

PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

Gesamtkunstwerk Augenblick

Gesamtkunstwerk Augenblick

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

In 2014 Gerhard Richter produced paintings-enlarged versions of four photographs taken in Auschwitz-Birkenau in August 1944 and regarded as the sole preserved photographs documenting mass-scale slaughter in Nazi death factories. In a successive stage he painted over the four frames by means of abstract forms. On 9 February 2024 an edition of those paintings was shown in Oświęcim in a specially designed pavilion described as a total work of art composed of reproductions of four photographs “torn out of Hell”, an edition of four Richter canvases, a 8-meter large mirror, and an architectural setting. All incline towards reflection whether the Oświęcim project remains consistent with comments expressed by Georges Didi-Huberman, and to what degree does it betray the message of *Images in Spite of All* and *Bark*. Can the question posed by Didi-Huberman – asking whether it is necessary to embellish in order to teach – be applied in the case of a minimalistic pavilion granted rather church-chapel and, at the same time, somewhat “loft” aesthetics? Was Didi-Huberman, while adding the four photographs to his “Gesamtkunstwerk” – in the manner of builders of old erecting churches on sites intended for storing relics or for the sake of honouring them – able not to conceal those “tatters” of fundamental significance?

Keywords: Gerhard Richter; image; abstraction; Birkenau; iconoclasm

Abstrakt

W 2014 roku Gerhard Richter namalował obrazy, będące malarskimi, powiększonymi wersjami czterech zdjęć wykonanych w Auschwitz-Birkenau w sierpniu 1944 roku, uchodzących za jedyne zachowane fotografie dokumentujące proces masowego zabijania w nazistowskich fabrykach śmierci. W kolejnym etapie zamalował cztery kadry abstrakcyjnymi formami. 9 lutego 2024 roku edycja tych obrazów wystawiona została w Oświęcimiu, w specjalnie zaprojektowanym pawilonie, określanym mianem totalnego dzieła sztuki. Składają się nań reprodukcje czterech zdjęć „wyrwanych piekłu”, edycja czterech obrazów Richtera, ośmiometrowe lustro oraz oprawa architektoniczna. Wszystko to skłania do zastanowienia, czy oświęcimska realizacja pozostaje zgodna z uwagami Georges’a Didi-Hubermana, a na ile sprzeniewierza się przesłaniu *Obrazów mimo wszystko* i *Kory*. Czy wobec minimalistycznego pawilonu o nieco kościelno-kaplicznej, a zarazem do pewnego stopnia „loftowej” estetyce znajduje zastosowanie pytanie Didi-Hubermana „Czy aby nauczyć, trzeba upiększyć?”. Czy nadbudowując swoje „Gesamtkunstwerk” na czterech fotografiach – niczym dawni budowniczy świątyń wznoszący w miejscach przechowywania relikwii lub dla ich uczczenia – zdołał nie przesłonić owych „strzępków” o fundamentalnym znaczeniu?

Słowa kluczowe: Gerhard Richter; obraz; abstrakcja; Birkenau; ikonoklazm

O autorze

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książki *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki* (2023). Bada alternatywne historie sztuki, widmowe instytucje powoływane do życia przez artystki i artystów, a także funkcjonowanie w polu sztuki kategorii takich jak „wzniosłość”, „niewyobrażalne”, *numinosum*, *sacrum* czy „niesamowite”.

Gesamtkunstwerk Augenblick

Biel ścian, dwuspadowy dach o niewielkim nachyleniu. Przeszlony pas na osi symetrii. Na ścianach bocznych po dwa zwieńczone łukiem odcinkowym otwory okienne oraz po cztery powtarzające ich kształt ślepe wnęki. Prostota, minimalizm. Nawet kamery zostały pomalowane na białe. Od frontu dwa przełamujące to architektoniczne wyciszenie elementy. Po prawej czerwienią wyróżniają się niewielkie znaki przeciwpożarowe. Po lewej dominują okazałe, być może nawet zbyt okazałe, rdzawe litery, układające się w napis „Gerhard Richter”, a także bezpośrednio pod nim wers majuskułą „BIRKENAU”. Jesteśmy tuż obok Międzynarodowego Domu Spotkań Młodzieży w Oświęcimiu. Grawitacja obozu oddziałuje na myśli i wytycza dukt skojarzeń. Czy kąt nachylenia połączy dachu pawilonu zaprojektowanego przez Gerharda Richtera i jego żonę Sabine Moritz-Richter nawiązuje do tego z baraków w Brzezince¹? Czy przeszlony pas w więźbie dachowej, usytuowany na osi budynku, stanowi echo barakowych świetlików? Nasuwają się w tym miejscu słowa Georges’a Didi-Hubermana, który po wizycie w Oświęcimiu w 2011 roku w swym eseju zatytułowanym *Kora* nader sceptycznie wypowiadał się o muzealizacji dawnego obozu, poszukując znaczeń w trzech przywiezionych z Polski kawałkach brzozy kory². Ten sam Didi-Huberman stał u źródeł inspiracji dla cyklu obrazów Richtera *Birkenau*. Czy z duchem jego tekstów wchodziłby w konflikt także otwarty ponad rok temu pawilon Gerhard Richter BIRKENAU?

