

MARTA SMOLIŃSKA

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej, Katedra Historii Sztuki i Filozofii

(PRZECIW)POMNIK NOMADYCZNY W KONSTELACJI METAFOR: „BIAŁA PENETRACJA” PRZESTRZENI (PAMIĘCI)

Celem niniejszego tekstu jest analiza takiego typu przeciw-pomników (*counter-monuments*)¹, które – odmienne niż tradycyjne monumenty stawiane w konkretnych miejscach na stałe – wędrują i przemieszczają się, a także wchodzą w interakcję nie tylko z mieszkańcami danej lokalizacji, lecz również z jej historią i środowiskiem naturalnym. Proponuję nazwać je „(przeciw)pomnikami nomadycznymi”. Pielgrzymują one niczym figury lub obrazy religijne, niosąc ze sobą określone przesłania. Charakteryzują się paradoksalną naturą: można je opisać jako *site specific*, lecz przy tym należy mieć na względzie ich mobilność. Zdawać by się mogło, że zjawisko to zostało już w ramach historii sztuki sklasyfikowane i zamknięte w siatce trafnych pojęć, dysponujemy bowiem takimi terminami jak *nomadic public art*, *interactive public art* czy *portable* (ewentualnie *transportable*) *monuments* – przenośne pomniki. W tle pobrzmiewają chociażby koncepcje Wielimira Chlebnikowa, który proponował pomniki podróżujące na platformach kolejowych, a także fascynacja kinetyzmem, związana z ideami futurystów. Suzanne Lacy wspomina z kolei o *New Genre Public Art*, z dużą wrażliwością zwracając uwagę na społeczną odpowiedzialność sztuki². Ponadto możemy posługiwać się terminem „pomnik performatywny” (*performative monument* oraz *performative memorial*), które to nazwy podkreślają czynnik społeczny i zaproszenie do wymiany.

Kluczowy kontekst dla rozważania zagadnień tego rodzaju stanowią również propozycje teoretyczne Miwon Kwon³, która zastanawia się nad przemianą, jaka zaszła od słynnej wypowiedzi Richarda Serry z 1985 r. sugerującej, że przeniesienie dzieła jest równoznaczne z jego zniszczeniem, do dzieł *site specific*, które na pewnych warunkach jednak się przemieszczają, wciąż zachowując swój znaczeniowy potencjał⁴. Konfrontujemy się zatem z paradoksem: mobilnym dziełem *site specific*. W ramach charakterystyki *mobile site* Kwon również sięga po koncepcję nomadyzmu, lecz sytuuje zjawisko to raczej po stronie artysty niż samego dzieła. Artysta jako wędrowiec włącza się w globalny trend i krąży pomiędzy instytucjami artystycznymi, nieustannie dokonując rekontekstualizacji własnych prac.

Pojęcie „(przeciw)pomnika” stosuję za Jamesem E. Youngiem, który zdefiniował ten fenomen jako sposób upamiętniania przez negację, która to strategia negocjowania w szczególnie sposób musi jednak pozostać pracą pamięci⁵. W kontekście (przeciw)pomników nomadycznych za ową negację uznaję przede wszystkim ich mobilność. Mniejsze znaczenie przywiązuję z kolei do – poniekąd celnych – uwag Kwon o ścisłej korelacji tego zjawiska ze światowym kapitałem i władzą⁶. Zdecydowanie silniej akcentuję natomiast krytyczny potencjał nomadyzmu w relacji do tradycyjnego pojęcia pomnika i klisz pamięciowych z nim związanych. Stąd też wprowadzam inny zapis terminu niż ten zastosowany przez Younga: zamiast przeciw-pomnik (*counter-monument*) pojawia się

¹ Zob.: J.E. YOUNG, *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry”, 18, 1992, s. 267–296. Zob. także: M. LEŚNIAKOWSKA, *Przeciwpomniki Andrzeja Sołtygi i Zdzisława Pideka (Katyń, Charków, Miednoje, Bełżec)*, „Kwartalnik Historii Żydów”, 2014, nr 4, s. 786–799.

² Por. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, red. S. Lacy, San Diego 1994.

³ M. KWON, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, „October”, 80, 1997, s. 85–110.

⁴ Ibidem, s. 97.

⁵ J.E. YOUNG, *The Counter-Monument*, s. 270 (jak w przyp. 1).

⁶ M. KWON, *One Place after Another*, s. 96 (jak w przyp. 3).



(przeciw)pomnik. Wzięcie słowa „przeciw” w nawias ma za zadanie tym dobitniej podkreślić, że jako zasadniczy punkt odniesienia wciąż traktujemy tradycyjny monument przypisany do konkretnego miejsca. Parafrazując wypowiedź Rudolfa Arnheima o roli centrum powiedziałabym, że tylko wtedy, gdy tradycyjny nieruchomy pomnik istnieje jako potencjał, jego negacja staje się artystyczną wypowiedzią⁷. Ponadto – ponownie powołując się na terminologię z zakresu teorii malarstwa – postrzegam (przeciw)pomniki nomadyczne nie tylko jako *site-specific*, lecz również jako *site-responsive*⁸, ponieważ wchodzą one w dialog z miejscem, w którym się pojawiają, i za każdym razem nawiązują specyficzne, jednostkowe relacje z otoczeniem, zawsze dopasowując się do zastanych uwarunkowań. Nomadyzm, odmiennie niż Kwon, osadza zatem bardziej po stronie samego dzieła niż po stronie artysty. W konsekwencji na listę (przeciw)pomników nomadycznych wciągam takie obiekty, które na pierwszy rzut oka nie muszą kojarzyć się z pomnikiem (jak np. sofa czy boja), lecz w szczególności, często subwersywny sposób uruchamiają pracę pamięci. I to pamięci nie tylko traumatycznej, lecz również po prostu związanej ze specyfiką danego miejsca lub z funkcjonowaniem tzw. pomników tradycyjnych – stąd w mikroświecie mojego tekstu spotykają się zarówno (przeciw)pomniki nomadyczne, które wiążą się z doświadczeniem drugiej wojny światowej czy zamachem z 11 września 2001 r., jak również te powiązane z ulotną pamięcią mieszkańców danego miasta, a nawet takie o popowym charakterze. Kluczem do dokonania zestawienia tego rodzaju jest idea nomadyzmu oraz przeniesienie o zmedializowanym i metaforycznym charakterze pamięci kulturowej, która potrzebuje „ciała” nomadycznego (przeciw)pomnika, by nieustannie pobudzać refleksję odbiorców i z porządku psychologiczno-neurologicznego przesunąć się w porządek kulturowy⁹.

Fenomen (przeciw)pomników nomadycznych omawiam na kilku przykładach, zarówno zrealizowanych, jak i pozostających w stadium projektów i idei, które uważam za reprezentatywne dla omawianego zagadnienia. Są to: *Wanderboje* berlińskiego duetu Anne Peschken i Marek Pisarsky (Urban Art); trzy projekty niemieckiego duetu Horst Hoheisel i Andreas Knitz: *Klinker-Schiff*, *Denkmal der Grauen Busse* i *The Floating Towers*; *Lenin on Tour* Rudolfa Herza; *David (inspired by Michelangelo)* Serkana Özkaya oraz wędrującej sofy (SOFA) Josefa Trattnera. Aby z kolei podkreślić różnice między koncepcjami poszczególnych artystów, dokonam wstępnej systematyzacji

tych (przeciw)pomników w ramach wyróżnionego przeze mnie typu.

Wszystkie spośród wymienionych wyżej realizacji i projektów można by nazywać (przeciw)pomnikami mobilnymi lub przenośnymi, lecz ze względu na metaforyczny wydźwięk i zaplecze teoretyczne pojęcia nomadyzmu, proponuję określać je mianem (przeciw)pomników nomadycznych. Jak w tekście poświęconym *Denkmal der Grauen Busse* Hoheisela i Knitza zauważa Stefanie Endlich, pojęcie „mobilny”, tak popularne w naszych czasach, kojarzy się przede wszystkim z telefonią komórkową i migracjami ludności w poszukiwaniu pracy, a w związku z tym nie jest w stanie wyczerpująco opisać kondycji pomników tego typu¹⁰. Endlich nie proponuje jednak żadnego innego terminu, który jej zdaniem byłby bardziej adekwatny.

Ramę teoretyczną moich rozważań stanowi w tym kontekście pojęcie nomadyzmu, proponowane przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego, rozumiane jako krytyczny i ciągły ruch myśli, nieustanne opuszczanie danego miejsca bez roszczeń, ujarzmiania, dzielenia i wyznaczania centrum¹¹. Nomada nie zajmuje terytorium i traktuje je zupełnie inaczej niż osiedlenie, zdążając od punktu do punktu i porzucając każde kolejne miejsce za sobą. Treści przez niego niesione nie zostawiają trwałych śladów, jedynie rysy. Jego droga nie ma początku i końca, lecz staje się „kłączeniem”, prowadzącym do decentryzacji. Jak zauważa Bogdan Banasiak, interpretujący nomadologię Deleuze’a, nieustanne bycie w ruchu i „wędrowanie kwestionuje wszelki stały punkt widzenia – nie ma on nic wspólnego z obserwowaniem strumienia z brzegu, lecz jest usytuowaniem się w jego chaotycznym wirze”¹². Moim zdaniem pojawianie się w danym miejscu (przeciw)pomników nomadycznych nie tylko je same sytuuje w owym chaotycznym wirze, lecz wciąga w niego również odbiorcę, czyniąc rysę w jego dotychczasowym myśleniu.

Zastosowane w tytule niniejszego tekstu pojęcie „białej penetracji” zaczerpnęłam z kolei od urodzonego w Szkocji poety Kennetha White’a, podróżującego po całym świecie i mieszkającego od wielu lat we Francji. White wyznaje z kolei, że metaforę tę odkrył w rozważaniach amerykańskiego pisarza Williama Carlosa Williamsa, który pisał, że miejsce jest konieczne, lecz nie po to, żeby się w nim zakorzeniać i zamykać, ale po to, by mieć możliwość „białej penetracji” (*pénétration blanche*)¹³. White,

⁷ R. ARNHEIM, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 2003, s. 123.

