodzą na zewnętrznych granicach standardów i systemów można rozpatrywać przez pryzmat definicji woli **Arthura Schopenhauera**, a więc potraktować je jako zmienną relację sił, która zawiera zewnętrzne siły poza kontrolą podmiotu. Dla **Schopenhauera** zatem wola nie ma wiele wspólnego z hiperintencjonalnym podmiotem, jest raczej metafizyczną instancją, która nie tylko determinuje działania świadomych podmiotów, ale także zjawiska fizyczne.⁰¹ Można to rozumieć jako energię, która tworzy świat; uniwersalną siłę, w stosunku do której ludzkie pragnienie można rozumieć jako nielogiczne, nieukierunkowane i daremne. Wola to świat, który leży poza reprezentacją.

Prace **Lasse Schmidta Hansena** dekonstruuja normy i przepisy oraz sposób, w jaki determinują one percepcję i zachowanie. Jeśli przywoływanie pojęcia woli w kontekście sposobu, w jaki jego prace

odnoszą się do konceptualnej gry z paradygmatami wydaje się przeciwności, chcę wyjaśnić, że jest to próba mówienia o intuicji paradoksalności, która umieszcza jego prace w świecie, obdarzając je badawczym sceptycyzmem wobec sposobu, w jaki określa się, porządkuje i kategoryzuje rzeczy. Różne rodzaje tożsamości w jego sztuce (seryjność i automatyzm w strukturze prac, anonimowość i dyskretność charakteryzujące ich wygląd) pozwalają powiedzieć, że sztuka ta odmawia bycia Rzeczami. Jednakże każde powtórzone działanie w twórczości **Schmidta Hansena** przenika pragnienie, by dalej zgłębiać organizację rzeczy, wbijając klin między wolę, która je uporządkowała, a jej reprezentację.

Jego prace mogłyby nas pochłonąć niczym zapadnie, ponieważ tracimy solidny grunt logiki pod nogami – gdyby nie fakt, że jednocześnie popychają nas w przestrzeń, otwierając nieograniczone tory lotu.

II.

Cofnięcie się do początków sztuki konceptualnej i przyjrzenie się im wydaje się pomocne. **Herbert Marcuse** scharakteryzował antyautorytaryzm lat 60. jako „wielką odmowę”, co z powodzeniem może posłużyć do konceptualnej analizy myślenia i działania. W odróżnieniu od innych form oporu lat 60., konceptualizm nie był przypadkiem antysztuki; tutaj sztuka nie została odrzucona na rzecz bezpośredniego działania ani estetycznego zachowania, ale została ponownie zaangażowana na użytek szczególnej krytyki. Odmowa konceptualna została raczej przefiltrowana przez dogłębny sceptycyzm wobec kultury historycznej, w której sztuka była osadzona. W rozrastającym się późnym kapitalizmie, w którym sztuka zaczynała pokrywać się z reklamą i apetytem korporacyjnego świata na nowatorstwo, sztuka



WESTNORTHTHELASTSOUTH, 2006, fot. dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist.



konceptualna pozbyła się pozornie transgresywnej kreatywności abstrakcyjnego ekspresjonizmu i – w sposób lakoniczny, ironiczny, a niekiedy fatalny – zaakceptowała fakt, że sztuka zaczynała wyzbywać się swojej kulturowej odmienności i społecznej heterogeniczności, by zacząć rozwijać się w kierunku normatywności.

Mapy, diagramy, amatorska fotografia, język słownikowy i niespektakularna typografia były ulubionymi narzędziami, za pomocą których sztuka otwierała się na chwilowe i przeciętne formy. W eseju zatytułowanym *O dematerializacji sztuki* **John Chandler** i **Lucy Lippard** piszą:

„kiedy dzieła sztuki, podobnie jak słowa, są znakami, które przenoszą idee, przestają być rzeczami jako takimi, ale stają się symbolami, przedstawicielami rzeczy. Taka praca jest raczej pośrednikiem niż celem samym w sobie czy «sztuką-jako-sztuką»”.⁰²

Można jednak dyskutować nad platonicznymi implikacjami nowatorskiej koncepcji sztuki konceptualnej jako sztuki „zdematerializowanej” w ujęciu **Lippard**. Tym samym konceptualizm często opisywano w kategoriach negacji czy nieobecności (na przykład, że powinien być „zakazem wymierzonym we wszelką formę wizualności”, według **Benjamina Buchloha**⁰³).

W rzeczy samej, praca, której materialną podstawę stanowi kartka papieru, nie jest czymś, co można upuścić sobie na stopę; jednakże ograniczone znaczenie dematerializacji zwykło przesłaniać fakt, że konceptualizm był dogłębnie materialistyczny w tym sensie, że poprzez autorefleksję podejmował problem kulturowych i społecznych stosunków produkcji. Stąd też stwierdzenie, że nieprzedmiotowe prace są niematerialne czy antywizualne nie ma sensu. Idee i koncepcje są

najbardziej wrażeniowymi rzeczami jakie istnieją: mogą zapewnić wolność i możliwość działania, ponieważ dobra idea jest nieposkromiona. Konceptualne dzieło sztuki rezygnuje ze swojej rzecz-owości i spójności na rzecz przywrócenia przestrzeni i kontekstu.

Licząca się definicja konceptualizmu rozumianego jako „estetyka administracji”, sformułowana przez **Benjamina Buchloha**, kładła nacisk na posługiwanie się przez sztukę konceptualną formami administracyjnej i prawnej organizacji. Wojując z różnymi postromantycznymi i charyzmatycznymi uświęceniami Sztuki, **Buchloh** widział w stosowaniu przez konceptualizm neutralnych transakcji biurokratycznego kapitalizmu częstokroć ironiczne lub politycznie ambiwalentne echa jego operacji. Oczywiście procedury administracyjne stanowią powszechne doświadczenie nowoczesnego życia – nie tylko dla artysty takiego jak **Lasse Schmidt Hansen**, który wyrósł w skandynawskim państwie opiekuńczym, będącym, historycznie rzecz ujmując, pojemnym modelem ekonomicznej redystrybucji w ramach powolnego kapitalizmu, który zdaje się produkować silne poczucie społecznej normalności. Definicję **Buchloha** z jej kategorycznym naciskiem na „estetykę” można zinterpretować jako definicję terytorialną, która – nawet w nieco paranoidalny sposób – zdaje się mieszać punkt wyjścia konceptualizmu z jego celem. Mniej znaną niż propozycja **Buchloha** jest definicja konceptualizmu artysty **Mike’a Kelley’a** jako „żałosnej wizualności”, umyślnego wytwarzania ubogiej wersji dominującej wizualności. „Podstawowym wizualnym źródłem sztuki konceptualnej – pisze **Kelley** – wydaje się tekst książki akademickiej, w której standardem jest ➡

źle wydrukowana fotografia czy diagram z towarzyszącym im podpisem”.⁰⁴

Oto w jaki sposób sztuka wyraża pogardę dla wyglądu tego, co normatywne, za pomocą form drugorzędnych informacji. Artysta **Joseph Kosuth** utrzymywał, że dzieło sztuki jest czystą ideą, którą przekazuje się w wybranym materiale podporządkowanym tej idei, i stąd materiał nie jest sztuką bardziej niż „ciężarówka, która przewozi to dzieło z pracowni do galerii”.⁰⁵ W odróżnieniu od tej idealistycznej czy neoplatonńskiej koncepcji o natchnionym promieniowaniu idei artystycznej na martwą materię, definicja **Kelley’a** kładzie nacisk na praktyki konceptualne, w których idea jest oddzielna wobec skupionej materialności dzieła. Jednak nawet jeśli pojęcie „żałosnej wizualności” **Kelley’a** uwzględnia możliwości i społeczne energie konceptualizmu jako metodologii, wydaje się on nie zauważać archiwalnego wymiaru implikowanego przez **Buchloha** i bliski jest stwierdzenia, że konceptualizm ma pewien „wygląd” (podobnie jak pop-art czy minimalizm).