Gerhard Richter, od dekad jedno z najgłośniejszych na świecie „malarских nazwisk”, siedemnaście lat temu natrafił na recenzję książki *Obrazy mimo wszystko* Didi-Hubermana we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Towarzyszące artykulowi reprodukcje czterech zdjęć wyciął. Zawisły w jego pracowni. Gwoli przypomnienia: zdjęcia, o których mowa, wykonane w Auschwitz-Birkenau w sierpniu 1944 roku przez członków Sonderkommando, ukradkiem, z narażeniem życia, uchodzą za jedyne zachowane fotografie dokumentujące proces masowego zabijania w nazistowskich fabrykach śmierci. Ukazują kobiety tuż przed zagazowaniem oraz palenie zwłok osób zamordowanych w komorze gazowej. Zdjęcia te stały się przed-

miotem jednej z najważniejszych – a być może najważniejszej – debaty o miejscu obrazów w pamięci Zagłady.

W 2014 roku Richter namalował obrazy będące malarzkimi, powiększonymi wersjami czterech fotograficznych kadrów. Był to jednak zaledwie wstępny etap jego pracy. W kolejnym zamalował cztery kadry abstrakcyjnymi formami. Przez kilka miesięcy kilkakrotnie pokrywał obrazy farbą, którą następnie częściowo zgarniał między innymi za pomocą gumowej wycieraczki, pozostawiając charakterystyczne ślady na płótnie. W 2017 roku repliki obrazów wydrukowane na aluminiowych płytach znalazły się w stałej ekspozycji w gmachu Reichstagu. 9 lutego 2024 roku, w urodziny artysty, jedna z edycji (mowa o pracach twórcy z premedytacją kwestionującego status oryginałów) wystawiona została w Oświęcimiu, w specjalnie zaprojektowanym pawilonie, tworząc wraz z nim – jak podkreślają niektórzy komentujący⁴ – totalne dzieło sztuki. Składają się nań reprodukcje czterech zdjęć „wyrwanych piekłu”⁵, edycja czterech obrazów Richtera, ośmiometrowe lustro oraz oprawa architektoniczna. Wszystko to skłania do zastanowienia, jak oświęcimska realizacja sytuuje się wobec wspomnianej debaty – a w szczególności w jakim stopniu pozostaje zgodna z uwagami Georges’a Didi-Hubermana, a na ile sprzeniewierza się przesłaniu *Obrazów mimo wszystko* i *Kory*. Teoretyk, wyznając wiarę w obraz, jednocześnie powątpiewał przecież w malarstwo, rzeźbę czy architekturę, utrzymując, że „Cenniejsze i mniej kojące od wszelkich możliwych dzieł sztuki są dla nas te strzępy, [...] wyrwane światu, który chciał uniemożliwić ich istnienie”⁶. Czy wobec minimalistycznego pawilonu o nieco kościelno-kaplicznej, a zarazem do pewnego stopnia „loftowej” estetyce znajduje zastosowanie pytanie Didi-Hubermana: „Czy aby nauczyć, trzeba upiększyć?”⁷. Czy nadbudowując swoje *Gesamtkunstwerk* na czterech fotografiach – niczym dawni budowniczowie świątyń wznoszący w miejscach przechowywania relikwii lub dla ich uczczenia – zdołał nie przesłonić owych „strzępków” o fundamentalnym znaczeniu? Czy architektoniczna oprawa nie chrystianizuje istoty problemu? A może malarz funduje nam laboratorium spojrzenia, w myśl słów z eseju *Kora*: „Miejsce takie wymaga od zwiedzającego, by zastanowił się w którymś momencie nad własnym aktem patrzenia”⁸.

Kilka kluczowych dla tych rozważań faktów o sztuce Gerharda Richtera. Malarstwo niemieckiego artysty od dekad oscyluje wokół pozornych przeciwieństw. Ten urodzony w Dreźnie malarz, który zbiegł z NRD do Niemiec Zachodnich w 1961 roku, tworzy obrazy szeroko czerpiąc z rozbudowywanego latami archiwum fotografii. Jego dzieła, w wielu przypadkach mimetycznie doskonałe, nie są jedynie sugestywnym odwzorowaniem rzeczywistości. Są niejako mimezą drugiego stopnia – przedstawiają obraz fotograficzny w jego foto-graficzności właśnie. To zdjęcia odmalowane z „fotograficzną precyzją”. Richter z premedytacją umieszcza w polu obrazu flary, bliki, często czyni kadr nieostрым. Wmyśla się i wmalowuje w fotograficzne