⁸ M. GRYSZTEJN, *Clear-Cut: The Art of Ellsworth Kelly*, [w:] eadem, J. MYERS, *Ellsworth Kelly in San Francisco*, San Francisco–Los Angeles–London 2002, s. 16.

⁹ O kwestii medialnego uwarunkowania pamięci oraz jej metaforycznym charakterze zob.: A. ASSMANN, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

¹⁰ S. ENDLICH, *Denkmal in Bewegung – Menschen in Aktion*, [w:] *Das Denkmal der grauen Busse. Erinnerungskultur in Bewegung/The Grey Bus Monument. A Memorial in Motion – People in Action*, red. H. Hoheisel, A. Knitz, Ravensburg 2012, s. 27.

¹¹ Zobacz: B. BANASIAK, *Gilles Deleuze – nomadologia*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”, 2001, 1 < <http://magazynhybris.com/images/teksty/01/Bogdan%20Banasiak%20-%20Nomadologia%20Gillesa%20Deleuze%60a.pdf> > (dostęp: 2.09.2014).

¹² Ibidem.

¹³ K. WHITE, *Poeta Kosmograf*, oprac. i tłum. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 11.



1. Anne Peschken & Marek Pisarsky, *Wędrująca boja*, 2009, Potsdamer Platz, Berlin. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

który brał udział w rewolucji 1968 r., wiązał z tym pojęciem konkretne historycznie osadzone postulaty: wstrzymanie transmisji autorytetu, dyspersję ośrodków władzy czy interwencję przeciw narracji. W niniejszym tekście podaję jednak za metaforycznym wydźwiękiem tego terminu, który przekracza kontekst lat 60. XX wieku i zyskuje zdecydowanie bardziej ogólny charakter. Jak bowiem z kolei wyjaśnia badacz twórczości White'a, Kazimierz Brakoniecki, pojęcie to w filozofii poety „oznacza mniej więcej tyle, co doświadczenie źródłowe mające likwidować zastane stereotypy kulturowe i poznawcze”¹⁴. Dodałabym, że biel można w tym kontekście interpretować zarówno jako symbol efemeryczności i subtelności dokonywanych interwencji, jak i jako grę z nazwiskiem autora tego terminu. Tak pojmowana „biała penetracja” wydaje się trafnie określać kondycję i działania nomadycznych (przeciw)pomników, które zatrzymują się w jakimś konkretnym miejscu jedynie na krótko, nawiązując kontakt z otoczeniem i mieszkańcami, by podać w wątpliwość panujące tam schematy światopoglądowe i pozostawić rysę na utartych sposobach interpretacji rzeczywistości. Sądzę, że metafora „białej penetracji” konotuje delikat-

ność interwencji w przestrzeń (pamięci), znamienne dla nomadycznych (przeciw)pomników, które absorbują uwagę odbiorców tylko przez jakiś czas i nie roszczą sobie pretensji do zakorzenienia się w danym miejscu czy zaniektowania go na stałe.

W myśleniu White'a, szczególnie zaś w jego koncepcji geopoetyki, istotne miejsce zajmuje także kategoria intelektualnego nomadyzmu: nomada to „ktoś, kto czuje się ograniczony granicami oraz identyfikacjami, jakie mu się proponuje. [...] On wie, że wszystkie kultury są fragmentaryczne i dlatego wędruje od jednej do drugiej”¹⁵. Jak komentuje Elżbieta Rybicka, „nomadyzm intelektualny jest w tym wypadku projektem egzystencjalnym”, a „co oczywiste, granice oznaczają tu zarówno terytorialne linie demarkacyjne, jak i limity czy ograniczenia dziedzin lub sfer działalności człowieka”¹⁶. Jak kontynuuje badaczka, pojęcia geopoetyki „ze specyfiki myślenia nomadycznego wywieść można także oryginalną koncepcję miejsca. Jest ono, jak powiada White, «czymś dzikim, trudnym do

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ Ibidem, s. 7.

¹⁶ E. RYBICKA, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 2011, nr 2, s. 30.



2. Anne Peschken & Marek Pisarsky, *Wędrująca boja*, 2013, Poznań. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

uchwycenia», wykraczającym poza dyskursywne ramy, a zarazem fundamentalnym. Może najbardziej znamieną cechą miejsca w ujęciu White'a jest szczególny rodzaj dynamiki, który poeta wiąże z tą kategorią. Miejsce nie ustanawia bowiem relacji osiadłości, stabilizacji, ale otwarte jest na ruch, przepływ: «Mówienie o domostwie/ miejscu nie zakłada utraty znaczenia ruchu». Co więcej, nie jest ono kategorią abstrakcyjną, w wypowiedziach poety pojawiają się najczęściej konkretne lokalizacje, stanowiące impuls do próby znalezienia dla nich języka opisu [...]»¹⁷.

Także nomadyczne (przeciw)pomniki zatrzymują się w konkretnych miejscach, co nie oznacza, że w tym momencie zamykają się na ruch i przepływ – kategorie te są im wszak przyrodzone, nawet w okresach krótkiego zakotwiczenia w wybranej lokalizacji. Mamy więc do czynienia z koncepcją miejsca w ruchu, co – zdaniem Rybickiej – obok nomadyzmu intelektualnego i odrzucenia stałej tożsamości jest jednym z wyróżników geopoetyki White'a¹⁸. Według koncepcji tego poety, podmiot nomadologiczny zawsze będzie „ja” uprzedziwnionym, dążącym w stronę ruchu w otwartej przestrzeni¹⁹, co można przypisać także wyróżnionemu przeze mnie typowi nomadycznych (przeciw)pomników. Monument tego rodzaju, co po-

krewnie zarówno nomadologii Deleuze'a i Guattariego, jak i geopoetyce White'a, konotuje anty-model stabilizacji i stawania się czegoś na stałe na rzecz heterogeniczności oraz transgraniczności, rozumianej w sensie dosłownym i przenośnym.

W opisanie powyżej kategorie teoretyczne doskonale wpisuje się *Wanderboje* autorstwa berlińskiego duetu Urban Art, w którego skład wchodzi Anne Peschken i Marek Pisarsky [il. 1, 2]²⁰. Obiekt powstał w 2005 roku w ramach „Skulptur-Biennale Münsterland Kreis Borken”, zatytułowanego *Latente Historie (Utajona historia)*. Artyści najpierw zapoznali się z regionem i z zaskoczeniem stwierdzili, że na terenie tym znajduje się nie tylko ogromna liczba tablic upamiętniających, lecz również mnóstwo muzeów i izb pamięci, oferujących wolny wstęp i prezentujących aspekty lokalnej historii²¹. Peschken i Pisarsky zwrócili również uwagę na fakt, że placówki te bardzo często powstawały z inicjatywy mieszkańców, którzy głęboko angażowali się w życie własnej społeczności oraz kultywowali pamięć ważnych dla nich wydarzeń i osób. Artyści byli jednak również przekonani, że przesłanie

¹⁷ Ibidem, s. 31.

¹⁸ Ibidem, s. 30.

¹⁹ Ibidem, s. 31.

²⁰ <http://www.wanderboje.de/index.php?id=60d> (dostęp: 3.11.2016). Oficjalna strona dzieła znajduje się pod adresem: <http://www.wanderboje.de>

²¹ Zob. Ch. TANNERT, *Wanderboje. Im Ozean der Geschichte*, [w:] *Latente Historie. Skulptur-Biennale Münsterland Kreis Borken*, red. J. Spiegel, G. Inhester, Bonn 2005, s. 135–141.

tablic upamiętniających wybrzmiewa w krajobrazie powiatu Borken niczym jedyna i niepodważalna „prawda”, co wydało im się nieco zbyt autorytarne. Jak sami deklarują, ich celem było nie tylko dopuszczenie do głosu tych, którzy prezentują zdanie odmienne na daną kwestię, lecz również umożliwienie wypowiedzenia się milczącej dotąd większości²².

Peschken i Pisarsky w związku z tym zaproponowali *Wanderboje*, czyli platformę artykulacji rozmaitych doświadczeń historycznych, którą sami określili jako mobilną rzeźbę przeznaczoną dla miejsc z historią/historiami („mobile Markierungsskulptur für Orte mit Geschichte(n)”) ²³, łatwą do wypożyczenia. Mimo że twórcy celowo unikali pojęcia „pomnik” czy „przeciw-pomnik”, moim zdaniem praca ta wyraziście gra z kliszą pomnika tradycyjnego, stawiając pytanie o strategię upamiętniania na bazie negacji przypisania monumentu do jednego miejsca.

Twórcy z duetu Urban Art pośrednio podnieśli wszak problem tego, kto opowiada historię, i tego, kto decyduje o tym, jaka jej wersja jest opowiadana jako obowiązująca. Istotne w tym kontekście wydaje się zatem zarówno zwrócenie uwagi na tych, którzy są wykluczani i zmuszeni do milczenia, ponieważ myślą inaczej niż większość, oraz na tych, którzy milczą mimo że reprezentują większość, za którą *de facto* wypowiada się jedynie kilka wybranych osób.

Postulatem, jaki od początku stoi za *Wanderboje*, jest demokratyzacja narracji historycznej oraz umożliwianie jej różnicowania, niezależnie od oficjalnego dyskursu. Ma to być nomadyczny (przeciw)pomnik w podwójnym sensie: dzięki swojej mobilności i otwartości na rozmaite narracje historyczne, „opowiadane” za jego pośrednictwem przez wielu ludzi, stanowi on alternatywę dla pomnika tradycyjnego, związanego na stałe z jednym miejscem i jed(y)ną narracją.