Można powiedzieć, że konceptualne dzieło sztuki jest „formą organizacji”, tzn. produkowaniem relacji wewnątrz kategorii sztuki i w ramach struktur dystrybuujących dzieła. Ten rodzaj pracy odrzuca sztukę jako samoistny produkt końcowy. Zamiast tego angażuje się w procesy swojej własnej produkcji i uzasadniania w ramach kulturowych schematów. Nie należy więc tutaj rozumieć organizacji jako regulowania czy porządkowania; może to być organizacja pomimo tego, co możliwe, jako wywołanie czegoś nieistniejącego, lub dialektyczna gra nonsensu, która odchodzi od ograniczeń schematów kulturowych. W ten sposób konceptualiści i postkonceptualiści ułatwili szybką wymianę idei, a nie utrwalili ich w obiektach; wymianę, która może być tak szybka i lekka, że aż pozbawiona znaczenia. Jak ujmuje to dość prosto jedna z prac-instrukcji **Donalda Burgy’ego**, *Perform a meaning-free act* [Odegraj akt bez znaczenia] – coś, co może stanowić większe wyzwanie niż się wydaje.⁰⁶

Nadal dość często traktuje się sztukę konceptualną jako rodzaj akademickiej masonerii lub jako wyczerpanie samej idei sztuki. Ale jej punktem wyjścia było uwolnienie energii, które zazwyczaj odlewano w brązie lub malowano farbami olejnymi. Początek takiego tworzenia sztuki musiał sprawiać przyjemność. Dzieje się tak zawsze, kiedy stare, nagromadzone rzeczy wyrzuca się niczym balast z balonu.

III.

Podczas gdy immanentny charakter sztuki konceptualnej lat 60. często zasadał się na prymacie języka i systemu prawnego, twórczość



Schmidta Hansena bazuje na rozsunięciu, przemieszczeniu i rozbieżności nie tylko obiektów, idei i języka, ale także przestrzeni, obrazu i ciała widza, otwierając w ten sposób często niemal galaktyczne perspektywy, poprzez wykroczenie poza zasięg kulturowej organizacji. Kwestia małego, ale istotnego przesunięcia czy też decydującej niedokładności, którą często podnosi się w związku z jego twórczością, jest w ten sposób być może najlepiej opisana w kategoriach proporcji bardziej niż skali.

Podczas gdy skala wskazuje na stabilność i centralność perspektywy standardowej jednostki miary, proporcjonalność odnosi się do swoich własnych wewnętrznych praw masy i objętości (jak w wypadku *Architektonów* **Malewicza**, które mogą być strukturami molekularnymi lub obszernymi

konstrukcjami planetarnymi). Przykładem może być niemal uwłaczająco banalny obiekt, taki jak biały regał z IKEI, model *Billy*, którego półki rozmieszczone są na 294, 346, 752 sposobów, zgodnych i niezgodnych z ich rozmieszczeniem (*Billy 1/294.346.752*, 2005). Innym przykładem może być oświetlenie jarzeniowe małej przestrzeni galeryjnej na niemieckiej prowincji, przeorganizowane zgodnie z czterema kierunkami świata (*WESTNORTHEASTSOUTH*, 2006). W ten sposób, choć prace **Schmidta Hansena** uczestniczą w konceptualnych porządkach, w usuwaniu ze sztuki wszystkiego, co ją zaśmieca, niezmiennie sprzeciwiają się one wszelkim redukcjonistycznym impulsom, produkując przy tym liczne nowe drogi wyjścia z każdego ograniczenia.

Jak elegancko ujął to **Sol LeWitt**, sztuka

konceptualna przepracowała możliwość reprodukcji sztuki poprzez katalogowanie swojego własnego terenu. **Schmidt Hansen** dodaje kolejną fazę do tego autorefleksyjnego procesu, w którym A nie prowadzi już dłużej do B, a już na pewno nie z powrotem do siebie. Niewinnie brzmiąca praca *Bez tytułu* (2004) składa się, jak informuje nas krótki komentarz, z „szeregu antyram wyprodukowanych po wymierzeniu kwadratów narysowanych odręcznie”, które oparte o ścianę galerii umieszczono na podłodze w nierównym rzędzie. Osiemnaście ram, w każdej kartka białego papieru o jednostkowym wymiarze sumiennie zarejestrowanym przez miarę, jest na pierwszy rzut oka serią nieudanych prób skopiowania kwadratu pewnych rozmiarów, gdzie czynnik ludzki, ręka artysty, raz za razem ponosił porażkę. Ale czy

naprawdę istnieje nieobecny idealny kwadrat, ukryty za sumą przeciętych miar wszystkich antyram, czyniący z pracy tej potencjalnie nieskończoną serię „narysowanych odręcznie kwadratów”? Bez tytułu kusi naszą wyobraźnię wzniosłością niemierzalnej i niekończącej się serii, podczas gdy proponuje siebie jako odpowiedź: w pewnym sensie nie może być więcej ram, niż te, które już istnieją, ponieważ to z nich składa się ta praca jako dzieło sztuki. Jednak jeśli nie ma więcej możliwych dodatków do tej serii ani żadnych nieobecnych idealnych kwadratów, sprawiających, że wykonanie dzieła byłoby kwestią mechaniczną, idea ręcznego wykonania nabiera nowego krytycznego znaczenia. Jeśli oryginał nie istnieje, nie jest to żadna praca konceptualna; właściwie nie mamy nic ponad osiemnaście unikatów. Ale, jak sugeruje podtytuł, nie jest pewne, czy ramy zostały zrobione dla kwadratów czy też kwadraty



Billy I/294.346.752, 2005,
fot. dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist.

narysowano w celu wykonania ram; stąd kategoria oryginału staje się niestabilna: czy oryginałami są ślepe obrazowe powierzchnie białych odręcznych kwadratów, czy też zasadniczo są nimi antyramy? Czy rama może być oryginałem? Ponadto, ponieważ ramy stoją oparte o ścianę na poziomie podłogi, jakby czekały, aż ktoś je powiesi, przestrzeń galerii pozostawiona jest jako kolejna pusta powierzchnia obrazowa, na którą wskazuje się jako na jeszcze jedną ramę.

W ten sposób *Bez tytułu* ironicznie migocze między sprowadzeniem oznaczania do określonych i pojedynczych form artystycznych, jego nieokreślonym rozpraszaniem się w potencjalnie nieskończonych seriach a jego autoreferencyjnym regresem do instytucjonalnej ramy sztuki. Wreszcie ciało patrzącego (ta nieprzerwanie biologiczna niewystarczalność), które w przestrzeni galeryjnej porusza się wzdłuż rytmicznych sekwencji kwadratów-w-ramach lub ram-bez-kwadratów, wprowadza jeszcze jedną nieprzezroczystość do dzieła – przez samą swoją obecność.

Wraz z odwróceniem w *Bez tytułu* hierarchii między tym, co obramowane i tym, co zawarte, między ideą i materiałem, wywróceniu ulegają również uprzedzenia wobec sztuki konceptualnej jako czegoś bezcielesnego i pozbawionego fizycznego bytu. *Bez tytułu* realizuje rodzaj algorytmu (algorytmu produkowania pewnej liczby kwadratów lub ram o konkretnych wymiarach), ale jest to algorytm nierówny i zmienny, skoro pozostawia miejsce dla wślizgnięcia się intuicji. Prace **Schmidta Hansena** nie są strukturami, które mówią poprzez całkowicie zautomatyzowane czy apatyczne procedury. Pomimo swojego skromnego wyglądu, dużo w nich miejsca na omyłki, drgania, porażki i współlistnienia.

IV.

Jak już zostało powiedziane, **Schmidt Hansen** wymyka się dychotomii materialność / niematerialność, jaką często ustanawia się w praktykach konceptualnych i postkonceptualnych oraz w ich recepcji. Tylko w ramach rozważań konwencjonalnych i zdekontekstualizowanych dzieło konceptualne będzie czymś „mniej” (niż przedmiotem); po pierwsze biorąc pod uwagę, w jaki sposób ta idea odchodzi od przedmiotowości negując samą siebie, i po drugie, ponieważ przedmiotowość jest czymś już nieskończenie relatywnym w kulturze widowiska.

Nawet jeśli podkreśla się tu przestrzenny aspekt prac artysty, ma on inny charakter niż, powiedzmy, w twórczości **Michaela Ashera**, z którym **Schmidt Hansen** dzieli rygor i ekonomię prozaicznych materiałów znalezionych w przestrzeniach znajomych i instytucjonalnych.



Uro, 2006, fot., dzięki uprzejmości artysty /
courtesy of the artist.

Wykorzystuje on jednak tę znajomość raczej do wywołania poruszenia niż efektu przezroczystości. „Poruszenie” byłoby dosłownym tłumaczeniem duńskiego tytułu jego pracy z 2006 roku, *Uro*, składającej się z kilku lamel żaluzji pionowej, które przesuwają się za pociągnięciem sznurka. **Schmidt Hansen** wyjął lamele z ramy i powiesił tak, że zwisały tuż nad podłogą galerii, gdzie utrzymywały się za pomocą niewidzialnych linek i poruszały jak niezależne jednostki. Poprawny z historyczno-artystycznego punktu widzenia tytuł tego typu pracy brzmiałby „mobile”, w odniesieniu do kategorii rzeźby kinetycznej. Fakt, że artysta zamiast tego postanowił nazwać ją „poruszeniem” oznacza rozwiązanie i reorganizację kilku kategorii w nowy stan kinestetyczny, który może uruchomić najmniejszy podmuch wiatru.