czernio-biele. Uczucie niesamowitości przy odbiorze jego wirtuozersko namalowanych dzieł wynika właśnie z napięcia między spodziewanym obrazem rzeczywistości jako takiej a zreflektowaniem się, że obcujemy z wizerunkiem wizerunku. To jednak tylko część prawdy o Richtermalarzu. Bywa on bowiem także abstrakcjonistą mistrzowsko wydającym swe obrazy we władanie żywiołu farby, która tworzy autonomiczne konstelacje, wyswobadzając się ze zobowiązań wobec świata zewnętrznego. To sytuacje skrajne. Bogaty i szeroko komentowany dorobek Richtera zna także stany pośrednie. Przykładem mogą być choćby prace z tworzonej od połowy lat 80. XX wieku serii *Overpainted photographs*, gdzie dość banalne zdjęcia wykorzystane zostały jako terytorium malarskich interwencji – „zabrudzono” je, na przykład poprzez maczanie w farbach, dość przypadkowymi plamami barwnymi. Gdy patrzy się na te obrazy, można odnieść wrażenie, że przedstawiony nań fragment świata ulega dekompozycji, wręcz rozpuczeniu. Czasem wydaje się, jakby farba zasłaniała rzeczywistość, niekiedy jednak odwrotnie, oswojony landszaft wygląda jak zaledwie zasłona dla czającego się pod nim żywiołu. Wyzwolona z formalnych rygorów farba jest medium subtelnej ikonoklazmu. Ma też być może pierwiastek rewelatorski, potencjał pewnego przebiegunowania rzeczywistości. Zmiany perspektywy. Wypada przyznać już tu: obrazy Richtera niewątpliwie stanowią asumpt do „zastanowienia się nad własnym aktem patrzenia”.

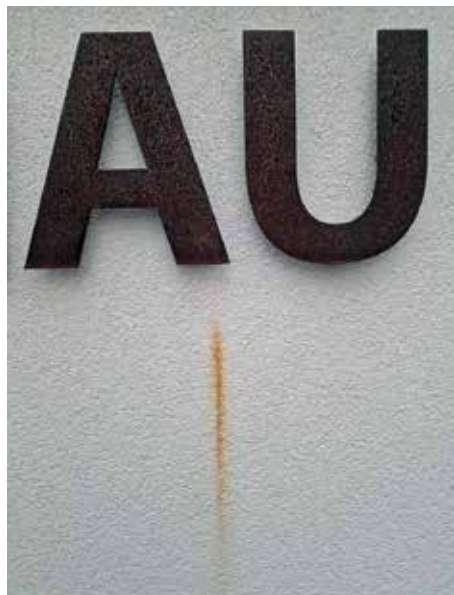
Autor *Obrazów mimo wszystko* napisał:

Cztery fotografie z sierpnia 1944 roku zostały wyrwane potężnemu piekłu, a następnie ukryte w zwykłej tubce pasty do zębów. Wyrwane obszarowi obozu, a następnie zagrzebane gdzieś w papierach polskiego Ruchu Oporu. Odnalezione dopiero po wyzwoleniu. Ponownie zagrzebane pod stertą wykadrowań i retuszy historyków myślących, że czynią słusznie⁹.

Historia czterech fotografii, jak ją widzi Georges Didi-Huberman, to naprzemienna praca odkrywania i zakrywania, dzieje zmagania pomiędzy widzialnością i niewidzialnością. Chowania, by ocalić owe skrawki, i odsłaniania, by dać świadectwo. Niekiedy zaś praca postulowanego – jak na przykład widział to polemista Didi-Hubermana, Gerard Wajcman – ukrywania obrazu, by to, co dostrzegalne, nie zakłócało świadectwa. Richter swym gestem zamalowania/zamazania włącza się w ten ruch, przenosząc dynamikę tego procesu na terytorium sztuki i pisząc malarskie post scriptum dla diagnozowanego przez Didi-Hubermana „n i e d o s t a t k u widoczności”¹⁰.

Mowa o geście o ambiwalentnych znaczeniach. Najpierw jest przecież powiększenie. Skrawki były bowiem rzeczywiście skrawkami, kawałkami kliszy, które zmieściły się w tubce pasty do zębów. Obrazy namalowane na podstawie zdjęć przez Richtera to duży format (każdy z obrazów ma 2 × 2,6 metra), w historii malarstwa przez długi czas zarezerwowany dla scen ważkich i podniosłych