Użycie przez Peschken i Pisarsky’ego w opisie dzieła potencjalnej liczby mnogiej, dotyczącej słowa „historia”, wydaje się zatem w tym kontekście wyjątkowo znaczące i wskazujące na odchodzenie od jed(y)nej, właściwej i narzucanej odgórnie wersji historii. Za wieloma historiami stoi z kolei wielu narratorów, których, najczęściej niemożliwe do uzgodnienia, głosy dopiero w sumie składają się na tzw. historyczną prawdę²⁴.

Opisowym charakterem cechuje się z kolei sam tytuł tego nomadycznego (przeciw)pomnika, który wywołuje asocjacje z unoszącą się na powierzchni wody boją, sygnalizującą jakiś newralgiczny, ważny punkt w danym obszarze. Peschken i Pisarsky, opisując swoją realizację, podkreślają, że jej celem jest oznaczanie czy znakowanie istotnego miejsca, co tym dogłębniej wyjaśnia zastosowany tytuł i ujawnia pokrewieństwo z funkcją typowej boi.

Jak celnie ujął to Christoph Tannert w tytule swojego eseju, *Wanderboje* unosi się na oceanie historii²⁵. Można to spostrzeżenie uzupełnić, podkreślając, że dzięki zakotwiczeniu i pojawieniu się boi w danym miejscu, nieoczekiwane zaczyna się ono wyróżniać z otoczenia, intrygować i przykuwać uwagę. Ponadto unosząca się na wodzie boja reaguje na fale i prądy wodne, co wprawia ją w nieustanny ruch i nigdy nie pozwala na całkowitą stabilizację pozycji. Wydaje się więc, że także i te aspekty, związane z typową boją, w kontekście propozycji Peschken i Pisarsky’ego zyskują metaforyczny wydźwięk.

Obok tytułu i sposobu funkcjonowania *Wanderboje*, również sama jej forma i konstrukcja nawiązują do kształtu boi. Zwieńczona u góry baterią słoneczną, pozostaje niezależna od źródeł prądu. Mobilność zapewnia jej z kolei zarejestrowana przyczepa, którą można doczepiać do auta, by przenieść obiekt w kolejne miejsce. Komunikatywność i interaktywność umożliwia natomiast długi na 100 i szeroki na 20 cm ekran LED, pozwalający na wprowadzenie i wyświetlanie 45 000 znaków tekstu. To właśnie dzięki niemu *Wanderboje* może zmieniać przesłania oraz programowo wymykać się stabilizacji znaczeń czy ich ostatecznemu „zamrożeniu” w postaci autorytarnej „prawdy”. Może się jednak zdarzyć, że w ramach 45 000 znaków wprowadzone zostaną i wyświetlać się będą sprzeczne tezy i rozbieżne interpretacje historii: raczej mikro- niż makrohistorii, gdyż rolą tego nomadycznego (przeciw)pomnika jest docieranie do często chaotycznej pamięci indywidualnej, a nie przekazywanie uporządkowanej i oficjalnej wersji dziejów. Niczym rasowy nomada przyczynia się on do decentryzacji obowiązujących dyskursów, podając w wątpliwość schematy myślenia i pozostawiając na nich rysę. W niestabilną charakter *Wanderboje*, jak w tożsamość nomady, wpisana jest także czasowość jej pobytu w danym miejscu i nierozdzielenie sobie praw do aneksji danego terytorium. Jej obecność wiąże się z dokonywaniem „białej penetracji”, która ma na celu likwidację stereotypów kulturowych i poznawczych, co dokonuje się m.in. dzięki dopuszczeniu do głosu milczących oraz otwartości na wielorakie narracje historyczne z daną lokalizacją związane.

Można zatem powiedzieć, że *Wanderboje* swoim pojawieniem się oraz interaktywnym charakterem dokonuje „przesunięcia” w zastanym krajobrazie (myśli) i przestrzeni (pamięci). Z czasem staje się także swego rodzaju zbiornikiem, w którym gromadzą i kumulują się rozmaite opowieści, składające się na chaotyczny wir historii o fragmentarycznym, patchworkowym charakterze, uzmysławiającym, że dane miejsce i jego dzieje są czymś dzikim, trudnym do uchwycenia. Gdy limit 45 000 znaków zostaje wykorzystany, wcześniej wpisane hasła upamiętniające są usuwane, by na ich miejsce mogły pojawić się inne. Wymazane z monitora LED opowieści znajdują swoje miejsce na stronie internetowej, dając wgląd w mozaikę zgromadzonych wspomnień. Powiedziałabym więc, że

²² Ibidem, s. 136.

²³ Ibidem, s. 135.

²⁴ Por. J. APPLEBY, L. HUNT, M. JACOB, *Powiedzieć prawdę o historii*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań 2000.

²⁵ Ch. TANNERT, *Wanderboje* (jak w przyp. 21).



3. Szare autobusy biorące udział w operacji eutanazja. Dzięki uprzejmości Artystów

w tym aspekcie *Wanderboje* urzeczywistnia deleuzjański nieustanny ruch myśli o krytycznym wymiarze, wpisany w nomadologię.

Co ciekawe, *Wanderboje* była dotychczas wypożyczana przez fundacje i władze miejskie: m.in. przez organizatorów obchodów dwudziestolecia upadku Muru Berlińskiego, gdy od 13 sierpnia do 9 listopada 2009 roku poruszała się wzdłuż linii, na której stał Mur, i gromadziła narracje związane z jego wieloletnią obecnością i zburzeniem. W roku 2013 ów nomadyczny pomnik na zaproszenie Fundacji Barak Kultury, organizującej coroczny festiwal „Inwazja Barbarzyńców”, zakotwiczał się na krótko w kilku dzielnicach Poznania, by zbierać lokalne historie i osobiste opowieści przechodniów. Jesienią 2014 r. z kolei *Wanderboje* znalazła się w Bazylei, gdzie władze przygotowują się do napisania na nowo dziejów miasta, szeroko uwzględniających perspektywę jego mieszkańców. Interesujący jest więc fakt, niepozbawiony znamion paradoksalności, że impuls do opowiadania mikrohistorii i osobistych wspomnień może także wychodzić od władz miejskich. Na przykładzie funkcjonowania *Wanderboje* można więc zaryzykować przewrotne stwierdzenie, że tzw. inicjatywy oddolne są często zapoczątkowywane odgórnie, co oczywiście nie niweluje krytycznego potencjału nomadycznych (przeciw)pomników, związanego z dokonywaniem „białej penetracji” przestrzeni (pamięci).

O ile *Wanderboje* duetu Peschen&Pisarsky stanowi przykład (przeciw)pomnika, który można określić jako mobilny w sensie dosłownym i metaforycznym, o tyle propozycja duetu niemieckich artystów Horsta Hoheisela i Andreasa Knitza *Denkmal der Grauen Busse* reprezentuje nieco inny typ (przeciw)pomnika nomadycznego. Przemieszcza się on bowiem z miejsca na miejsce, lecz czyni to w celu przypominania jednej z potwornych zbrodni nazistów w czasie II wojny światowej: tak zwanej operacji eutanazja (*Euthanasie-Aktion*), w ramach której eksterminowano osoby psychicznie chore. Przesłanie tego pomnika pozostaje więc zawsze takie samo, mimo że z pewnością działa on zupełnie inaczej na mieszkańców tych rejonów, którzy owe złowieszcze szare pojazdy pamiętają z własnego doświadczenia, niż na tych, którzy o jego znaczeniu dowiadują się studiując historię.

W roku 2006 Hoheisel&Knitz zastanawiali się nad formą upamiętnienia ofiar z kliniki psychiatrycznej Ravensburg-Weißenau, z której w latach 1940–1941 charakterystyczne szare autobusy, należące do organizacji GEKRAT (GEMEINNÜTZIGE KRANKENTRANSPORTGESELLSCHAFT), wywoziły pacjentów do komory gazowej w Grafeneck [il. 3]²⁶.

²⁶ *Das Denkmal der grauen Busse*, s. 8 (jak w przyp. 10). Zob. też <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de/>. Oficjalna strona internetowa pomnika: <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de> (dostęp: 3.11.2016).



4. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Pomnik szarych autobusów*, 2013, montaż w Kassel. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

Artyści, obejrzawszy zdjęcia ukazujące pomalowane na szaro pojazdy, zdecydowali się, że swoim monumentem przypomną to narzędzie nazistowskich zbrodniarzy. Perspektywę ofiar miał z kolei przypominać napis, który można było przeczytać wewnątrz pomnika-autobusu: „Wohin bringt Ihr uns?” („Dokąd nas zabieracie?”) – pytanie zadawane przez przerażonych pacjentów. W ramach tajnej akcji T4 w samych Niemczech zostało zagazowanych ponad 70 000 mężczyzn, kobiet i dzieci, których polityka narodowych socjalistów zakwalifikowała jako *lebensunwert* – niewartych życia. Kolejnych 90 000 zmarło z głodu, z powodu złego traktowania i braku lekarstw. W czasie II wojny światowej ofiarą tych zorganizowanych działań padło w sumie około 300 000 psychicznie chorych oraz umysłowo upośledzonych osób. Kryptonim akcji T4 wynikał z faktu, iż sterowano nią centralnie z Berlina z Tiergartenstraße 4. *Denkmal der Grauen Busse* ma być więc oskarżeniem nazistów prowadzących operację eutanazja oraz upamiętnieniem bezbronnym ofiar transportów śmierci.