Prace **Schmidta Hansena**, choć zachwycają ukazywaniem nieobecności w samym środku kultury spektaklu, jednocześnie są pełne aż po brzegi. Nagromadzenie przeciwstawione oznaczaniu nabiera szczególnego znaczenia jako cecha materialności. Akumulacja opisuje nieodróżnialną masę lub część jednej kategorii zazwyczaj zmierzającej w kierunku entropii i bez-sensu. Cztery barwne fotografie z pracy *Piled Up Stuff Photographed From the Front, Back, Right and Left But Not Necessarily in That Order* [Śpiętrzone rzeczy fotografowane od przodu, z tyłu, z prawej i lewej strony, choć niekoniecznie w tym porządku] (2007) mogłyby być przedstawieniami bardzo ważnych dokumentów lub całkowicie nieistotnych wydruków. Jest to spóźniona i oczywiście nieudana próba kategorycznego podejścia do stosu „spiętrzonych rzeczy”, który zredukował nagromadzone przedmioty do czystego materiału, a przez to stał się czystym zewnątrz.

W miarę, jak rzeczy piętrzą się, w sposób nieunikniony wypadają z użycia, miejsca, porządku, a nawet kiedy osiągają masę krytyczną, stają się zagrożeniem. Piętrzenie się jest pozbawione sensu: jedynie dla umysłu religijnego mogłoby dostarczać wartości etycznej; nawet istoty ludzkie stają się mniej znaczące, im więcej ich jest (jak w przysłowiowym tłumie pozbawionym twarzy i statystycznym wymazaniu podmiotowości). O mieście należy myśleć jako o infrastrukturze, ruchu i wydarzeniach, nie zaś jako o masie, wówczas bowiem będzie to czysta alienacja. *Śpiętrzone rzeczy...* można odczytywać jako krytykę komercjalizacji, w tym sensie, że jedyną kategorią, która staje się bardziej istotna im bardziej przyrasta w sposób niekontrolowany, jest pieniądz – bez względu na to, z której strony na to patrzeć. Przez to wzrasta zdolność jego wymiany, obrotu i konsumowania innych rzeczy. Cztery wzajemnie wymienne fotografie *Śpiętrzonych rzeczy...* to opór konceptualisty wobec nieracjonalnych praw komercyjnych przepływów kapitału.

Prace **Lasse Schmidta Hansena** nie są podatne na schopenhauerowski pesymizm. Wręcz przeciwnie, ponownie skupiają naszą uwagę. Odgrywając i pozwalając na pęknięcia w przyjętych z góry porządkach pokazują, że subiektywna percepcja zdolna jest wykryć błąd. Nie zakłada to żadnej czystości percepcji (jak często nam pokazuje artysta, nawet w najlepszych swoich momentach człowiek nie jest maszyną) i jest to dopiero początek historii, ponieważ kiedy już odkryjemy błąd, staniemy w obliczu wyzwania, by żyć z różnicą powołaną w ten sposób do życia. To jest miejsce, z którego doświadczenie może zacząć się na nowo, w przestrzeniach nieokreśloności, gdzie sztuka produkuje swoje własne prawdy. ●

LARS BANG LARSEN

¶ teoretyk oraz krytyk regularnie piszący do magazynów „Frieze”, „Artforum”, „Springerlin”, „Afterall”. Współredaktor publikacji *Populism* (Sternberg Press, 2005). Pracuje nad doktoratem poświęconym sztuce psychodelicznej lat 60. na Uniwersytecie w Kopenhadze.

LASSE SCHMIDT HANSEN

¶ artysta, absolwent Stadelschule we Frankfurcie..

dejan we will fill it in by ourselves just at the end

Indiscretions of a Bureaucratic Galactico.

Will and Forms of Organisation in Lasse Schmidt Hansen's Work

Lars Bang Larsen

The whole drama of the voluntary life hinges on the amount of attention, slightly more or slightly less, which rival motor ideas may receive. But the whole feeling of reality, the whole sting and excitement of our voluntary life, depends on our sense that in it things are 'really being decided' from one moment to another, and that it is not the dull rattling off of a chain that was forged innumerable years ago. This appearance, which makes life and history tingle with such a tragic zest, 'may' not be an illusion.

William James, *Principles of Psychology* (1890)

I.

By measuring things other than itself and being applied to circumstances that it synchronises or makes measurable, a system or a standard is considered truthful or universal. But once a standard is confronted with itself, or made to re-appear inside its own operations, it is sent out of kilter and reveals its conventional and physical nature. Operations that take place at the outer limits of standards and systems can be approached through **Arthur Schopenhauer's** definition of will, namely as a variable relation of forces that includes external forces beyond the subject's control. To **Schopenhauer** then, will does not have much to do with a hyper-intentional subject, but is a metaphysical instance that not only determines the actions of conscious subjects, but also physical phenomena.⁰¹ It can be understood as an energy that composes the world; a universal force in relation to which human desire may be understood as illogical, directionless and futile. The will is a world that lies beyond representation.

Lasse Schmidt Hansen's works deconstruct norms and prescriptions and the way they determine perception and behaviour. If it seems counter-intuitive to bring up the notion of will in connection to the way his works re-connect to a Conceptualist play with paradigms, it is an attempt to talk about an intuition for the paradoxical

with which his works place themselves in the world with an investigative scepticism to the way things are identified, ordered and categorised. The various kinds of sameness in his work (seriality and automatism in the work's structure, anonymity and discreteness in its appearance), makes it safe to say that this is art that refuses to be Things. However every repeated action in **Schmidt Hansen's** work is informed by a desire to further explore the organisation of things, by driving wedges in between the will that has organised them and its representation.

His works can be like trapdoors that threaten to swallow us up because the centre and the solid ground of logic no longer hold – if it weren't for the fact that at the same time they pull us headlong into space because they open up infinite lines of flight.

II.

It may be instructive to retrace our steps and look at the beginnings of Conceptual art. **Herbert Marcuse's** characterisation of 1960s anti-authoritarianism as "the great refusal" also applies to Conceptualism and its analysis of thinking and action. Unlike other forms of resistance of the 1960s, Conceptualism was not a case of anti-art; here, art wasn't refuted in favour of direct action or aestheticised behaviour, but re-mobilised in a specific critique. Rather, Conceptualism's refusal was filtered through a profound scepticism towards the historical culture in which art is embedded. In a burgeoning late capitalism where art was beginning to overlap with advertising and the corporate world's appetite for innovation, Conceptual art expelled the supposedly transgressive creativity of abstract expressionism and – dryly, ironically and sometimes fatally – accepted the fact that art was beginning to shed its cultural otherness and social heterogeneity, to begin its development towards being normative.

Maps, diagrams, amateur photography, unspectacular typography and lexical language were favourite tools



Bez tytułu / Untitled, 2004, dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist.



01 | A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Dover, New York 1966 (1844), vol. 2, p. 137.

02 | L. Lippard and J. Chandler, 'The Dematerialization of Art', (1967/1968), in: A. Alberro and B. Stimson, eds., *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Massachusetts 2000, p. 49.

03 | B. H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From The Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, in: A. Alberro and B. Stimson, *ibid.*, p. 520.

04 | M. Kelly, *Shall We Kill Daddy?*, p. 6, <http://strikingdistance.com/c3inov/kelley.html>

05 | A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Massachusetts 2004, p. 39.

06 | Cited by D. Burgy, *Notes for Things to Do in the Future* (Excerpts from... *My Portfolio to Become the United Nations' Artist-in-Residence*). The CoEvolution Quarterly, New York 1977, p. 46.

with which art was opened up to fleeting and average forms. In their essay *On The Dematerialization of Art*, **John Chandler** and **Lucy Lippard** write:

"[w]hen works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things. Such a work is a medium rather than an end in itself or 'art-as-art'".⁰²

However, one can discuss the platonic implications of **Lippard's** seminal idea of Conceptual art as a 'dematerialised' art. Conceptualism has in this way often been described in terms of negation or absence (for example that it should be a "prohibition against any form of visibility", according to **Benjamin Buchloh**).⁰³ Indeed, a work whose material support consists of a sheet of paper is not something that can be dropped on your foot; however the limited significance of dematerialisation tends to overshadow the fact that Conceptualism was profoundly materialist in the sense that it dealt self-reflexively with the cultural and social relations of production. Hence it makes limited sense to say that non-objectual works are immaterial or anti-visual. Ideas and concepts are the most sensual things that exist: they can offer freedom and agency because a good idea is indomitable. The Conceptual work of art renounces its thing-ness and unity in favour of the re-appearance of space and context.