(„Wielkość rozmiarów jest potężną przyczyną wzniosłości”¹¹ – pisał o ogromie Edmund Burke), tak zwanych historii: epizodów mitologicznych, biblijnych i najważniejszych momentów politycznych. Wielki format powraca triumfalnie w połowie XX wieku, za sprawą abstrakcjonistów, co jest tu nie bez znaczenia¹². Powiększenie można z pewną dozą ostrożności interpretować jako wywyższenie – lub jego echo (zdaniem Arthura Danto, gdy od lat 80. XX wieku „wielkość stała się standardem” nie mogła już dalej służyć jako manifest ani deklaracja¹³). Tak jak wspomniano, był to zaledwie pierwszy etap pracy Richtera. Malarz, nieusatsfakcjonowany rezultatem, decyduje się na dekompozycję obrazów. Zamalowanie/wymazanie można odebrać jako gest bluźnierczy lub przeciwnie – jako wyraz szacunku. Byłby to bowiem specyficzny ikonoklazm. „Ikonokłasci – twierdził rodak Richtera Hans Belting – pragnęli wyeliminować obrazy ze zbiorowej wyobraźni, ale w rzeczywistości byli w stanie zniszczyć jedynie media. Wierzone, że czego ludzie nie będą już widzieć, przestanie żyć w ich wyobraźni. Przemoc wobec fizycznych obrazów służyła wymazaniu obrazów mentalnych”¹⁴. Ikonoklazm Richtera działa zgoła odmiennie. Bardziej pasuje do niego cytata z Kory: „Nigdy nie można więc powiedzieć: nie ma tu nic do zobaczenia, nie ma tu już nic do zobaczenia. Aby umieć wątpić w to, co się widzi, trzeba jeszcze umieć patrzeć, patrzeć mimo wszystko. Mimo zniszczenia, wymazania wszystkiego”¹⁵. Symboliczne zniszczenie malowideł – być może wynikające z uznania, że pomysł odmalowania czterech kadrów przerósł autora zamysłu, że zmierzył się on z czymś, co nie może lub nie powinno zostać przechwycone przez sztukę malarską – miałoby prowadzić, jak można zakładać, do ożywienia tych obrazów w naszej wyobraźni, do poruszenia ich jako obrazów mentalnych. Ten ikonoklazm – kusi, by nazwać go ikonoklazmem pietystycznym, może nawet czułym – praktykowany byłby ze szczególną estymą dla obrazów, które są oczywiście czymś innym, niż medium, w którym funkcjonują (przypominają się słowa Beltinga o nomadyczności obrazów, wędrujących niczym koczownicze plemiona między mediami, w których na krótko rozbijają swoje namioty¹⁶). Odwiedzający wpatrują się w abstrakcyjne obrazy, by dojrzeć to, co kryje się pod powierzchnią farby (nawet jeśli owa powierzchnia została tu „zaledwie” zreprodukowana, widzimy przecież nie samą farbę, a jej fotograficzną reprezentację¹⁷). Gdy stoi się przed tymi obrazami, w zasadzie nie sposób nie przywoływać w wyobraźni czterech fotografii (szczególnie że w Oświęcimiu medium malarskie uobecnia się za pośrednictwem zdjęć-reprodukcji). Nie przeprowadzać na sobie swojego testu Rorschacha. Sprzyja temu biegłość Richtera, który potrafił uzyskać w swych dziełach wrażenie głębi – obecności zamalowanych czarno-białych kadrów ukrytych pod niefiguratywnymi formami, które zdają się wysuwać na pierwszy plan. Didi-Huberman stwierdził: „Patrzenie na rzeczy z archeologicznego punktu widzenia to porównywanie tego, co widzimy obecnie, co przetrwało, z tym, o czym wiemy, że zniknęło”¹⁸. Być może słowa



Pawilon Gerharda Richtera. Fot. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk.

te można odnieść także do opisywanych obrazów. A te w pawilonie trudno objąć wzrokiem. Gdy próbujemy złapać wobec nich odpowiedni dystans, wpadamy plecami na lustro. Tak jakby celowo umieszczono nas z tymi obrazami w zbyt małej przestrzeni, niepozwalającej pochwycić cyklu jako całości. Skracającej dystans. Pozwalającej lub każącej przyjrzeć się (zreprodukowanej tu) fakturze farby. Która tak często – nie da się chyba widzieć inaczej – przypomina brzoźową korę.

Wypada zapytać, jakie są sensy abstrakcji właśnie w tym miejscu. Jej wskazany powyżej wymiar ikonoklastyczny – a zatem paradoksalnie wzmacniający znaczenie obrazu „pod spodem” – jest oczywisty. W powiązaniu z nim można abstrakcyjny obraz zewnętrzny widzieć jako zasłonę, której funkcją jest skryć to, co niepokazywane, uszanować miejsce, które ze względu na swoją radykalną niewidoczność jest odpowiednikiem pustego centrum Świętego Świętych¹⁹. Jedną z najnowszych odsłon tego myślenia spod znaku „wizualnego tabu” w domenie tekstów kultury jest film *Strefa interesów* Jonathana Glazera (2023). W komentarzach i recenzjach produkcji powraca konstatacja, że do rzeczywistości Auschwitz kamera nie ma w zasadzie dostępu; że została ona objęta wizualnym (choć nie akustycznym) tabu. To oczywiście prawda. Nie są mi natomiast znane wypowiedzi, w których zastanawiano by się nad ewidentnymi aluzjami do ikon abstrakcji. Owszem, zauważono, że film zaczyna się ciemnością (ciemnym prostokątem ekranu), ale z łatwością można dostrzec w nim nawiązania bardziej dosłowne. Fontanna w upiornym, antyrajskim ogrodzie przy domu komendanta obozu przypomina czarny Malewiczowski kwadrat, biały świetlisty kwadrat pojawia się w oknie w scenie przymiaraki futra przez jego żonę – futra zrabowanego jednej z ofiar Auschwitz. Jakby abstrakcja – rozumiana także jako nurt artystyczny – miała przynosić odpowiedź na pytanie, co robić z niewyraźnym.