Hoheisel&Knitz zlecieli wykonanie dwóch identycznych odlewów szarego autobusu, wykonanych z surowego betonu w skali 1:1 o wadze około 70 ton każdy [il. 4, 5]. Jeden z pomników stanął na stałe w dawno nieużywanej bramie byłej kliniki psychiatrycznej Weißenau niedaleko Ravensburga, przez którą regularnie wywożono pacjentów tego ośrodka. Drugi został natomiast przeznaczony do przemieszczania się z miejsca na miejsce, po

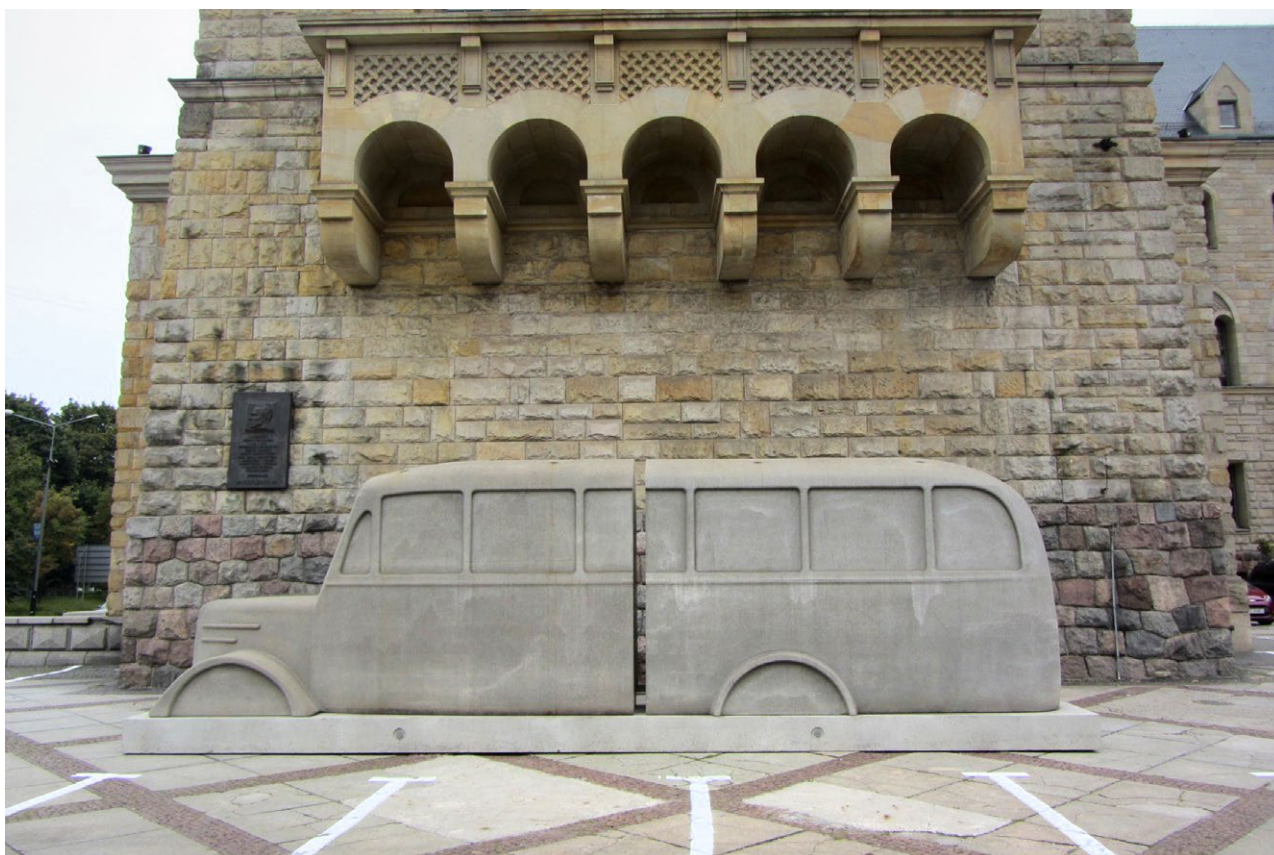
trasach, jakie w nazistowskich Niemczech przemierzały szare autobusy, by znaczyć te newralgiczne punkty, które najsilniej wiążą się z akcją T4. Transport tego nomadycznego (przeciw)pomnika jest finansowany z datków oraz środków publicznych – cel stanowi więc w tym wypadku nieustanne bycie w drodze i jedynie czasowe przystanki.

Do tej pory ten nomadyczny (przeciw)pomnik „parkował” w Weißenau koło Ravensburga (2006), Berlinie (2008), Brandenburg nad Havelą (2009), Stuttgartcie (2009), Heilbronn (2010), Neuendettelsau (2010), Pirnie (2010), Kolonii, (2011), Zwiefalten (2012), Grafeneck (2013), Monachium (2013), Kassel (2013) Poznaniu (2014), Reichenau (2014), Brunzwiku (2015) i Winnenden (2015)²⁷. Miejsca tych przystanków – odwołując się do geopoetyki White’a – nie ustanawiają jednak relacji osiadłości i stabilizacji, lecz otwierają się, w sensie dosłownym i metaforycznym, na ruch i przepływ. Swoją obecnością nagle „nakładają” znaną i oswojoną przestrzeń, wprowadzając do niej zaskakujący i przykuwający uwagę nowy element.

Hoheisel i Knitz opisują *Denkmal der Grauen Busse* jako mobilny pomnik do wypożyczenia, który inicjuje powstawanie sieci – „ein mobiles, ausleihbares und netzwerkendes Denkmal”²⁸. Pojęcie sieci może być w tym kontekście interpretowane jako tworzenie sieci znaczeń

²⁷ <http://www.dasdenkmaldergrauenbusse.de/> (dostęp: 3.11.2016).

²⁸ Ibidem.



5. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Pomnik szarych autobusów*, 2014, Poznań. Fot. M. Smolińska

czy pokrywanie danego terenu siecią powiązań, uzmysławiających trasy szarych autobusów oraz skutki akcji T4. Zapominanie, przypominanie i pamiętanie to nieustannie zmienny proces, w trakcie którego w naszej wyobraźni powstają sieci powiązań, złożone z obrazów, indywidualnych wspomnień czy przyswojonej wiedzy. Nomadyczny (przeciw)pomnik projektu Hoheisela i Knitza swoją kondycją odnosi się więc do tego procesu, równie silnie oddziałując na emocje, jak i na umysły odbiorców. Obecność *Denkmal der Grauen Busse* w danym miejscu konfrontuje ich bowiem z tragicznym wymiarem historii i zabiera w podróż do przeszłości. Postrzegany z dystansu, przypomina środki transportu używane przez nazistów w trakcie tak zwanej operacji eutanazja. Jego forma złożona z dwóch symetrycznych elementów umożliwia jednak także wejście do środka: odbiorca przestaje być wówczas jedynie zewnętrznym obserwatorem, lecz wchodzi w rolę ofiary i czyta wyryte w betonie wstrząsające pytanie „Dokąd nas zabieracie?”. Staje się pasażerem autobusu, „zamkniętym” na jakiś czas między dwiema szarymi ścianami, które w dużej mierze zasłaniają widok i wywołują wrażenie uwięzienia. Każdy doświadczający *Denkmal der Grauen Busse* z tej perspektywy, własnym ciałem doznaje niepewności i lęku, które musiały towarzyszyć wywożonym pacjentom. Nomadyczna kondycja tego pomnika przenosi się więc również na wyobraźnię odbiorcy, którego myśli zostają wprowadzone w ruch, a proces „białej penetracji” – przez obecność szarego autobusu – zachodzi zarówno

w przestrzeni rzeczywistej, jak i w przestrzeni pamięci, pozostawiając w nich rysy. Co warto podkreślić, w języku niemieckim słowo *fahren* – jechać – zawiera się w słowie *erfahren* – doświadczać, dowiadywać się – co w wyrazisty sposób wskazuje na powiązanie pomiędzy kondycją mentalną a przemieszczaniem się. Aspekt ten można z kolei uznać za pokrewny nomadologii Deleuze’a i Guattariego, dla których przemieszczanie się nomady automatycznie pociąga za sobą przemieszczanie się jego myśli.

Zarówno *Wanderboje* duetu Peschken i Pisarsky, jak i *Denkmal der Grauen Busse* autorstwa Hoheisela i Knitza, postrzegam jako modelowe wręcz przykłady (przeciw)pomników nomadycznych. Zasadnicza różnica między nimi polega przede wszystkim na zmienności przesłania tego pierwszego i stałości znaczenia tego drugiego.

Obie realizacje, powstałe blisko siebie w czasie: odpowiednio w roku 2005 i 2006, w interesujący sposób odnoszą się z kolei do pojęcia sieci, i to nie tylko opisanej już powyżej sieci znaczeń. O ile Hoheisel i Knitz użyli tego terminu bezpośrednio w opisie swojego projektu („ein netzwerkendes Denkmal”), o tyle do analizy *Wanderboje* zostanie ono zastosowane przeze mnie. *Denkmal der Grauen Busse* generuje impuls do powstawania sieci współpracujących ze sobą osób, które angażują się w gromadzenie środków finansowych, organizowanie transportu, osadzanie pomnika w wybranych miejscach oraz edukowanie odbiorców. Odwołując się do definicji Manuela Castellsa można powiedzieć, że sieć to zbiór



6. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Klinker-Schiff*, symulacja dla Berlin Regierungsviertel. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

wzajemnie powiązanych węzłów, stanowiąca przy tym strukturę otwartą i zdolną do rozpowszechniania się bez ograniczeń²⁹. Ponadto oparta na sieci struktura społeczna jest dynamiczna i podatna na innowacje. Istnienie i działanie tego rodzaju sieci społecznych jest wyjątkowo silnie stymulowane przez pomniki typu nomadycznego, które wymagają od odbiorców zaangażowania i interakcji. Stworzywszy ideę monumentu tego rodzaju, nie można spocząć na laurach: dopiero w tym momencie zaczyna się właściwa aktywność, związana z jego przemieszczaniem się i integrowaniem ludzi wokół idei. W wypadku *Wanderboje* Peschken i Pisarsky pracują z wolontariuszami, którzy gromadzą opowieści przechodniów i mieszkańców danego terenu. Tworzą się więc nowe dynamiczne sieci społeczne, które ogniskuje wokół siebie nomadyczny (przeciw)pomnik, cechujący się większą zdolnością aktywizowania odbiorców niż tradycyjny monument, osadzony na stałe i z biegiem czasu w zasadzie niezauważalny.