Benjamin Buchloh's influential definition of Conceptualism as an "aesthetics of administration" emphasised Conceptual art's use of the forms of administrative and juridical organisation. In its war against various post-romantic and charismatic consecrations of art, **Buchloh** saw Conceptualism's employment of the indifferent transactions of bureaucratic capitalism as an often ironic or politically ambiguous resonance for its operations. Of course, administrative procedures are a universal experience of modern everyday life – not least for an artist like **Lasse Schmidt Hansen** who grew up in a Scandinavian welfare state, which historically speaking is a comprehensive

model of economic redistribution within the framework of a slow-moving capitalism that seems to produce a keen sense of social normality. With its categorical insistence on "aesthetics" **Buchloh's** definition comes across as a territorial definition that – even in a slightly paranoid way – tends to mix up Conceptualism's point of departure with its objective.

Less well known than **Buchloh's** is the artist **Mike Kelley's** definition of Conceptualism as "pathetic visibility", the production of a deliberately poor version of dominating visibility. **Kelley** writes:

"The primary visual source of Conceptual Art seems to be the academic text book, where the badly printed photography or diagram, accompanied by a caption, is standard".⁰⁴

This is how art scorns the appearance of the normative with the forms of secondary information. The artist **Joseph Kosuth** maintained that the work of art is a pure idea, which is conveyed in a chosen material that is subjugated to the idea, and hence the material is no more art than "a truck that drives the work from the studio to the gallery".⁰⁵ Unlike this idealist or neo-Platonic concept about the artistic idea's inspired radiation of dead matter, **Kelley's** definition emphasises Conceptualist practices where the idea isn't inseparable from the focused materiality of the work. However, even if **Kelley's** notion of "pathetic visibility" acknowledges the possibilities and social energies of conceptualism as a methodology, he tends to disregard the archival dimension implied by **Buchloh**, and comes close to claiming that Conceptualism has a certain "look" (like Pop art or Minimalism's unmistakeable visibility).

We can propose that the Conceptual work of art is a "form of organisation", that is, a production of relations within the category of art and within structures that distribute works. This type of work rejects art as a self-present end product and instead it engages in processes of its own production and justification in cultural schema. Here then, organisation should not be understood as regulation or ordering; it can be an

organisation in spite of the possible, as an evocation of something non-existing, or a dialectical play of nonsense that departs from determinations of cultural schema. In this way the Conceptualists and post-Conceptualists have facilitated the quick exchange of ideas rather than embalming them in objects; exchanges that can be so quick and light that they are free of meaning. As one of **Donald Burgy**’s instruction pieces says, quite simply, *Perform a meaning-free act* – something which may turn out to be more challenging than imagined.⁰⁶

Conceptual art is still often considered as a kind of academic masonry or an exhaustion of the very idea of art. But its starting point was to free energies that were normally cast in bronze or painted in oil. To begin to produce art in this way must have been gratifying, as it always is when all the old, accumulated stuff is dropped like sandbags from a balloon.

III.

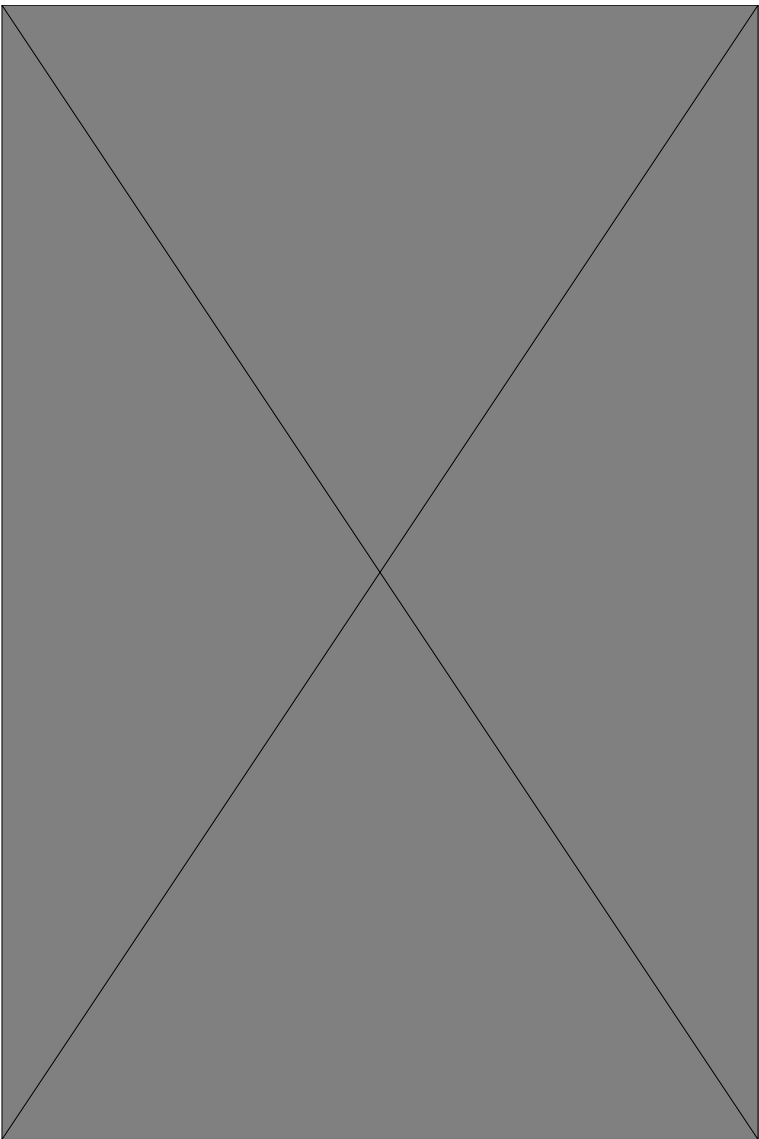
Where the immanence of Conceptual art of the 1960s was often based on the primacy of language and lawfulness of structure, **Schmidt Hansen**’s work thrives on slippage, displacement and non-coincidence not just between object, idea and language, but also between space, image, and the beholder’s body, thereby opening up to perspectives that are often nothing less than galactic by pointing beyond the reach of cultural organisation. The question of the slight but significant slippage or the decisive imprecision that is often brought up in connection with his work is in this way perhaps best described in terms of proportion rather than scale. Whereas scale indicates the stability and central perspective of a standard measuring unit, proportionality refers to its own internal laws of mass and volume (like **Malevich**’s *Architectons* that might be molecular structures or vast planetary architectures). An example could be the almost offensively quotidian object of a white IKEA shelf, model Billy, strung out *in legio* of the 294,346,752 possible, correct and incorrect combinations of its elements (*Billy 1/294.346.752*, 2005); or the strip lights of a miniscule gallery space in provincial Germany rearranged according to the four corners of the world (*WESTNORTHEASTSOUTH*, 2006). In this way, whilst **Schmidt Hansen**’s works adhere to the Conceptualist spring-cleaning of everything that clutters art, they invariably counteract any reductive impulse by producing multiple new departures for every closure.

As **Sol LeWitt** elegantly put it, Conceptual art worked through the possibility of the reproduction of art by cataloguing its own premises. **Schmidt Hansen** adds one more phase to this self-reflexive process in which A no longer leads to B, and least of all back

again. The innocuously titled *Untitled* (2004) consists, as the title sign informs us, of a “series of clip-frames produced after the measurements of squares drawn by hand” and placed on the floor in a wobbly line against the gallery wall. The eighteen frames, each holding a sheet of white paper with their individual sizes dutifully registered by the millimetre, are on first reading a series of vain attempts at copying a square of a certain size where the human factor of the artist’s hand has repeatedly failed. But is there really an absent ideal square, hidden in the sum of the average measure of all the clip frames, rendering the work a possibly infinite series of “squares drawn by hand”? This work teases our imagination with the sublime of an immeasurable and never-ending series, whilst it gives itself as the answer: in a sense there cannot be any more frames than there already are, because this is what the piece, as the work of art it already is, consists of. But if there are no more possible additions to the series, nor any absent ideal squares that would make the execution of the piece a perfunctory affair, this would mean that the idea of the hand-made takes on new critical importance. This is no Conceptual work where the original has dematerialised; in fact we have no less than eighteen *unica* lined up. But as the subtitle indicates it is not clear whether the frames are made for the squares, or the squares have been drawn for the purpose of producing the frames; hence the category of the original is rendered unstable: Are the originals the blind pictorial surfaces of the white hand-drawn squares or are they in fact the clip-frames? Can a frame be an original? Furthermore, because the frames are propped up against the wall at floor level as if waiting for someone to hang them, the gallery space is left as another blank pictorial surface, implicated as one more framework.