Argument „tabuistyczny” jest co do zasady w konflikcie z duchem pism Didi-Hubermana, obrońcy obrazu. Da się jednak przytoczyć uzasadnienie bliskie stanowisku prezentowanemu w *Obrazach mimo wszystko*. Jedną z czterech fotografii będących przedmiotem rozważań Didi-Hubermana jest – wbrew intencji jej autora – „abstrakcyjna” (francuski teoretyk z oczywistych względów umieszcza to słowo w cudzysłowie). Członek Sonderkommando, który „musiał ukryć się, aby zobaczyć”, chował także aparat przed okiem oprawców. Działając w okamgnieniu, nie zdołał wycelować obiektywu. Didi-Huberman broni zdjęcia, na którym „nie widać nic”, po swej wizycie w 2011 roku wytykając współcześnie zawiadującym miejscem pamięci, że na stelach informacyjnych na terenie byłego obozu umieścili reprodukcje tylko trzech fotografii, tę czwartą traktując widocznie jako dokumentacyjnie bezwartościową. Pisze:

Dla tych, którzy zgodzą się na nią spojrzeć, ta „nieudana”, „abstrakcyjna” czy też „pomyłkowa” fotografia jest świadectwem czegoś istotnego: świadectwem samego

niebezpieczeństwa, elementarnego niebezpieczeństwa patrzenia na to, co działo się w Birkenau. Świadczy o nagłości sytuacji, o praktycznej niemożności dania świadectwa w tamtym momencie historii. Dla zarządzających miejscem pamięci ta fotografia pozostaje bezużyteczna, gdyż pozbawiona jest obranego desygnatu: na obrazie nikogo nie widać. Czy wyraźnie widoczna – albo czytelna – rzeczywistość jest jednak konieczna, by pojawiło się świadectwo²⁰.

W przypadku czwartej fotografii²¹ Didi-Huberman staje w obronie tego, co jawi się jako zakłócenie, co w swej nie-do-widzialności jest dowodem trudu i ryzyka przy próbie wydarcia tych obrazów. W dokonanej przez Richtera „wymazywaniu” można dopatrzeć się związków – rozwijanych przez malarza świadomie bądź nie – z czwartą fotografią, nieobecną w przestrzeni miejsca pamięci, gdy odwiedził je Didi-Huberman. Z tej perspektywy owo czynienie niewyraźnym, niedostrzegalnym, wprowadzanie zakłóceń jako środka malarskiego stanowi na jakimś poziomie hold dla obrazów, których awizualność jest świadectwem niebezpieczeństwa patrzenia na to, co działo się w Birkenau. Czy i na Richterowskich obrazach „to, co nierozpoznawalne, toczy spór z rozpoznawalnym, tak jak cień toczy spór ze światłem”²²? Francuski myśliciel dobitnie akcentuje koronne znaczenie tej awizualnej resztki. To w „awizualnym” objawia się fenomenologia zdarzenia, ono niejako „dokumentuje” okoliczności powstania obrazu. Didi-Huberman, jako adwokat pewnego rodzaju abstrakcji pisze: „Czarna masa okalająca widok zwłok i dołów, ta masa, gdzie nic nie jest dostrzegalne, stanowi tak naprawdę wizualne świadectwo tak samo cenne, co cała reszta utrwalonej powierzchni”²³. Może więc Richter dokonuje restytucji, a nawet apologii tego, co jest tak istotne dla Didi-Hubermana.

Abstrakcja może także dialektycznie uobecniać to, co nieobecne. Być znakiem obrazu, który zaistniał jedynie w „mgnieniu oka”, by zaraz potem zniknąć, pozostawiając jednak po sobie ślad. Didi-Huberman cytuje w *Obrazach mimo wszystko* Waltera Benjamina:

Autentyczny obraz przeszłości pojawia się jedynie w przeblysku. To obraz, który nagle wyłania się tylko po to, by na zawsze umknąć już w następnej chwili. Prawda nieruchoma, która tylko czeka na badacza, nijak nie odpowiada pojęciu prawdy w dziedzinie historii²⁴.

Czy cztery malowidła w pawilonie odsyłają do tego umknienia? Inny cytat z Benjamina pojawia się pod koniec eseju *Kora*. Brzmi on: „W najściślejszym sensie prawdziwe wspomnienie powinno zatem [...] oferować obraz tego, kto wspomina”²⁵. W tym miejscu można się zastanowić, dlaczego w pawilonie naprzeciw obrazów pojawia się znany rekwizyt z Richterowskiego repertuaru: zwierciadło. Jest szare, składa się z czterech modułów i ma osiem metrów długości. Czy lustro i obrazy łączą

jakieś strukturalne podobieństwa? Dla innego francuskiego teoretyka obrazu, Louisa Marina, „niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem możliwości dla widzialności świata przedstawionego”²⁶. Pomiędzy obrazami a umieszczonym *vis-à-vis* zwierciadłem zachodzi pewna symetria. Podążając za Marinem: niewidzialność podłoża zamalowanych obrazów to niewidzialność namalowanego kadru przesłoniętego przez abstrakcję. Inaczej w przypadku lustra: podłoża jest w pewnym sensie abstrakcyjną jednorodną powierzchnią, niejako przesłoniętą przez obraz-odbicie. Odbicie celowo zakłócone, nieprzejrzyste, przesłonięte szarym *sfumato*.