Wędrującą boję i *Denkmal der Grauen Busse* określiłabym również jako wehikuły pamięci, które znaczą konkretne miejsca i dokonują „białej penetracji” przestrzeni. Po jakimś czasie w danej lokalizacji pozostaje po nich puste miejsce – w kondycję nomadycznych (przeciw)pomników wpisana jest więc dialektyka obecności i nieobecności³⁰,

co z kolei przypomina proces pamiętania i zapominania. Miejsce, w którym nomadyczny (przeciw)pomnik przebywał, nie będzie jednak już nigdy takie samo – jego obecność zapisała się bowiem w pamięci odbiorców i została w niej rysę.

W typ nomadycznych (przeciw)pomników, reprezentowany przez *Denkmal der Grauen Busse*, wpisują się także dwa, niestety niezrealizowane, projekty duetu Hoheisel&Knitz: *Klinker-Schiff* (2014) oraz *The Floating Towers* (2003–2005). Z założenia oba monumenty pozostają w nieustannym ruchu, a ich zadanie polega na upamiętnianiu jednego wybranego aspektu historii: śmierci więźniów nazistowskich obozów pracy, którzy masowo umierali w cegielniach, produkując cegły dla Berlina, rozbudowującego się pod okiem Alberta Speera na stolicę godną nowej panującej nad całym światem Germanii, oraz ofiar terrorystycznego ataku na dwie wieże nowojorskiego World Trade Center z 11 września 2001 r. Specyfika *Klinker-Schiff* oraz *The Floating Towers* polega na tym, że obydwa pomniki są przeznaczone do unoszenia się na wodzie: pierwszy do wahadłowego pływania określonym szlakiem wodnym między cegielnią-obozem zewnętrznym obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen i Berlinem, drugi zaś do kontrolowanego przez pchacze przemieszczania się po rzece Hudson.

²⁹ M. CASTELLS, *Spółczesność sieci*, tłum. J. Stawiński, S. Szymański i in., wyd. 2, Warszawa 2010, s. 467–474.

³⁰ F. SCHWARZBAUER, „[...] DASS IMMER IRGEND JEMAND AN SIE DENKT“. Ein Betonsockel an der Strasse. Oder von der Präsenz

des Abwesenden, [w:] *Das Denkmal der grauen Busse*, s. 31–32 (jak w przyp. 10).



7. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *Klinker-Schiff*, symulacja cumowania. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

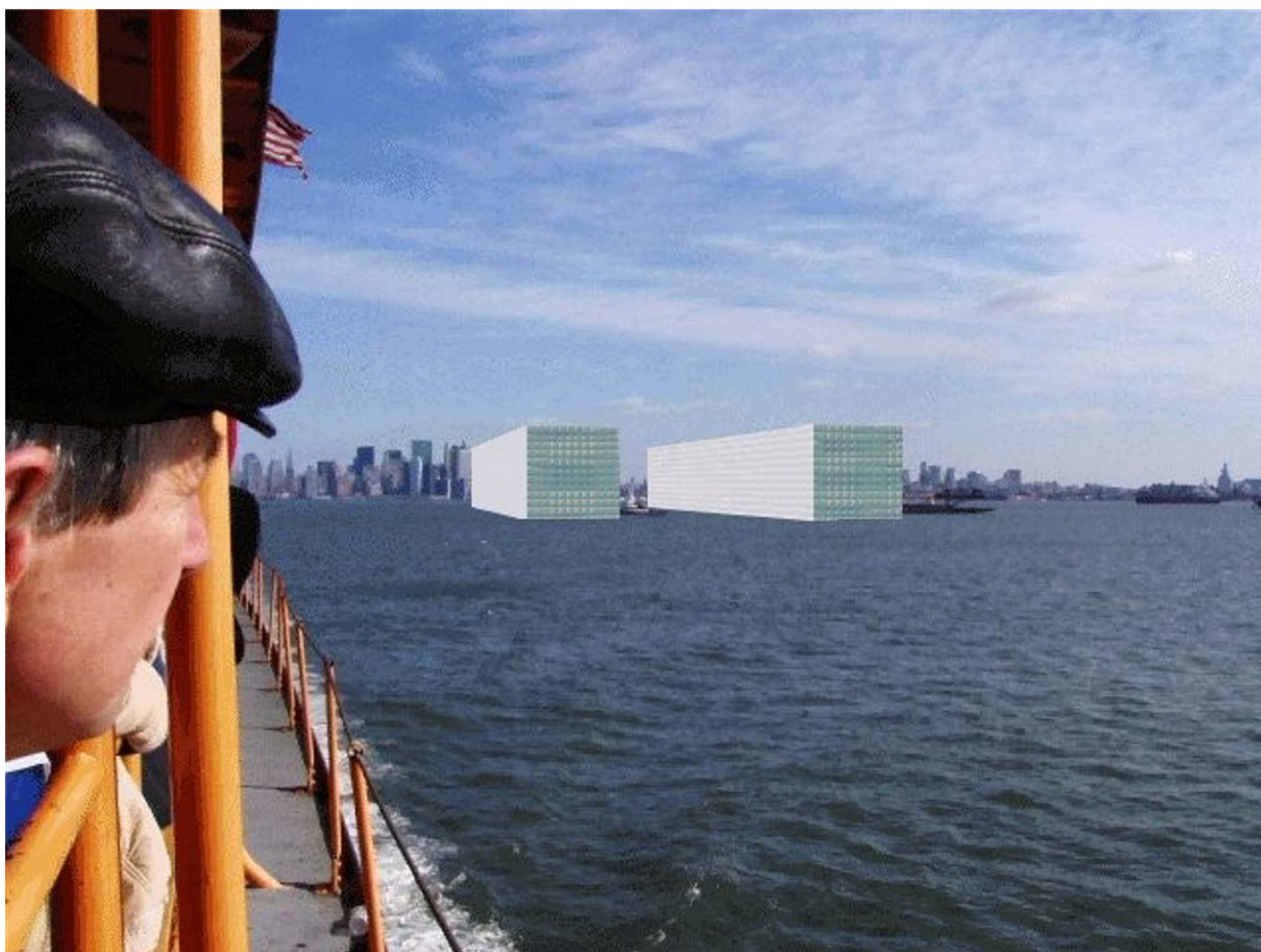
Hoheisel&Knitz, jako jeden z zespołów zaproszonych wiosną 2014 r. przez Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten do wzięcia udziału w konkursie na pomnik przeznaczony do Gedenkort Klinkerwerk, zwrócili uwagę na fakt, że cegielnia Oranienburg, mimo że stanowiła część obozu Sachsenhausen, położona jest na uboczu i z powodu tej lokalizacji odwiedza ją bardzo niewiele osób. Trafiają tam głównie rowerzyści, którzy podróżują malowniczą trasą wiodącą wzdłuż kanału Odry i Haweli. Teren ten jest jednak rodzajem cmentarza i wymaga specjalnego upamiętnienia, ponieważ w trakcie budowy cegielni, produkcji cegieł i ich załadunku na płynące do Berlina barki zginęło bardzo wielu więźniów, którzy wykonywali niewolniczą pracę.

Zaproponowana przez duetu Hoheisel&Knitz koncepcja pomnika nawiązuje do barek transportujących cegły: na unoszącej się na specjalnym pontonie platformie o wymiarach 18×8 m wznosi się zbudowane z cegieł niewielkie niezadaszone pomieszczenie w kształcie prostopadłościanu [il. 6, 7]. Jego surowa prostota przypomina stosy cegieł, które więźniowie ładowali na barki i odsyłali do Berlina, gdzie realizowano pompapatyczną wizję Speera.

Monument ten miałby funkcjonować na dwa sposoby: pozostawać zakotwiczony w porcie związanym z cegielnią

lub pływać pomiędzy nią a Reichstagem w Berlinie, odnosząc się tym samym do perfekcyjnej logistyki Trzeciej Rzeszy. Podobnie jak *Wanderboje*, statek miałby własny numer rejestracyjny i spełniałby wymogi związane z udziałem w ruchu wodnym. Odwiedzający byłiby zabierani na jego pokład, na którym mogliby składać wieńce. Czas, spędzony na barce w trakcie prawie dziewięćdziesięciokilometrowej trasy, byłby poświęcony oddawaniu hołdu ofiarom pracy przymusowej w cegielni i wspominaniu ich dramatycznych losów.

Na zewnętrznych ścianach ceglanego prostopadłościanu artyści wyobrazili sobie natomiast napisy budowane z cegieł i dotyczące cierpienia więźniów obozu pracy przymusowej. Umieszczane tam słowa mogłyby być zmieniane, by tym silniej działać na wyobraźnię odbiorców. Hoheisel&Knitz proponowali pojęcia takie jak np. „apel”, „bunkier”, „bomba”, „rozstrzeliwanie”, „cegła”, „popiół”, „obóz”, „komando”, „więzień” czy „produkcja”. Nie zaplanowali więc ani typowego napisu upamiętniającego, ani opisowej narracji, lecz raczej ciągi pojedynczych słów. Wewnątrz prostopadłościennej konstrukcji prezentowane byłyby edukacyjne wystawy, dotyczące historii cegielni (*Klinkerwerk*). O ile jednak owe wystawy pozostawałyby dostępne jedynie dla pasażerów pomnika, o tyle napisy



8. Horst Hoheisel & Andreas Knitz, *The Floating Towers*, projekt. Fot. dzięki uprzejmości Artystów

umieszczone na zewnątrz byłyby czytelne także dla osób obserwujących *Klinker-Schiff* z brzegów rzeki – pomnik duetu Hoheisel&Knitz został więc zaprojektowany w taki sposób, by wdzierać się w percepcję tych, którzy nie są przygotowani do spotkania z nim. Nieoczekiwanie może on dokonywać „białej penetracji” przestrzeni (pamięci) i skłaniać zaskoczonych odbiorców do refleksji.