In this way *Untitled* ironically pulsates between signification’s contraction into definitive and singular artistic forms, its indeterminate dissipation in potentially endless series, and its self-referential regress to art’s institutional framework. Finally, the body of the beholder (that chronic biological insufficiency) which in the gallery space walks along the rhythmic sequence of squares-with-frames or frames-with-squares, introduces yet another opacity into the work, just by being there.

As hierarchies between framed and contained, idea and material are being overturned in *Untitled*, it also subverts prejudices against Conceptual art as something disembodied and without physical extension. *Untitled* still follows a kind of protocol (that of producing a number of squares or frames of a certain measure), but it is a protocol that is jumpy and uneven as it leaves room for intuition to creep in. **Schmidt Hansen**’s works aren’t structures that speak through entirely



change this photo into one - URO or PILLED UP STUFF - the one you did not paste on the previous page. .Do we have another, new one???

automatised or apathetic procedures. In spite of their self-effacing appearance, they are full of slips, frictions, collapses and coexistences.

IV.

As I have already suggested, **Schmidt Hansen** escapes the dichotomy of materiality versus non-materiality that is often constructed in Conceptualist and post-Conceptualist practices and their reception. Only for a conventional and de-contextualised consideration will a Conceptual work be something “less”; firstly seeing how this idea in a self-contradictory way departs from objecthood, and secondly because objecthood in a spectacular culture is already something infinitely relative.

Even as the spatial aspect of his works is pronounced it is of a different sort than, say, those of a **Michael Asher**, with whom **Schmidt Hansen** shares a rigour and economy of mundane materials found in familiar and institutional spaces; but he employs this familiarity to produce agitation rather than transparency. “Agitation” would be the literal translation of the Danish title of his 2006 work *Uro*, consisting of a number of plastic strips from a blind of the sort where the strips move in coordination when pulled by a string. **Schmidt Hansen** has taken the strips from their frame and hung them vertically so they hover just above the gallery floor, where they are invisibly suspended by strings and rotate as free individuals. The art historically correct title of this type of work would have been “mobile”, in reference to a category of kinetic sculpture. That the artist has instead chosen to call it “agitation” denotes the undoing or re-organisation of several categories into a new, kinaesthetic state that can be set in motion by the smallest gust of wind.

If **Schmidt Hansen**’s works delight in revealing absences in the midst of spectacular culture, they are also often full to the brim. Accumulation takes on special significance as a characteristic of materiality versus identification. An accumulation describes an undifferentiated mass or quantum of a single category that typically tends towards entropy and non-meaning. The four colour photographs of *Piled Up Stuff Photographed From the Front, Back, Right and Left But Not Necessarily in That Order* (2007) could be a depiction of very important documents or completely redundant printed matter. It is the belated and obviously failed attempt at a categorical approach to a bunch of “piled up stuff” that has reduced accumulated singularities to pure material, and hence has become a pure exterior.

As things pile up, they invariably fall outside of

use, place and order, or they even become threatening when they reach critical mass. Piling up is meaningless: only for a religious mind could ethical value accrue; and also human beings tend to become less significant the more there are of them (as in the proverbially faceless crowd and the statistical erasure of subjectivity). The city must be thought of as infrastructure, movement and events rather than mass, otherwise it is sheer alienation. One could read *Piled up Stuff...* as a critique of commercialism, in that the only single category that gets more meaningful the more uncontrollably it grows, is money – no matter which way you turn it. Thereby it increases its facility for exchanging, circulating and consuming other things. With four photographs, exchangeable between each other, *Piled Up Stuff...* is the Conceptualist’s resistance to capital’s irrational laws of commercial flows.

Lasse Schmidt Hansen’s works aren’t prone to schopenhauerian pessimism. On the contrary, they re-focus our attention. By permitting and performing breakdowns in pre-conceived orders they demonstrate that there is a possibility of subjective perception to detect error. This doesn’t imply any purity of perception (as he often shows us, the human isn’t a machine even on the best of days) and it is only the beginning of the story, because after we have detected the error we are faced with the challenge to live with the difference thus produced. This is when experience can begin anew, in zones of indetermination where art produces its own truths. ●

LARS BANG LARSEN

¶ a theoretist, critic and curator, writing for “Frieze”, “Artforum”, “Springerlin”, “Afterall”. A co-author of the publication *Populism* (Sternberg Press, 2005). Larsen is completing his PhD at the University of Copenhagen on the subject of psychedelic art and culture of the 1960s and its international dissemination.

LASSE SCHMIDT HANSEN bio is coming.....)

Brauner, Rudolf / Geiss, Fritz (Ed.)
Mathematik
Fischer Taschenbuch Verlag
2002
ISBN 3-596-15608-4

Bro, Sten
Kampen om byggeren – genfortalt i billeder
Informations Forlag / politisk revy / Tiderne skifter
1980
ISBN 87-87498-294

Brooks, John
The book of garden design
Macmillan Publishing Company
1991
ISBN 0-02-516695-6

Dance, S. Peter
Verdenhavets Konkylier, Håndbog for skalsamlere
Lademann
1974
ISBN 87-15-07256-8

Deurs, Piet van (Ed.)
År 2000 – hvad så?
Lademann Forlagsaktieselskab
1973

Diderichsen, Agnete / Jensen, Jesper / Nielsen, Allan Berg
Om psykologi, En bog for begyndere
Hans Reitzels Forlag
1972
ISBN 87-412-2738-7

Duke, Charlie
Moonwalker
Thomas Nelson Inc.
1990
ISBN 0840791062

Esner, Rachel
The Netherlands
A&C Black/WW Norton
2002
ISBN 07136-5893-2

Heard, Neal
Trainers
Carlton Books
2005
ISBN 1-84442-571-1

Hougen, Aage / Stenbjerre, Knud
Kaper – Tysk sproglære
Gyldendal
1969

Jones, Terry / Mair, Avril (Ed.)
Fashion Now
Taschen
2003
ISBN 3-8228-2187-X

Koebner, Thomas (Ed.)
Filmgenres, Sience Fiction
Reclam
2003
ISBN 3-15-018401-0

Lamszus, Hellmut
Pkw fahren
Degener Lehrmittel GmbH

Larsen, Bent

Lærebog i skak
Samlerens Forlag
1965

Leggewie, Claus (Ed.)
Die Türkei und Europa
Suhrkamp
2004
ISBN 3–518–12354–8

Lorzing, Han
The Nature of Landscape, A Personal Quest
010 Publishers
2001
ISBN 90 6450 408 3

Meulengracht-Madsen, Jens
Akvariefisk i Farver
Politikens Forlag
1978
ISBN 87–567–2935–9

Makoto, Yamaguchi
Origami in English
Kodansha Intl.
1996
ISBN 4–7700–2027–9

Manke, Elisabeth
Palmen und Zimmerbäume
BLV Verlagsgesellschaft mbH
2002
ISBN 3–405–16216–5

Meyer, Niels I. / Petersen, K. Helveg / Sørensen, Villy
Oprør fra midten
Gyldendal
1978
ISBN 87–01–66541–3

Münz, Sebastian
Flohmakt – Märkte, Menchen, Waren
AG SPAK Bücher
2004
ISBN 3–930 830–43–4

Nitschke, Günter
Japanese Gardens
Taschen
1999
ISBN 978–3–8228–3044–4

Sandison, David
Ernest Hemmingway – En illustreret biografi
L&R FAKTA
1999
ISBN 87–614–0135–8

Surti, Abid
Nala Damayanty
India Book House Pvt. Ltd.
1971
ISBN 81–7508–201–1

Tygesen, Peter
Congo – formoder jeg
Lindhardt og Ringhof
2001
ISBN 87–595–2119–8

Virilio, Paul
Cyberworld, det værstes politik
Introite! Publishers
1998
ISBN 8–986723–0–4



Magdalena Ziółkowska

1921, Moskwa

Wystawa młodych radzieckich konstruktywistów zorganizowana w moskiewskim oddziale OBMOKhU, wcześniej prestiżowej galerii Kludii Mikhailovej przy ul. Bolshaia Dmitrovka 11, została udokumentowana fotograficznie. Zdjęcia były robione z dwóch przeciwległych końców sali. Dwa najbardziej znane, praktycznie jedyne zachowane, przedstawiają przede wszystkim rzeźby. Płótna nie przyciągały uwagi zwiedzających w takim stopniu, jak centralnie zaaranżowane rzeźby. „Widz patrzył nie tylko na dzieła wiszące na ścianach, lecz przede wszystkim na te, które wypełniały przestrzeń sali” – stwierdzał El Lisicki.⁰¹ Konstrukcje wykonane z drewnianych prętów, drutów, szkła oraz fragmentów metalu okazały się głównym bohaterem wystawy. Wśród nich dawały się wydzielić dwie grupy: ustawione na specjalnie zaprojektowanych stojakach, przypominających smukłe kolumny i ramiona wysięgników, oraz podwieszone pod sufitem. Pierwsze tworzyły wraz z postumentami jednorodne modele przypominające miniaturowe dźwigi budowlane i żurawie. Drugie – w większości były to *Kompozycje przestrzenne Rodczenki* – nadawały przestrzeni niezwykłą lekkość.