W zwierciadle odbijają się nie tylko cztery odwzorowania malowideł, ale także, peryferynie, reprodukcje czterech zdjęć. Obrazy w lustrze wchodzą ze sobą w relacje, w których uczestniczymy również my sami – lustro odbija przecież i nasz wizerunek, włączając nas w tę wielopiętrową grę duplikatów, reprodukcji, przetworzeń i odbić, reprezentacji i ich negacji. Mamy więc po kolei: reprodukcje czterech fotografii, niewidoczne, bo zamalowane malarskie powtórzenia reprodukcji czterech fotografii (w zasadzie obecne jedynie symboliczne, bo przecież są to duplikaty olejnych malowideł, a nie one same), widoczne abstrakcje, wreszcie lustrzane podwojenia wymienionych obrazów, z naszym udziałem – lustro zawsze odbija także naszą sylwetkę. W tej grze może na plan pierwszy wyjść kwestia źródła, do którego wszystkie te *imagines* się odwołują. Gdy patrzy się w szklaną taflę, nietrudno też o poznawczy dysonans, dzięki któremu ukaże nam się, nawiązując do tytułu książki Marii Poprzęckiej, inny obraz. Autorka pisze:

Stając wobec obrazu za szybą, widzimy w nim odbicie tego wszystkiego, co przed nim się znajduje: przeciwległego otoczenia, innych obrazów, widzów, wreszcie nas samych. Do tego dochodzą refleksy światła, rażące odbłaski lamp, lśnienie powierzchni. Trudno o lepszy przykład poznawczego dysonansu. To, na co powinniśmy patrzeć, zostaje zakłócone przez coś, na co patrzeć nie powinniśmy²⁷.

Te uwagi można z powodzeniem odnieść do obrazu w lustrze. Na wagę naszych odzwierciedleń wskazywał podczas inauguracji pawilonu Marian Turski: „W tym lustrze ja widzę siebie, ty zobaczysz siebie, to nie jest tylko historia. Gdzie ty jesteś, kiedy to widzisz?”²⁸.

Niewątpliwie wprowadzenie lustra tworzy kolejne piętro wizualne, czyniąc z abstrakcyjnych obrazów tło, na którym pojawiają się my sami.

W takiej sytuacji zwykle wysiłek nasz kierujemy na eliminację wszystkiego, co wtargnęło w obszar obrazu, dążymy do zignorowania, wzięcia w nawias tego wszystkiego, co do dzieła nie należy, lecz zostało mu narzucone, a właściwie co narzuciliśmy mu sami, stając naprzeciw i odbijając się w szkło. Usiłujemy przywrócić obrazowi jego nieskalaną postać, niczym konserwator oczyszczają

jący stare płótno z nawarstwionych na nim przemałówek i werniksów, by dotrzeć do pierwotnej, autentycznej warstwy dzieła²⁹.

W pawilonie Richtera często zasłaniamy naszymi sylwetkami odbijające się obrazy. Być może będziemy chcieli wziąć w nawias swoją postać, wypisać ją z tego pejzażu-niepejzażu. Patrzymy, ale też czujemy się obserwowani, zwierciadło bowiem przypomina lustro weneckie.

Ten pawilon ma coś wspólnego z teatrem katoptrycznym, jak określano skrzynie lub pomieszczenia o zainstalowanych we wnętrzach lustrach, których zadaniem było zwielokrotnienie, powiększenie bądź deformacja tego, co się w nich odbijało³⁰. Niekiedy integralnym elementem katoptrycznego spektaklu była gra wizerunkiem tych, którzy zdecydowali się wejść w zwierciadlaną przestrzeń. Niekiedy maszyny katoptryczne – jak ta z traktatu Athanasiusa Kirchera – tworzyły hybrydyczne wizerunki z udziałem widzów. Zasadą działania zwierciadlanych teatrów – pozwalających wstąpić w świat radykalnie inny, niespodziewany, często trudny do wyobrażenia – była iluzja. Oczywiście przede wszystkim oferowały one rozrywkę opartą na fascynacji iluzyjnym przedstawieniem. W przypadku pawilonu Richtera ważniejszy jest inny aspekt: teatry katoptryczne podminowywały wiarę w oczywistość widzianego na co dzień świata. Zasięwały ziarno wątpliwości, sugerując, że to, co zwykle jawi się naszym oczom, samo może być złudzeniem. W tym sensie Richterowska maszyna mogłaby działać na rzecz poczucia, że nie da się tego, co kryje się pod pojęciem „Auschwitz”, oddelegować na dobre do zmuzealizowanych wygrodzonych stref.