Jak w opisie pomnika podkreślają Hoheisel&Knitz, pamięć nie ma stabilnego podłoża, tak więc woda z jej spokojem i ruchem, głębią i płycizną, wirami, prądami, kanałami i śluzami jest o wiele trafniejszą metaforą pamięci niż stały grunt. Podnoszą również fakt, że w mitologii greckiej granicę między światem żywych a umarłych stanowiła rzeka Styks. Podróż na pokładzie nomadycznego (przeciw)pomnika uruchamiałyby więc szeroki kontekst symboliczny, wsparty u pasażerów fizycznym doznaniem falowania rzeki. Ich myśli falowałyby pomiędzy zadumą nad okrucieństwem nazistów a podziwianiem piękna mijanego krajobrazu, który w okresie II wojny światowej był niemy świadkiem zbrodni. Można przypuszczać, że nomadyczna kondycja pomnika stymulowałaby również refleksję nad obojętnością natury i siłą życia, które wraz z upływem czasu pochłania ślady cegielni. Nomadyczny (przeciw)pomnik inicjowałby więc proces stapienia

teraźniejszości z przeszłością wraz z całym jej tragicznym dziedzictwem.

Natomiast projekt pomnika *The Floating Towers* [il. 8], definiowany przez Hoheisela i Knitza jako „przypominająca obecność”, to wykonane w skali 1:1 repliki dwóch wież nowojorskiego World Trade Center, które, jakby przewrócone, miałyby unosić się na powierzchni rzeki Hudson, kontrolowane przez pchaczki. Artyści tak opisali ideę w projekcie zgłoszonym do konkursu:

Zniszczone bliźniacze wieże World Trade Center zostaną odbudowane jako dwa duże prostopadłościany, unoszące się na rzece Hudson.

Położenie wież może się zmieniać przy pomocy statków-pchaczy.

Znikanie w jednym miejscu, pokazywanie się w innym.

Na ich górnych płaszczyznach znajdują się parki i ogrody, natomiast we wnętrzach duże puste przestrzenie do różnorodnego użytku (wystawy, wydarzenia kulturalne).

Miejsce pamięci pozostanie puste za wyjątkiem stanowiska sprzedaży biletów. Zwiedzający będą dowożeni na wieże promami.

Wieżę będą w nocy oświetlone jako część panoramy Manhattanu. [...]



9. Serkan Özkaya, *David (inspired by Michelangelo)*, Nowy Jork. Fot. Tomaz Azevedo Capobianco, dzięki uprzejmości Artysty

Materiały: płyty stalowe i szklane z nazwiskami ofiar przytwierdzone do stalowych ram, pływających na pontonach [konstrukcja taka sama jak w wypadku frachtowców]³¹.

Ten rodzaj nomadycznego pomnika funkcjonowałby więc, podobnie jak *Klinker-Schiff*, jako rodzaj statku, zabierającego odwiedzających na swój pokład. Zarówno parki i ogrody, jak i przestrzenie przeznaczone na wystawy i organizację wydarzeń kulturalnych, wypełniłyby pomnik nowym życiem. Byłby on więc formą poruszającą się, ujmując tę kwestię dosłownie i metaforycznie, na styku teraźniejszości i przeszłości, a ponadto kołyszącym się na falach rzeki, która nie tylko przypomina proces pamiętania, lecz także obmywa i oczyszcza, pozwalając połączyć to, co bolesne z tym, co radosne i zwrócone ku przyszłości. Obserwowane z brzegów rzeki Hudson, przykuwałyby uwagę i zaskakiwały przechodniów swoim pojawianiem się. Ich skala skłaniałaby także do porównywania ich z budynkiem, który powstał w miejscu zburzonych bliźniaczych wież. Z kolei pasażerowie *The Floating Towers* patrzyliby na Manhattan czytając nazwiska ofiar

zamachu i/lub korzystając z oferty kulturalnej i relaksu oferowanego w unoszących się na wodzie przestrzeniach.

W porównaniu z *Klinker-Schiff*, zwróciłabym więc uwagę na jeszcze bardziej zdecydowane osadzenie *The Floating Towers* w teraźniejszości i wychylenie ku przyszłości: widoczne chociażby poprzez wzrost roślinności w parkach i ogrodach oraz myślenie o przyszłych pokoleniach odwiedzających ten nomadyczny (przeciw)pomnik. Proces „białej penetracji” w nomadycznych (przeciw)pomnikach duetu Hoheisel&Knitz odbywa się więc także w poprzek czasu i dzięki temu uzmysławia nam fakt, że pamięć i zapominanie działają niczym nierozzerwalny spłot.

Kolejny, nieco inny rodzaj nomadycznych (przeciw)pomników, stanowią realizacje, w których artyści używają gotowych figur z pomników, jak Rudolf Herz, lub ich kopii, jak Serkan Özkaya. W pierwszym przypadku chodzi o zdemontowane w 1989 r. w Dreźnie dużych rozmiarów popiersie Lenina, w drugim zaś o replikę *Dawida* Michała Anioła, wykonaną w skali 2:1 w 2005 roku na dziewiątą edycję Biennale w Stambule, której kuratorem był Vasif Kortun. Oba dzieła można określić także jako okresowe nomadyczne (przeciw) pomniki, gdyż ich przemieszczanie się miało odbywać się w z góry zakreślonych ramach czasowych.

Herz, autor akcji *Lenin on Tour*³², wypożyczył przedstawienie Lenina od kamieniarza, u którego znalazło się

³¹ http://www.zermahlenegeschichte.de/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=32 (dostęp: 2.09.2014).

³² Z.R. MATZ, I. WUNSCH, R. HERZ, *Lenin on Tour*, Göttingen 2012.

ono po demontażu w Dreźnie i, wraz z dwoma innymi popiersiami bezimiennych osób, latem 2004 r. wysłał je w podróż po całej Europie na odkrytej platformie załadunkowej ciężarówki. Z założenia tradycyjny, przeznaczony do trwania w jednym miejscu i posiadający swoją historię monument został więc decyzją artysty przekształcony w (przeciw)pomnik nomadyczny. Lenin „zwiedzał” Europę, flankowany przez dwóch towarzyszy, w których, mimo założenia ich anonimowości, można było rozpoznać Józefa Stalina i Ernsta Thälmana, komunistę niemieckiego zamordowanego w 1944 r. w Buchenwaldzie na osobisty rozkaz Hitlera.

Każdego wieczora ciężarówka zatrzymywała się w innym mieście, gdzie artyści, socjologowie, kulturoznawcy, ekonomiści i zwykli ludzie na ulicach byli pytani o ich stosunek do Lenina z perspektywy początku XXI stulecia. Cel niemieckiego twórcy był zatem dwójaki: upodmiotowił on pomnik, z jednej strony po to, by pokazać Leninowi świat wieku XXI, z drugiej zaś strony, by pokazać Lenina swoim współczesnym.

Podobny motyw pojawił się już w roku 1995 w filmie greckiego reżysera Theo Angelopoulosa *Spojrzenie Odyseusza*, w którym gigantyczne popiersie Lenina płynęło na barce przez objęte wojną Bałkany. W dziele Angelopoulosa Lenin jest z atencją i religijnym wręcz nabożeństwem żegnany przez ludzi, którzy ściągają czapki i przyklękają na brzegu na widok przesuwającego się majestatycznie monumentu. Z kolei w początkach XXI stulecia podróżujący na platformie ciężarówki wizerunek wodza rewolucji budzi przede wszystkim zaskoczenie i uruchamia rozmaite historyczne narracje, zbierane przez Herza i towarzyszących mu filmowców: w zależności od lokalizacji i wieku opowiadających zdecydowanie różnią się one od siebie. Większość z nich ujawnia jednak napięcie pomiędzy oficjalną wersją historii a indywidualnymi wspomnieniami. Paradoks sytuacji polega na tym, że Lenin staje się nomadą: kłaczy, nie dzieli i nie ujarzmia danego terytorium, a jego krótka obecność nie pozostawia trwałych śladów, lecz jedynie rysy. Jego pojawienie się jest impulsem do wszczęcia debaty o pamięci i historii, która może mieć moc podawania w wątpliwość panujących stereotypów. Dzięki (przeciw)pomnikowi nomadycznemu artysta, podobnie jak Peschken i Pisarsky w relacji do *Wanderboje*, staje się zbieraczem opowieści.

Natomiast *David (inspired by Michelangelo)* [il. 9] autorstwa Serkana Özkaya to wykonana dzięki technice skanowania 3D kopia w skali 2:1 figury pogramcy Goliata dłuta Michała Anioła, ustawionej w 1504 r. na Piazza della Signoria we Florencji, symbolizującej wolność i niezależność Republiki Florenckiej³³. W przeciwieństwie do wykonanego z marmuru oryginału, wersja przygotowana przez tureckiego artystę z włókna szklanego jest pozłocana, co czyni z niej swego rodzaju postprodukcyjny, popkulturowy gadżet monumentalnych rozmiarów. Zanim stanął on na stałe przed fasadą 21C Museum Hotel w Louisville

w Kentucky, przez pewien czas pełnił rolę (przeciw) pomnika nomadycznego, podróżując w pozycji leżącej ciężarówką z Nowego Jorku przez stany Pennsylvania i Ohio. W Nowym Jorku ciężarówka ta nocą parkowała przed Storefront for Art and Architecture. W związku z tym „wizytującym dziełem” odbyła się dyskusja poświęcona problematyce reprodukcji dzieł sztuki. Zanim dzieło Özkaya przewieziono do Louisville, było ono majestatycznie transportowane przez Manhattan na oczach przechodniów. Fakt ten był szeroko dyskutowany przez artystów, architektów, krytyków i historyków sztuki.