Laboratorium konstruktywizmu

Artystyczny kodeks konstruktywistów opierał się na koncepcji metodycznej pracy zastępującej talent, natchnienie i artystyczny geniusz. Dzieło sztuki było efektem laboratoryjnych badań prowadzonych przez artystów w specjalnie do tego celu powołanych placówkach. Poszukiwania w obszarze i materii dzieła sztuki zmierzały do jego maksymalnej autonomizacji i rozerwania jego mimetycznego związku z otaczającą rzeczywistością. Doświadczenia te miały kształtować sytuację porewolucyjną, podobnie jak projekty architektów i budowniczych. Już rok później konstruktywizm wyemigrował za zachodnią granicę.

1923, Wilno

Wystawa Nowej Sztuki w kinoteatrze Corso w maju 1923 r. jest uznawana za pierwszy w Polsce pokaz konstruktywistyczny. **Strzeмиński** pisał:

„Brali [w niej] udział: **Kryński, Stażewski, Szczuka, Żarnowerówna** z Warszawy, **Kajruksztis, Puciatycka, Strzeмиński** z Wilna. Zamiarem organizatorów – przekształcenie jej w pierwszą okreśną wystawę nowej sztuki. Ogólna wytyczna wystawy: stworzenie nowej doskonałości, nowego klasycyzmu przez opanowanie dorobkiem formy, przez wszystkie istotne plastyczne i nowe kierunki uzyskanym (**Cézanne**, kubizm, futurizm, puryzm, suprematyzm). Ustanowienie założeń: stanowcze określenie kierunków, które uważamy za plastyczne, tj. zdobywające, tworzące obiektywną formę, budujące już ponad zbudowanym [...]. Jedynie na podstawie wszystkich zdobyczy formalnych sztuki obecnej da się prowadzić i stworzyć doskonałą sztukę nowoczesną”.⁰²

Niewiele wiadomo o rozmieszczeniu prac i ich oddziaływaniu na siebie i na przestrzeń.

Już od lat 20. krytyczna refleksja nad charakterem oraz znaczeniem konstruktywizmu, a właściwie „konstruktywizmów”, była przedmiotem silnej ideologizacji, zarówno na kartach zachodniej, jak i środkowoeuropejskiej historii sztuki. Konstruktywizm został umiędzynarodowiony i zmuzeifikowany, jego polityczny wydźwięk oraz społeczny charakter wyparte, zaś on sam sprowadzony do wizualnej reprezentacji, rozpoznawalnej estetyki, języka form przestrzennych i geometrycznej gry.⁰³

1973, Essen, Otterlo...

Począwszy od 1973 r. polski konstruktywizm pojawiał się na arenie światowej w rozmaitych kontekstach i konfiguracjach – najczęściej autonomicznie, jako znaczące zjawisko indywidualne; sporadycznie w kombinacjach. Na wystawie w Kulturhuset w Sztokholmie (1975) zaprezentowany został razem z ambalażami **Tadeusza Kantora** i płótnami **Jerzego Krawczyka**. Z kolei na wystawach w Rzymie, Genui oraz Wenecji (1979) sąsiadował z **Witkacym** i artystami współczesnymi. Niezmienna pozostała ideologiczna i retoryczna rama pokazów.

„Założenia Bauhausu i De Stijl zostały upowszechnione przez kilka istotnych wystaw. Jednak do tej pory nie powstała prawdziwie obszerna prezentacja, która ukazywałaby związki między tymi zjawiskami a światem konstruktywizmu. Aktualna wystawa jest pierwszą w Europie Zachodniej tej skali prezentacją polskiego udziału w tym rewolucyjnym ruchu. Udziału niemal całkowicie do tej pory poza granicami Polski nieznanego. Wziąwszy pod uwagę fakt, że – przez odejście od indywidualnie uwarunkowanej kompozycji i dążenie do zobjektywizowanej anonimowej struktury – prace grupy osób skupionych wokół **Strzeмиńskiego** stanowią brakujące ogniwo w historii sztuki nowoczesnej, tego rodzaju ignorancja wydaje się nieprawdopodobna”.⁰⁴

We wstępach do katalogów, wywiadach, tekstach teoretycznych i materiałach prasowych pojawiają się rozmaite motywy: chęć uzupełnienia brakującego ogniwa zachodnioeuropejskiej narracji, powiązanie rewolucji w zakresie widzenia z rewolucją społeczną, a przede wszystkim umiejscowienie doświadczeń polskich artystów w szerszym kontekście równoległych eksperymentów sztuki europejskiej. Ta czytelna retoryka, jak również przejrzystość i czystość struktury samej prezentacji zorganizowanej wokół zespołów prac (*Kompozycje architektoniczne Strzeмиńskiego*, jego obrazy unistyczne, seria heliografii **Karola Hillera** etc.), zadecydowały o sukcesie polskiej powojennej polityki muzealnej, bezkonkurencyjnym w swym zasięgu i sile oddziaływania. Obecność *Konstruktywizmu polskiego* nie tylko w głównych muzeach sąsiadów z bloku socjalistycznego, w galeriach narodowych w Budapeszcie, Zagrzebiu czy Belgradzie, lecz również w Museums of Modern Art w Nowym Jorku i Oxfordzie, Rijksmuseum Kröller-Müller w Otterlo oraz Folkwang Museum w Essen opierała się na znanych strategiach działania instytucjonalnego w polu symbolicznym: rozpowszechnianiu, reinterpretacji, dekontekstualizacji, przypominaniu o zjawiskach zapomnianych. O ile sam konstruktywizm doczekał się dużej liczby naukowych publikacji, a jego międzynarodowa i polska recepcja kilku tekstów krytycznych, tak historia wystawy – trzeciego ogniwa systemu dystrybucji sztuki, wystawy rozumianej w kategoriach pewnej formacji ideologicznej – ciągle na nie czeka. ●

01 | Cyt. za: M. Gough, *In the Laboratory of Constructivism: Karl loganson’s Cold Structures*, “October”, Vol. 84 (Spring, 1998), s. 92–93.

02 | W. Strzeмиński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, [w:] tegoż, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 15.

03 | B. Buchloh, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, [w:] *Art into Life. Russian Constructivism 1914–1932*, New York 1990.

04 | Fragment wstępu dyrektorów Dietera Honischa (Folkwang Museum, Essen) i Rudolfa Oxenaara (Kröller-Müller Museum, Otterlo) z katalogu *Constructivism in Poland 1923–1936. BLOK, Praesens, a.r.*, (kat. wyst.) Museum Folkwang, Essen 1973; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1973.

MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA

📖 historyk sztuki, doktorantka Szkoły Nauk Społecznych w Warszawie. Obecnie kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi.

KONSTRUKTIVIZAM U POLJSKOJ 1923—1936.

Constructivism in Poland 1923 to 1936

Magdalena Ziółkowska

1921, Moscow

The exhibition of work by young Russian Constructivists held in the Moscow premises of the OBMOKh (Young Artists’ Society), formerly home to the prestigious gallery of **Klaudia Mikhailova** at 11 Bolshaia Dmitrovka, was documented using a photographic camera. The photographs were taken from the opposite ends of the exhibition hall. The two best known images, and in fact the only ones that still exist, mostly depict sculptures. Canvases did not attract as much attention from the viewers as the centrally arranged sculptures. “We looked not only at the works of art hanging on the walls, but particularly at those that filled the space of the hall” – said **El Lissitzky**.⁰¹ The constructions, made from wooden bars, wire, glass and metal elements, turned out to be the main highlight of the exhibition. One can divide them into two groups: those placed on specially designed stands, resembling slender columns or crane jibs, and those hung from the ceiling. The former, along with their supports, formed a uniform model similar to a miniature construction crane and it’s hoists. The latter – in most cases **Rodchenko’s** *Spatial Compositions* – imbued the space with an unusual sense of lightness.

The Constructivists’ artistic rule book was based on the idea of methodical work as a substitution for talent, inspiration and artistic genius. The work of art was the result of laboratory research conducted by artists in institutions that were specially created for that purpose. The research within the art field, as well as the physical matter of an artwork itself, was aimed at its maximum autonomy and the severing of its mimetic relation to the surrounding world. These experiences were to shape the post-revolutionary context in a way that was similar to the projects of architects and builders. In the following year, constructivism emigrated across the western border.