Obraz w lustrze jest poszarzały. Redukuje chromatykę naszych sylwetek, zbliżając je do parametrów czarno-białych fotografii. Niekako dokumentalizuje naszą obecność. Czy lustrzana szarość jest, jak niegdyś w swoim traktacie pisał Wasilij Kandinski, „głucha i nieruchoma” swą „nieruchomością pozbawioną nadziei”³¹? A może raczej, podobnie jak niegdyś Ludwig Wittgenstein, lepiej zaakcentować jej potencjalność³²? Także możliwość innego spojrzenia? Powierzchnia sprawiająca wrażenie pociemniałej przywodzi na myśl szkiełka Claude’a, wykorzystywane między innymi przez malarzy do zwiększania malowniczości ukazujących się w nim pejzaży, czy też po prostu – wykrawania fragmentu rzeczywistości i transformowania go w pejzaż. Dla pamiętających o tym kontekście lustro mogłoby stanowić ostrzeżenie przez estetyzacją, „uartystycznieniem” jako praktyką zapominania. Ponieważ tego typu przyrządy używane były niegdyś przez okultystów, poszukujących powierzchni „odbijających światło, a w zasadzie pochłaniających spojrzenie”, luster, które „nie zwracają obrazu, a go zasysają”³³ – pawilonowe zwierciadło mogłoby zostać także uznane za działające na rzecz wizualnego tabu.

Znaczenia warunkowej nieprzejrzystości można mnożyć – zdaje się, że pawilon Richtera to miejsce proliferacji



Pawilon Gerharda Richtera. Fot. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk.

nie tylko obrazów, ale i sensów. Odbicie w lustrze jest jakby za mgłą. Przywołuje na myśl frazę *Nacht und Nebel*, w której nakłada się na siebie kilka poziomów odniesień. Gwoli przypomnienia: u podstawy tej semantycznej piramidy mamy słowa Albericha z Wagnerowskiego *Złota Renu*. Figura dyskretnego rozplynięcia się we mgle za-inspirowała hitlerowskich decydentów do nazwania tak akcji deportacyjnej do obozów koncentracyjnych członków ruchu oporu na Zachodzie, którzy mieli zniknąć bez śladu. I wreszcie film *Nuit et brouillard* Alaina Resnais (1956), odrywający to hasło od kryptonimu nazistowskiej akcji, by objąć nim całość procesu eksterminacji. Ale na mgłę, czy też przez mgłę można spojrzeć inaczej, dostrzegając możliwość odnowienia spojrzenia: „Może to właśnie spojrzenie przez mgłę, która powoduje «rozchwanie, rozplynięcie się konturów tak dobrze do tej pory znanych przedmiotów», pozwala na odnowę spojrzenia, na zobaczenie świata w innej, zmiennej postaci”³⁴. Jedną z wiodących kategorii estetycznych Richterowskiego projektu jest nieprzejrzystość – *opacity*. Niekiedy może ona być wyłączną szansą na obraz. Przypominają się słowa Mariana Turskiego, któremu szarość luster przywiodła na myśl obozowe kałuże – jedyne zwierciadła, w których mogli przejrzeć się więźniowie.

W spiętrzeniu obrazów i antyobrazów, w labiryncie odbić Richter być może pragnie zgubić także ewentualnych krytyków, usiłując być zawsze o jeden obraz, jedno

odbicie przed nimi. Malarz to ikonoklasta, a zarazem ikonodul, umieszczający u wejścia do głównej sali (nawy?) cytat z siebie samego „Tworzenie sobie obrazu... czyni nas ludźmi”, będącego oczywiście trawestacją biblijnego nakazu anikonistycznego: „Nie czyni sobie obrazu rytego, ani żadnego podobieństwa rzeczy”. Zdanie w oryginale – *Sich ein Bild zu machen... Macht uns zu Menschen* – wchodzi w niebezpieczną grę z napisem na oświęcimskiej bramie. Richter balansuje tu na granicy nadużycia, jak i w kilku innych miejscach tego projektu. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że Richter w swym projekcie kłania się zarówno przeciwnikom obrazu (którego kwalifikowaną kategorią jest rzecz jasna obraz artystyczny) jako medium pamięci o Zagładzie, jak i tym, którzy stają w obronie obrazu³⁵. Mówiąc figurami Wajcmana – próbuje pogodzić „Mojżesza” Claude’a Lanzmanna ze „św. Pawłem” Jeana-Luca Godarda. Artystycznie i retorycznie tworzy perfekcyjną maszynę, może nawet zbyt doskonałą. Maszyna ta każe się zastanowić, czy za bardzo nie staje się instrumentem samowywyższenia artysty. A może po prostu pawilon staje się figurą niemożliwą, a więc taką strukturą, która może zaistnieć tylko w domenie sztuki, choć poczynione w nim zostały dyskretnie uniki – fakt zaprezentowania w owym *Gesamtkunstwerk* nie malowideł, a ich reprodukcji można traktować jako swego rodzaju asekurację, zatarcie ostentacyjnie artystycznych, związanych z mitologią malarstwa śladów, zbliżenie do będącej

przedmiotem refleksji Didi-Hubermana rzeczywistości fotograficznej.