Pojawienie się pracy *David (inspired by Michelangelo)* w przestrzeni publicznej Nowego Jorku jako pomnika w drodze, dotykało problematyki kulturowych szablonów, pamięci zbiorowej i intersubiektywnej. *Dawid* Michała Anioła, funkcjonujący w „muzeach wyobraźni” wielu odbiorców, nagle „zderzył się” z jego powiększoną, złotą repliką, która dokonywała „białej penetracji” zarówno przestrzeni Nowego Jorku, jak i stereotypów zakorzenionych w wyobraźni widzów. W tym wypadku ów jedynie okresowo nomadyczny (przeciw)pomnik inicjował grę z kulturowymi stereotypami, uwalniając się od swojego pierwotnego kontekstu, czyli symbolizowania wolności Florencji. Efekt „wykorzenia” i „kłaczenie” rzeźby po ulicach Nowego Jorku wprawiały myśli obserwatorów w ruch: biblijny bohater przekroczył bariery czasu i przestrzeni. Transport figury został świadomie zaaranżowany w taki sposób, by inicjować dyskusję.

Jeszcze inną odsłonę (przeciw)pomnika nomadycznego proponuje austriacki artysta Josef Trattner, który regularnie odbywa podróże po wybranych krajach europejskich. Jako swoisty „nomadyczny sofista”³⁴ wozi on ze sobą sofę, wykonaną z tworzywa przypominającego gąbkę [il. 10, 11]³⁵. Chcąc poznać historię danego miasta, Trattner nie odwiedza usytuowanych w nim monumentów, lecz proponuje (przeciw)pomnik nomadyczny w formie sofy, będący przeciwieństwem tradycyjnych form komemoratywnych. Zaprojektowana przez Trattnera sofa pełni bowiem rolę swego rodzaju platformy czy miejsca spotkań, jakie w danym miejscu są aranżowane przez

³⁴ Zobacz: M. SMOLIŃSKA, *Nomadyczny sofista / Nomadischer SoFist / Nomadic Softist*, [w:] Josef Trattner: *Sofa – Polnische Sofafahrten*, Schlebrügge, Editor, Wien 2014, s. 1–5/215–216.

³⁵ <http://sofafahrten.eu/> (odczytanie z 2016.11.03). Oficjalna aktualizowana strona projektu znajduje się pod adresem: <http://sofafahrten.eu>. Projekt Josefa Trattnera ewidentnie przypomina działanie Horsta Wackerbartha, który od 1979 r. podróżował po świecie z czerwoną kanapą i przygotowywał fotograficzny projekt danego terenu np. USA. Por. <http://www.horst-wackerbarth.de> (dostęp: 3.11.2016). Typ działania Trattnera bardziej wpisuje się jednak w analizowany w niniejszym tekście typ (przeciw)pomnika nomadycznego niż koncepcja Wackerbartha. O ile bowiem Trattnera interesują odwiedzane miejsca i ich historia, o tyle Wackerbarth stawia fotografowanym na kanapie ludziom pytania o to, jak ludzie, żyjący w XXI wieku, myślą, czują, czego sobie życzą i na co mają nadzieję.

³³ <http://bidoun.org/articles/profile-serkan-ozkaya> (dostęp: 3.11.2016)



10. Josef Trattner, *Sofafahrten*, Hamburg, with Maththias Politycki. © Josef Trattner, dzięki uprzejmości Artysty

asystentów artysty: zasiadają na niej przede wszystkim literaci, którzy – wciągnięci w dialog – opowiadają historię miasta i dzielą się swoimi spostrzeżeniami na temat życia w danej społeczności. Lokalni muzycy dają zaś krótkie koncerty w sąsiedztwie sofy, by dodatkowo podkreślić wyjątkowe chwile jej pobytu w danym mieście.

Sofa jest ustawiana w rozmaitych miejscach: paradoksalnie Trattner nie szuka bowiem najbardziej ruchliwych i turystycznych punktów, lecz wkomponowuje sofę w intrygujący go kontekst, w którym może ona działać także jako forma rzeźbiarska, wchodząca we frapujące relacje z zastanym otoczeniem. Po akcji sofa pozostaje w wybranym miejscu, wtapiając się w środowisko, w którym odegrała rolę platformy dyskusyjnej, i zaskakując swoją obecnością kolejnych przechodniów. Przyciąga wzrok ceglastym, ciepłym kolorem, miękkością formy oraz osobliwym nieprzystosowaniem – mebel, kojarzony z wnętrzem mieszkalnym, znajduje się wszak w przestrzeni publicznej, uruchamiając swój krytyczny potencjał i wybijając patrzących z torów stereotypowego postrzegania świata. Sofa ma więc w każdym mieście swoje dalsze życie: to rzeczywiste, gdy moknie i wysycha na słońcu, goszcząc kolejnych zasiadających na niej odbiorców, oraz to fikcyjne, opisywane w opowiadaniach

jej poświęconych, kreowanych przez zaproszonych przez Trattnera literatów, którzy na jej siedzisku weszli w dialog z austriackim twórcą.

Sofa pozwala zatem kreować rodzaj *międzyprzestrzeni*, w której możliwe są interakcje między austriackim artystą jako przybyszem z zewnątrz, a twórcami miejscowymi. Paradoksalnie to Trattner, mimo że jest w danym mieście gościem, zaprasza mieszkających w nim literatów i muzyków, stając się inicjatorem i gospodarzem dialogów na sofie. Sofa jako *pars pro toto* wewnętrznej, intymnej i przytulnej przestrzeni wnętrza domu, przenosi te cechy w sferę publiczną, prowokując rozmowy, które być może nie mogłyby odbyć się w tradycyjnych okolicznościach. Zaproszeni literaci i muzycy stają się nagle we własnym mieście gośćmi przybysza z zewnątrz, a ta nietypowa i subwersywna sytuacja może zajść jedynie w *międzyprzestrzeni* sofy.

Gdy pomyśli się o tym osobliwym duecie, czyli wiedeńskim artyście i jego sofie, pojawia się nieodparte skojarzenie z kozetką Zygmunta Freuda, na której psychoanalityk z Wiednia prowadził swoje słynne terapie. Oczywiście w wypadku sofy Trattnera chodzi o dialog, którego obaj uczestnicy, jako równoprawni partnerzy, zasiadają na wygodnym meblu, a nie o rodzaj relacji terapeuta–pacjent,



11. Josef Trattner, *Sofafahrten*, Hamburg. ©Josef Trattner, dzięki uprzejmości Artysty

gdzie relacje władzy są jasno określone. Pomimo tych znaczących różnic można jednak podkreślić terapeutyczny wymiar sofy, na której siedzisku podejmuje się rozmowę i opowiada się o palących problemach, związanych z danym miejscem. Postacie zasiadające na sofie lub będące świadkami dyskusji między artystą a pisarzem/ką, mają możliwość podjęcia otwartej dyskusji, a usytuowanie między wnętrzem a zewnątrz, w *międzyprzestrzeni*, w gościnie u Trattnera a jednocześnie przecież u siebie, na własnym terenie, kreują okoliczności, w których szczególnie silnie może ujawnić się krytyczny i skomplikowany potencjał społecznych relacji, związanych z różnymi rodzajami pamięci.

Sytuacja i miejsce, jakie są powoływane przez obecność sofy, mogą być także określane mianem heterotopii, gdyż pojęcie to burzy łatwe podziały na publiczne i prywatne, zewnętrzne i wewnętrzne, zaangażowane i autonomiczne. Jak pisze Michel Foucault, heterotopie to miejsca, które pozostają w sieci relacji z innymi miejscami, „zawieszając, neutralizując lub odwracając zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany lub odzwierciedlany”³⁶. Tak

właśnie czyni sofa Trattnera, która, jako „miejsce miejsc”, umożliwia obserwację i opis splątanej sieci relacji związanych z danym miastem, a także aktywizuje dyskursywne praktyki społeczne, organizując przestrzeń potencjalnej wymiany myśli. Zdaniem Anny Krynickiej heterotopia to zagadnienie z dziedziny topografii, rozumianej jako „opis miejsc oglądanych z wewnątrz. Topograf opisuje okolice przechodząc od jednego lokalnego porządku do innego, porusza się po płaskiej powierzchni, w perspektywie horyzontalnej”³⁷. Trattner jest więc swego rodzaju topografem, który w przeciwieństwie do kartografa, patrzącego z góry i z zewnątrz oraz mającego ambicję objęcia całości terenu porządkującą mapą³⁸, intuicyjnie wędruje szukając miejsca na ustawienie sofy i w punkcie wyjścia zakłada, że uchwycony przez niego obraz danego terenu będzie fragmentaryczny, niepełny. Najistotniejsze w ramach tej fragmentarycznej topografii zawsze okazują się międzyludzkie relacje, które na sofie, postrzeganej jako heterotopia, zostają zainicjowane i nawiązane. To ludzie

³⁶ M. FOUCAULT, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, 2005, nr 6, s. 117–125.

³⁷ A. KRYNICKA, *Heterotopia Drohobycz*, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article418> (dostęp: 27.08.2013).

³⁸ W.N. TOPOROW, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

zasiadający na sofie niosą ze sobą treści, które inicjują procesy upamiętniania.

W trakcie analizowania znaczeń i kontekstów, związanych z podróżą sofę po europejskich miastach, obok zestawienia ich z teoriami filozoficznymi i estetycznymi, posłużyłam się pewną grą słów, nazywając Trattnera nomadycznym sofistą. W V wieku p.n.e. sofistami nazywano wędrownych nauczycieli, którzy przygotowywali uczniów do uczestnictwa w życiu publicznym, rozwijając ich umiejętności w zakresie retoryki, polityki, filozofii oraz etyki. Sofistom przypisuje się przeorientowanie nauki z badań przyrodniczych na badania humanistyczne oraz położenie nacisku na człowieka i społeczeństwo. W tym znaczeniu Trattner wpisuje się w zapoczątkowaną przez tych wędrownych nauczycieli tradycję, a posługiwanie się sofą dodatkowo inicjuje grę słów i znaczeń wokół terminu „sofizm”. Oczywiście można powiedzieć, że to jedynie sofizmat, lecz w wypadku działań austriackiego artysty nazywanie go nomadycznym sofistą wydaje się wyjątkowo trafne.