1923, Vilnius

The Exhibition of New Art, which took place in 1923 in the Corso cinema and theatre hall, is often considered to be the first show of Polish Constructivism. **Strzemiński** noted that:

“[the show featured] **Kryński**, **Stażewski**, **Szczuka**, **Żarnowerówna** from Warsaw, and **Kajruksztis**, **Puciatycka** and **Strzemiński** from Vilnius. The aim of the organisers was to make it the first travelling show of this new art. The overall guidelines for the

KONSTRUKTIVIZMUS LENGYELORSZÁGBAN

Konstruktivizmus in Polen

1923–1936

exhibition were: to create a perfect quality and a new classicism, by taking control of the output of form, brought together by all the prominent new tendencies in the plastic arts (**Cézanne**, Cubism, Futurism, Purism, Suprematism). Formulating these assumptions: the firm formulation of tendencies which we consider plastic, i.e., which take control of and create objective form, which build on what has been built already [...]. It is only by taking on all the formal achievements of current art as a basis that one can create and progress a perfect modern art”.⁰²

Little is known about the way that the works in the exhibition were displayed and the way they affected each other and the surrounding space.

From the 1920s onwards, critical reflection about the character and importance of Constructivism, or rather “Constructivisms”, found itself under intense ideological pressure, within both Western and Central European art history. Constructivism was internationalised and museologically historicised, its political overtone and social character disavowed, and the phenomenon itself reduced to visual representations, easily recognisable aesthetics and a language of spatial forms and geometric games.⁰³

1973, Essen, Otterlo...

From 1973 onwards, Polish Constructivism had an international presence in various contexts and configurations – most often autonomously, as an important individual phenomenon, and occasionally in connection with other artistic phenomena. At an exhibition in Kulturhuset, Stockholm (1975), examples of Polish Constructivist works were presented alongside **Tadeusz Kantor’s** amballages and **Jerzy Krawczyk’s** paintings. Whilst at exhibitions in Rome, Genoa and Venice (1979) it was displayed next to the work of **Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)** and other contemporary artists. However, the ideological and rhetorical framework of the shows always remained unchanged.

“The development of De Stijl and Bauhaus principles has been widely propagated through the number of important exhibitions. However, a really comprehensive show of the [above-mentioned

phenomena], with [the emphasis on] these movements [being] so closely related [to the] world of constructivism, has as yet never been made. [...] this exhibition [is] the first full showing in Western Europe of the Polish contribution to this revolutionary movement. A contribution hitherto wellnigh unknown outside Poland. Such ignorance seems amazing if one takes in[to] consideration that the work of the group around **Strzemiński** actually represents a missing link in the history of modern art, through its striving from an individually motivated composition toward an objectivated anonymous structure”.⁰⁴

In the introductions to exhibition catalogues, along with interviews, theoretical texts, and press releases, various motifs appear: a desire to provide the missing link in the Western European narrative, the interrelationship between the visual and social revolutions, and above all, to situate the experience of Polish artists in the wider context of parallel experiments in European art. This lucid rhetoric as well as the clarity and transparency of the structure of the presentations themselves, focused as they were on groups of works (**Strzemiński’s** *Architectural Compositions* and unist paintings, **Karol Hiller’s** series of heliographs, etc.) was decisive for the success of Polish post-war museum politics which was unmatched in its range and influence. The presence of Polish Constructivism, not only in the major museums of neighbouring countries of the former Soviet bloc (the national galleries in Budapest, Zagreb and Belgrade), but also in Museums of Modern Art in New York and in Oxford, the Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo and Folkwang Museum in Essen, was all based on known strategies applied by institutions involved with the field of symbolism: dissemination, reinterpretation, decontextualisation and reminders of forgotten phenomena. Though Constructivism itself was widely discussed in copious academic publications, its international and Polish version is only considered in a handful of critical texts. The history of its exhibitions (understood as a certain ideological formulation), which are a third link in the system of art distribution – still awaits discussion. ●

01 | Quoted in: M. Gough, *In the Laboratory of Constructivism: Karl loganson’s Cold Structures*, “October”, Vol. 84 (Spring, 1998), pp. 92–93.

02 | W. Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, [in] W. Strzemiński, Pisma, Z. Baranowicz, ed., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, p. 15.

03 | B. Buchloh, ‘Some Uses and Abuses of Russian Constructivism’, in: *Art into Life. Russian Constructivism 1914–1932*, New York 1990.

04 | Fragments of a paper delivered by directors Dieter Honisch (Folkwang Museum, Essen) and Rudolf Oxenaar (Kröller-Müller Museum, Otterlo) from the catalogue *Constructivism in Poland 1923–1936. BLOK, Praesens, a.r.*, (exh. cat.) Museum Folkwang, Essen 1973; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1973.

MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA

¶ an art historian, PHD student in School for Social Research in Warsaw. Currently the curator at Muzeum Sztuki in Łódź.

the Laboratory of Constructivism

*Constructivism in Poland
1923-1936.*
BLOK, Praesens, a.r.
Museum Folkwang
12.05 – 24.06.1973

Constructivism in Poland
1923–1936.
BLOK, Praesens, a.r.
Rijksmuseum Kröller-Müller
14.07 – 2.09.1973

Polsk Konstruktivism 1923–1936.
Tadeusz Kantor – Emballage, Jerzy
Krawczyk – Malningar
Galeriet Kulturhuset
31.10.1975 – 6.01.1976

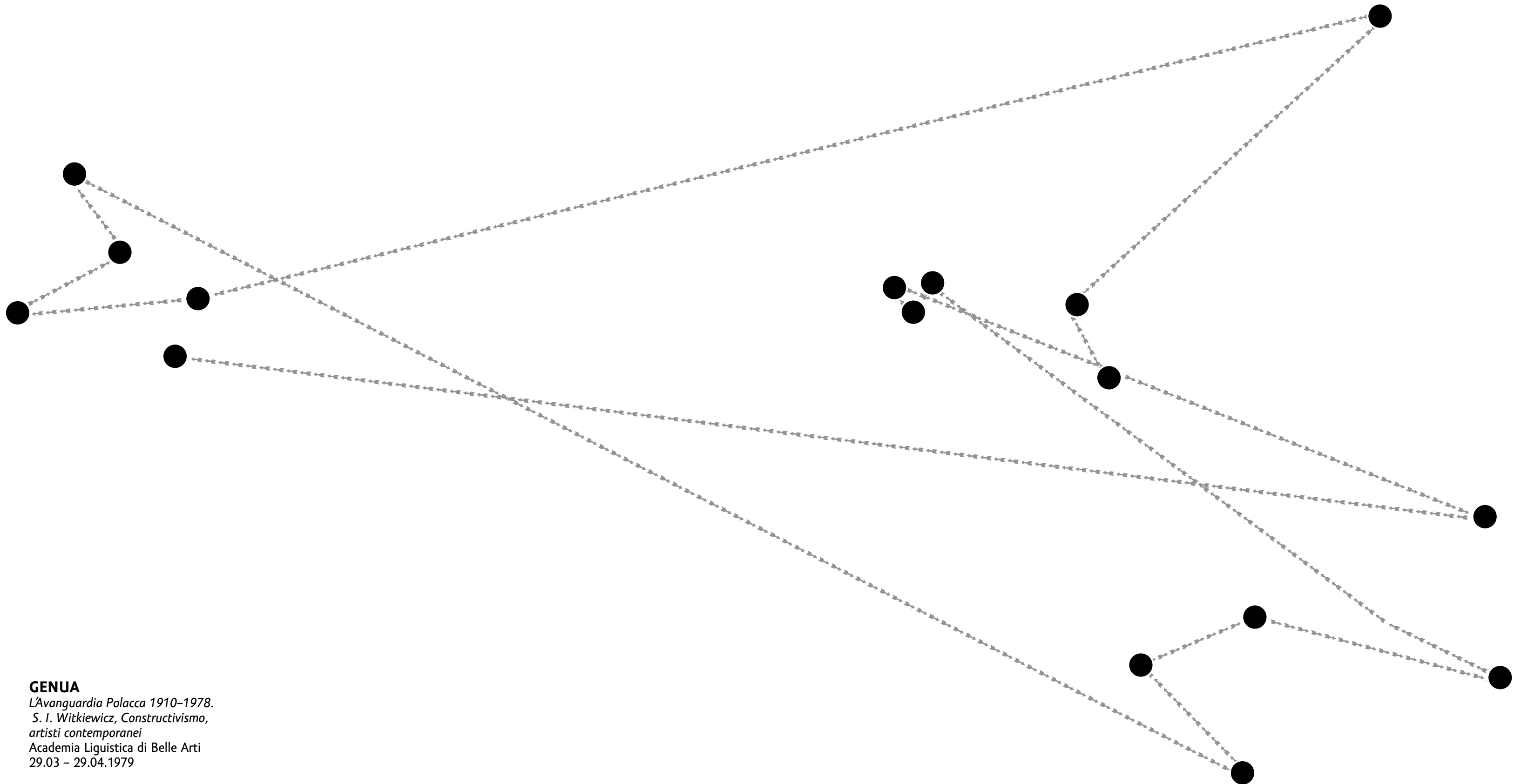
Constructivism in Poland.
BLOK, Praesens, a.r. 1923-1936
Museum of Modern Art
30.01 - 25.03.1976