Choć nie sposób przenieść projektów o takim statusie na rzeczywistość, otwierają wyobraźnię. Może nawet na to, co niewyobrażalne.

Przypisy

- ¹ Skojarzenie to było także udziałem Andy Rottenberg.
- ² Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013.
- ³ Gerhard Richter *Birkenau* [broшура], Bundestag, www.bundestag.de/resource/blob/679226/e88fe85ccee-f2a2261cc1cf1561ae5a/flyer_richter.pdf, dostęp: 30.10.2025.
- ⁴ *Otwarcie pawilonu wystawienniczego Gerhard Richter BIRKENAU*, Auschwitz-Birkenau, 9 lutego 2024, www.auschwitz.info/pl/aktualnosci/komunikaty/artikel/lesen/otwarcie-pawilonu-wystawienniczego-gerhard-richter-birkenau-3015.html; Karol Sienkiewicz, *Na granicy wyobrażonego*, „Gazeta Wyborcza”, 13.02.2024, www.pressreader.com/poland/gazeta-wyborcza-0557/20240213/281681144790294?srltid=AfmBOochfWxJoBd7of2oE1IYEy2b6DLksWz8mq9FbsF1xq5D2AFwJVI, dostęp: 30.10.2025. Artykuł Karola Sienkiewicza jest do tej pory jedną z nielicznych publikacji na temat pawilonu. W niniejszym tekście podaję kilka wskazanych tam tropami interpretacyjnymi. Istotnym wydarzeniem, podczas którego mogły wybrzmieć interpretacje pawilonu i instalacji Richtera, była dyskusja w Fundacji Galerii Foksal (26 listopada 2024) z udziałem Luízy Nader, Doroty Jareckiej, Karola Sienkiewicza i Andrzeja Przywary. Na temat samego cyklu *Birkenau* zob. przede wszystkim Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Walter König, Köln 2016.
- ⁵ Zob. Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 9.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 59.
- ⁸ Tamże, s. 32.
- ⁹ G. Didi-Huberman, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 61.
- ¹⁰ Zob. tamże, s. 60.
- ¹¹ Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 81.
- ¹² O wielkich formatach płócien w kontekście wzniosłości zob. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk, *Wzniosłość plus size*, [w:] *Większy niż szafa* [katalog wystawy], Galeria Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2019, s. 144–156.
- ¹³ Arthur Danto, *Robert Zakanitch's Big Bungalow Suite*, [w:] tegoż, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2001, s. 40.
- ¹⁴ „The iconoclasts actually wanted to eliminate images in the collective imagination, but in fact they could destroy only their media. What the people could no longer see would, it was hoped, no longer live in their imagination. The violence against physical images served to extinguish mental images”. Hans Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, „Critical Inquiry” 2005, t. 31, nr 2, s. 302–319.
- ¹⁵ G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 77.
- ¹⁶ Hans Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2000, t. XI, s. 296.
- ¹⁷ Wspominała o tym pani Barbara Daczyńska z Działu Edukacyjno-Programowego MDSM, której chciałbym niniejszym podziękować za oprowadzenie po pawilonie.
- ¹⁸ G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁹ Choć trzeba pamiętać, że obok są reprodukcje zdjęć.
- ²⁰ G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 61.
- ²¹ Podobnie zresztą jak w odniesieniu do trzech pozostałych fotografii, wykadrowanych przez projektujących stele zainstalowane w miejscu pamięci.
- ²² G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 65.
- ²³ Tenże, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 28–29.
- ²⁴ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, [w:] tegoż, *Écrits français*, Gallimard, Paris 1991, s. 341, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 62.
- ²⁵ Walter Benjamin, *Ausgraben und erinnern*, przeł. Adam Lipszyc, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Kora*, dz. cyt., s. 84.
- ²⁶ Louis Marin, *Przedstawienie i pozór*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 10.
- ²⁷ Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchamp'a*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 83.
- ²⁸ Za: K. Sienkiewicz, *Na granicy...*, dz. cyt.
- ²⁹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy*, dz. cyt., s. 83.
- ³⁰ <https://dela.art/pl/maszyny-do-patrzenia-nicolasa-grosperrea/>, dostęp: 30.10.2025.
- ³¹ Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 93.
- ³² Zob. Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2014, Uwaga III.83, s. 56.
- ³³ Arnaud Maillet, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Éditions de l'éclat, Paris 2005, s. 58 (przypis), cyt. za: Johann Naldi, *Arts incohérents – Discoveries and new perspectives*, Lienart éditions, Paris 2022, s. 72.
- ³⁴ M. Poprzęcka, *Inne obrazy...* dz. cyt., s. 124.
- ³⁵ Zob. K. Sienkiewicz, *Na granicy...*, dz. cyt.