Żyjemy w czasach opisywanych jako epoka postpamięci, w której procesy zapominania i upamiętniania są ze sobą nierozzerwalnie związane³⁹. Jak zauważa Maria Lewicka, mobilność ludzi nie sprzyja pamięci⁴⁰. Paradoksalnie sprzyja jej jednak mobilność pomników – stawiam więc tezę, że nomadyczne (przeciw)pomniki stanowią odpowiedź artystów zarówno na zapominanie, jak i na upamiętnianie przy pomocy tradycyjnych monumentów, które z czasem stają się niewidzialne⁴¹ i swoją stałą obecnością „zwalniają” mieszkańców danego miejsca z pamiętania. Jak przenikliwie stwierdził Robert Musil: „W przypadku pomników tym, co najbardziej rzuca się w oczy jest to, że się ich nie zauważa. Nie ma na świecie niczego, co byłoby tak niewidoczne jak pomniki [...]”⁴².

Nomadyczne (przeciw)pomniki, znacząc wybrane miejsca oraz bazując na dialektyce obecności i nieobecności, dokonują „białej penetracji” przestrzeni (pamięci) i kwestionują wszelki stały punkt widzenia, aktywizując odbiorcę i zapraszając go do intensywnej interakcji. Obecność nomadycznego obiektu w celowo wybranych punktach wpływa na ożywienie politycznych kontekstów, skłania do dyskusji i podsyca spontaniczną pamięć społeczną, zawartą w codziennych rytuałach i zwyczajach grupy społecznej. O ile pamięć tego rodzaju jest żywa i stanowi część codziennego życiowego rytuału grupy, o tyle pamięć zawarta w „miejscach pamięci” jawi się jako obowiązek raczej niż element naturalnego życia⁴³. (Przeciw)pomniki nomadyczne są *site-responsive*. Nie epatują odbiorców patosem, który zazwyczaj onieśmiela i prowadzi do zamilknięcia. Artyści i wolontariusze gromadzą indywidualne opowieści przechodniów, by podać w wątpliwość jed(y)ną wersję historii

i zdemokratyzować narrację, zwykle narzucaną z góry. Nomadyzm służy w tym kontekście tworzeniu sieci znaczeń i nawiązywaniu relacji.

Międzyludzkie relacje w centrum swojej teorii estetycznej, zwanej estetyką relacyjną, stawia z kolei francuski krytyk sztuki i kurator Nicolas Bourriaud⁴⁴. Tradycyjne rozumienie „sztuki” dla Bourriauda to nic więcej niż semantyczna pozostałość po narracji klasycznej historii sztuki, wydzielającej malarstwo, rzeźbę i architekturę jako osobne dziedziny. Dziś, zdaniem francuskiego krytyka, musimy o niej mówić inaczej, ponieważ sztuka to przede wszystkim aktywność, której celem jest tworzenie relacji ze światem za pomocą znaków, form, działań i obiektów. Bourriaud postuluje globalny dialog, który nazywa „alternowoczesnością” (*altermodernism*)⁴⁵, rozumianą jako sieć zachowań i praktyk pozwalających przeciwstawić się jednocześnie tradycji i standaryzacji czy globalizacji świata, gdyż – według niego – zarówno pierwsza, jak i druga są przeżywane jako narzucone z zewnątrz. Stąd też najbardziej spójną postawą artystyczną według twórcy estetyki relacyjnej, może być w dzisiejszych czasach jedynie włóczęga w jej rozmaitych odmianach, cechująca się wielką różnorodnością formalną i mentalną. Kluczowe dla Bourriaud okazuje się pojęcie „wędrujący” (*radicant*), które wskazuje, że w ramach włóczęgi tego rodzaju penetrowane są jednocześnie przestrzeń geograficzna, przebieg historii i znaki kulturowe.

Zarówno więc „alternowoczesność”, jak i związane z nią włóczęgostwo, cechują się labiryntowym charakterem, nielinearnością oraz niejednorodnością. Z góry zakłada się, że będzie to czasoprzestrzenna tułaczka, a nie linearnie uporządkowane działanie, a dzieło sztuki zostanie poddane ocenie z perspektywy relacji międzyludzkich, które ono obrazuje, wytwarza lub podtrzymuje. Takie dzieła sztuki wytwarzane są przez sztukę relacyjną, czyli zespół praktyk estetycznych, które za teoretyczny i praktyczny punkt wyjścia przyjmują raczej stosunki międzyludzkie i ich społeczny kontekst niż autonomiczną i prywatną przestrzeń, a tak właśnie dzieje się w wypadku nomadycznych (przeciw)pomników. Aranżują one międzyludzkie relacje, są ich katalizatorem, inicjują proces tzw. białej penetracji czy stają się platformą wymiany myśli o znamionach heterotopii. Nomadyczne (przeciw)pomniki same mogą jawić się zatem jako opisani przez Deleuze’a i Guattariego włóczędzy i nomadzi, którzy podejmują czasoprzestrzenną tułaczkę i wprowadzają w życie topos nieustannego bycia w drodze, rozumianego także po Heideggerowsku jako ustawiczne zapytywanie, ciągła refleksja i stała praca dociekliwego myślenia. Dzięki ich działaniu pamięć podlega medializacji i – wskutek swojego metaforycznego charakteru – działa w porządku kulturowym.

³⁹ P. NORA, *Between memory and history. Les lieux de mémoire*, „Representations”, 26, 1989, s. 13.

⁴⁰ M. LEWICKA, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 437.

⁴¹ Ibidem, s. 508.

⁴² R. MUSIL, *Nachlass zu Lebzeiten*, Leipzig 1962, s. 62.

⁴³ M. LEWICKA, *Psychologia miejsca*, s. 406 (jak w przyp. 40).

⁴⁴ N. BOURRIAUD, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

⁴⁵ Ibidem, s. 12.

SUMMARY

Marta Smolińska

A NOMADIC (ANTI)MONUMENT
IN A CONSTELLATION OF METAPHORS:
‘WHITE PENETRATION’ OF (MEMORY) SPACE

This article aims at distinguishing and presenting a so-far unnamed type of monuments, which – in contrast to traditional monuments erected in concrete locations permanently – wander and travel, interact not only with the inhabitants of a particular area, but also with its history and natural environment. This phenomenon, visible relatively not for long, will be discussed on several examples, both realised, and remaining in the phase of projects and ideas: ‘Wandering buoy’ by a Berliner duo Anne Peschken and Marek Pisarsky (Urban Art); three projects by a German duo Horst Hoheisel and Andreas Knitz: ‘Klinker-Schiff’, ‘Monument of the Grey Buses’ (‘Denkmal der Grauen Busse’) and ‘The Floating Towers’; ‘Lenin on Tour’ by Rudolf Herz; ‘David (inspired by Michelangelo)’ by Serkan Özkaya and the wandering sofa by Josef Trattner. At the same time, in order to emphasise the differences between individual artists’ concepts, I will preliminarily systemise the monuments within the type distinguished by me.

As its theoretical framework, the present discussion takes, among others, the notion of nomadism by Deleuze and Guattari, understood as a critical and continuous train of thought: perpetual desertion of a given place, void of pretensions, taming, divisions and centres to be demarcated.

The term *white penetration* used in the present article’s title was taken from Kenneth White. White admits that he had discovered this metaphor in the deliberations of an American writer William Carlos Williams, who wrote that a place is necessary but not to settle and lock there, but to have the possibility of *white penetration*. The term’s meaning in the poet’s philosophy is more-less equal to source experience, which aims at eliminating cultural and cognitive stereotypes. This understanding of *white penetration* seems to define accurately the condition and operations of *nomadic monuments*, which stop in a certain place only for a while, interact with the audience and inhabitants, in order to question the world-view schemata and leave a scratch on the common ways of interpreting the reality.

We live in times described as the postmemory era, in which the processes of forgetting and remembering are inextricably interlinked. The mobility of people does not support memory. Paradoxically, it is supported by the mobility of monuments; therefore, I would like to pose a thesis that nomadic monuments constitute an artists’ response to both forgetting and remembering by means of traditional monuments, which become invisible with time and with their constant presence ‘exempt’ the inhabitants of a given place from remembering. *Nomadic monuments*, marking selected places and based on the

dialectics of presence and absence, perform the *white penetration* of (memory) space and question every constant point of view, activating the audience and inviting them to interact intensively. *Nomadic monuments* do not stun their viewers with loftiness and monumentality of form, which usually overawes and leads to silence. Artists and volunteers collect individual stories of passers-by to cast doubt on the one and only version of history and democratize the narrative, usually preimposed. In this context, nomadism is aimed at creating networks of meaning and establishing relations.

Nicolas Bourriaud places human relations at the heart of the theory he calls relational aesthetics. Bourriaud classifies traditional understandings of ‘the arts’ as semantic leftovers from classical art history, which divides its content into the separate fields of painting, sculpture and architecture. Today, there is a need for different terms, as art is becoming an activity, where the most vital thing is an interaction with the world using signs, forms, actions and objects. Bourriaud proposes a global dialogue, what he calls *altermodernism*, a term taken to mean a set of actions and measures that allow us to stand against tradition and standardisation, also known as globalisation, since we experience both of them as foreign and imposed from without. Thus the most coherent artistic attitude is to be a wanderer. This can manifest itself in a number of forms and actions. He particularly favours the word ‘radicant’, which refers to being a vagabond or nomad, with those terms being indicative of penetration at many different levels, such as geographical space, historical dimensions and cultural symbols. There is a meandering, non-linear and nonhomogeneous quality to both: altermodernism and vagabondism. It is meant to be a spacetime nomadism rather than an orderly sequence of one action following another. In this way the artwork will be judged based solely on the human relations it presents, initiates or sustains. It is the kind of artwork that relational art might produce, a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space, as was usually the case in the past. This is precisely how *nomadic monuments* work, engaging human relations, bringing about intellectual exchange, initiating a process of so-called *white penetration* and acting as a heterotopia. The artist in this scenario appears to have the characteristics of a vagabond or a nomad who sets off on a peregrination through time and space and embraces an allegory of the perpetual wanderer, understood in the way Deleuze and Guattari would put it, as the persistent questioning, continuous reflection and constant labour of a diligent brain.