Constructivism in Poland.
BLOK, Praesens, a.r. 1923–1936
The Detroit Institute of Arts
2.06 – 11.07.1976

Constructivism in Poland
1923–1936
Albright Knox Art Gallery
26.09 – 31.10.1976

Le Constructivisme Polonais
1923-1936
Museum of Modern Art
20.02 - 13.03.1977

L'Avanguardia Polacca 1910-1978.
S. I. Witkiewicz, Constructivismo,
artisti contemporanei
Palazzo delle Esposizioni
27.01 - 4.03.1979



L'Avanguardia Polacca 1910-1978.
S. I. Witkiewicz, *Constructivismo,*
artisti contemporanei
Accademia Liguistica di Belle Arti
29.03 - 29.04.1979

L'Avanguardia Polacca 1910-1978.
S. I. Witkiewicz, *Constructivismo,*
artisti contemporanei
Museo de Arte Moderna
11.05 - 9.06.1979

Konstruktivizam u polskoj
1923–1936
Muzej Savremene Umetnosti
17.09 – 10.10.1979

Konstruktivizam u polskoj
1923–1936
Galerija Suvremene Umjetnosti
17.10 – 4.11.1979

Constructivism in Poland
1923-1936
Kettle's Yard Gallery
23.02 - 1.04.1984

Constructivism in Poland
1923-1936
Riverside Studios
18.04 - 20.05.1984

Constructivism in Poland
1923-1936
Museum of Modern Art
4.08 - 30.09.1984

Konstruktivizmus Lengyelországban
Magyar Nemzeti Galériában
15.12.1989 – 11.01.1990

Constructivism in Poland 1923-1936
Urząd Rezerw Federalnych
21.09 – 12.11.1993



Belgrad 1979



Montreal 1977



Stockholm 1975, Detroit 1976

art
always
Magdalena
Hastings
i
cultural
conservation

www.artalways.org

please add all logotypes
sent to you, according
to the description in
the word file....

ms

Muzeum Sztuki

Więckowskiego 36

90 – 743 Łódź

www.msl.org.pl

kontakt@msl.org.pl

DYREKTOR / DIRECTOR

Jarosław Suchan

tytuł roboczy / working title:

archiwum

KURATOR / CURATOR

Magdalena Ziółkowska

KOORDYNATOR / COORDINATOR

Monika Wesołowska

ASYSTENT / ASSISTANT

Martyna Gajda

DZIAŁ REALIZACJI WYSTAW I WYDAWNICTW /

EXHIBITION AND PUBLISHING DEPARTMENT

Marcin Cieślak, Andrzej Miastkowski, Barbara
Włodarczyk

PROMOCJA, MARKETING / PR, MARKETING

Monika Brycht, Aneta Dalbiak, Weronika
Dobrowolska, Małgorzata Ludwisiak, Joanna
Studzińska, Ewa Zawadzka

DZIAŁ DOKUMENTACJI NAUKOWEJ

/ DEPARTMENT OF SCIENTIFIC

DOCUMENTATION

Maciej Cholewiński, Mirosława Motucka,
Marcin Stasiewicz, Paulina Woszczak

SEKRETARIAT / SECRETARY

Joanna Świnoga-Jędrzejczak

KANCELARIA / OFFICE

Teresa Koprowska, Jolanta Sosnowska

KONSERWACJA / CONSERVATION

Elżbieta Cieślak

BRYGADA TECHNICZNA / TECHNICAL CREW

Sergiusz Balcerak, Mariusz Krężel, Marek
Kubacki, Paweł Sosnowski, Ireneusz Szymarek,
Wojciech Woźniak

KSIĘGOWOŚĆ / ACCOUNTING DEPARTMENT

Magorzata Kobus, Anna Kupisek, Barbara
Leśnik-Wurch, Jolanta Suchan

PODZIĘKOWANIA / SPECIAL THANKS TO:

Lars Bang Larsen • Katarzyna Bojarska •
Maciej Cholewiński • Marilyn Cresswell
(Manchester University Press) • Weronika
Dobrowolska • Jenny Dorny (Editions
du Seuil) • Agnieszka Dratwica (TVP
Łódź) • Martyna Gajda • Beata Hanke
(Radio Łódź) • Reinhard & Elisabeth
Hauff (Galeria Reinhard Hauff, Stuttgart)
• Kim Hogeland (University of California
Press) • Aleksandra Janiszewska • Witold
Kania (TVP Kraków) • Zenobia Karnicka
(Muzeum Sztuki) • Wiesław Karolak
• Leon Kelcz (kierownik archiwum
PWSFTvIT) • Grażyna Kędziaławska •
Krzysztof Kościuczuk • Dejan Kršić •
Krzysztof Lewandowski • Mirosława
Motucka • Krystyna Namysłowska (Radio
Łódź) • Michael Newman • Pierre Nora
• Teresa Oziemka • Krzysztof Pijarski •
Małgorzata Potocka (TVP Łódź) • Alicja
Rekść • Lasse Schmidt Hansen • Danuta
Sędkiewicz (TVP Łódź) • Bogusława
Sochańska (Duński Instytut Kultury) •
Olga Stanisławska • Marcin Stasiewicz
• Bartosz Stencel (Leroy Merlin) • Jacek
Szeligowski (PWSFTvIT) • Sławomir
Szczepański (Asstonex) • Dariusz Szewczyk
(Radio Łódź) • Carolyn Steedman • Joanna
Tamborska (Duński Instytut Kultury) •
Urszula Tracz • Jane Warrilow • Monika
Wesołowska • Zbigniew Wichłacz
(PWSFTvIT) • Hanna Wojtczyk-Kisiela (TVP
Łódź) • Łukasz Zbieranowski • Izabela
Zielińska (Radio Łódź)

KONCEPCJA, WYBÓR TEKSTÓW, REDAKCJA

NAUKOWA / CONCEPT, SELECTION OF
TEXTS AND EDITING

Magdalena Ziółkowska / Andrzej Leśniak

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA

WERSJI POLSKIEJ / COPY EDITING

OF POLISH VERSION

Ewa Twardowska / Monika Wesołowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA

WERSJI ANGIELSKIEJ / COPY EDITING

OF ENGLISH VERSION

Jane Warrilow

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Katarzyna Bojarska

Krzysztof Kościuczuk (24–43, 46–51,
68–69)

Paweł Mościcki (4–23)

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD / DESIGN

& TYPESETTING

Dejan Kršić @ WHW

TYPOGRAFIA / TYPOGRAPHY

Amor & Amor Sans [STORM TYPEFOUNDRY]

• Egyptienne • Cooper

PAPIER / PAPER

Eco Book Cream 70g

Vero Book Ivory 120g

DRUK / PRINT

Stämpfli Polska Sp. z o.o.

© Muzeum Sztuki i Autorzy, 2009

ISBN 978-83-87937-60-7

DO REALIZACJI PROJEKTU **CZUŁE MUZEUM** PRZYSZYNI SIĘ NASTPUJĄCE OSOBY /
THE **TENDER MUSEUM** PROJECT WAS MADE POSSIBLE WITH THE SUPPORT OF THE
FOLLOWING:

kurator projektu / curator of the project Magdalena Ziółkowska i cały zespół / and the entire
team of Muzeum Sztuki • Michael Newman • David Dibosa • Antony Hudek • Grzegorz
Laszuk • Ewa Mikina • Roman Hałat • Arkadiusz Dybel • Krzysztof Kościuczuk • Dariusz
Piekara • Karolina Fryc • Leszek Brogowski • Basia Lewandowska-Cummings • Joanna
Grabiańska • Anne Odling-Smee • Eileen Simpson • Ben White • Brad Lochore • Clare
Grafik • Anthony Spira • Hans Wirz

DZIĘKUJE WSZYSTKIM / THANK YOU ALL, MARYSIA LEWANDOWSKA

