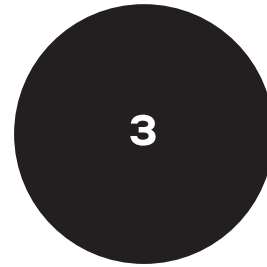




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Rzeźba w polu historii i nostalgii. Holocaust-Mahnmal Rachel Whiteread

autor / autorzy:

Aleksandra Ubertowska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/84/153/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Rzeźba w polu historii i nostalgii. Holocaust-Mahnmal Rachel

Whiteread

Współczesny teoretyk kultury Andreas Huyssen w eseju poświęconym zjawiskom pomnika i pamięci w epoce ponowoczesnej¹ zwrócił uwagę na znamienny paradoks, nadający charakterystyczne piętno świadomości społecznej ostatnich dziesięcioleci. W jego ujęciu ponowoczesność z jednej strony postrzegana jest jako formacja kulturowa zdominowana przez Lyotardowską amnezję rozumianą jako czas „końca historii”, zaniku zmysłu dziejowości i dewaluowania się zarówno prywatnych, jak i wspólnotowych genealogii; z drugiej zaś cechująca się widoczną, zaznaczającą się na wielu polach obsesją przeszłości, nostalgicznego stylu retro, który znajduje ujście w „kulturze muzeum i pomnika”². Ponowoczesne odkrycie „muzeum” przekracza – ale i wpisuje w horyzont refleksji nad jego funkcją – modernistyczną krytykę tej instytucji jako narzędzia „kognitywnej opresji” i władzy, kreującego elitarne enklawy sztuki wysokiej uprawomocniające twórczość podporządkowaną określonym wartościom (europocentrycznym, mizoginistycznym, konstruującym wiecznotrwały „kanon” arcydzieł). Charakterystyczną cechą tego procesu jest zanikanie granic oddzielających od siebie muzeum, miejsce pamięci i pomnik; muzeum w rozumieniu Huysena wkracza do przestrzeni publicznej, staje się raczej „siecią miejsc” powiązanych z rozproszonymi politykami pamięci niż odgradzonym, niedostępnym budynkiem³. Wysoką rangę muzeum, a zwłaszcza pomnika w naszej kulturze, badacz tłumaczy potrzebą trwałości, materialności konkretnego obiektu wypełniającego pustkę, wywoływaną przez uczucie znużenia ulotnością przekazu wszechobecnych dziś mediów elektronicznych⁴.

Tę prawidłowość Huyssen ilustruje za pośrednictwem pomników i muzeów poświęconych Zagładzie Żydów, które wznoszono w ostatnich dekadach w wielu miejscach na świecie. W tym kontekście chciałabym zająć się szczególnym pomnikiem, wybudowanym na terenach dawnej średniowiecznej dzielnicy żydowskiej w Wiedniu Holocaust-Mahnmal, zaprojektowanym przez kobietę – brytyjską artystkę Rachel Whiteread, włączaną przez historyków sztuki w krąg postminimalizmu⁵. By odpowiednio opisać i zinterpretować ten pomnik, należy

zrekonstruować kilka obszarów i kontekstów znaczeniowych, w których się on sytuuje: modernistycznej i postmodernistycznej teorii rzeźby, refleksji estetycznej nad pomnikami Holokaustu, wreszcie obecności feminizmu i postfeminizmu w sztuce współczesnej.

Wiedeński Holocaust-Mahnmal ma dramatyczną historię, która pozostaje w pewnym związku z jego formą i semantyką. Ideę postawienia w centrum Wiednia pomnika upamiętniającego śmierć 65 tys. wiedeńskich Żydów wysunął w roku 1994 Simon Wiesenthal, wyrażając w ten sposób odczucia wielu mieszkańców miasta niezadowolonych z istniejącego, wzniesionego na Albertinaplatz Pomnika przeciwko Wojnie i Faszyzmowi (1983) Alfreda Hrdlicki⁶. Ogłoszono konkurs do którego zaproszono m.in. Ilyę Kabakova, Petera Eisenmana, Zvi Heckera. W 1996 roku jury wyłoniło zwycięski projekt – był to minimalistyczny, abstrakcyjny monument Rachel Whiteread. Niestety już na początku wyłoniły się nieoczekiwane trudności⁷, które przesunęły w czasie jego realizację. Wykopaliska archeologiczne, które prowadzono równoległe z biegiem kalendarza konkursowego, odsłoniły fundamenty średniowiecznej synagogi z wyraźnie zaznaczoną bimą i podstawami dwóch kolumn w centralnym miejscu Judenplatz, na którym miał zostać usytuowany planowany pomnik⁸. Część polityków i przedstawiciele wiedeńskiej gminy żydowskiej domagała się zmiany lokalizacji lub włączenia pozostałości synagogi w obręb monumentu (w istocie zatem rozpisania nowego konkursu). Ostatecznie werdykt pozostał niezmienny i przystąpiono do wznoszenia pomnika według skomplikowanej technologii, przewidzianej przez artystkę. 25 października 2000 roku Holocaust-Mahnmal Rachel Whiteread został wreszcie odsłonięty, stając się częścią kompleksu urbanistycznego Judenplatz, otwartego jedynie dla ruchu pieszego. Jego częścią jest również nowe Muzeum Żydowskie ulokowane w budynku nazywanym przez wiedeńczyków Mizrachi-Haus, w którym udostępniono zwiedzającym pozostałości archeologicznych wykopalisk: zarówno relikty średniowiecznej synagogi, jak i przedmioty kultu pozyskane przez archeologów.

Motyw wykopalisk prowokuje do spojrzenia na historię placu w „archeologicznym” przekroju. Jak wynika z przekazów historycznych, na Judenplatz rozegrały się



1. Fot. Andrzej Józwiak

tragiczne wydarzenia związane z dziejami wiedeńskiej diaspory, rozpoczynające niejako traumatyczne naznaczenie tego miejsca. W roku 1421 rozpętał się tu antysemicki pogrom skierowany przeciwko miejscowym Żydom, którzy odmówili konwersji na chrześcijaństwo. Część z nich popełniła samobójstwo, pozostali zginęli w pożarze synagogi wzniesionym przez zrewoltowany tłum. Ściśle powiązane z żydowską historią są również dzieje charakterystycznego, centralnie usytuowanego pomnika G. E. Lessinga, niemieckiego pisarza zasłużonego dla żydowskiej haskali i zaprzyjaźnionego z twórcą tego ruchu, Mojżeszem Mendelssohmem. Pomnik ten demonstracyjnie zdemontowano i zniszczono w czasach rządów nazistowskich, na swoje miejsce powrócił dopiero w roku 1968.

W tym właśnie miejscu stanął „das Holocaust-Mahnmal” Rachel Whiteread. Monument ten jest geometryczną, ascetyczną budowlą o wymiarach podstawy 10 na 7 metrów i wysokości 3,8 metra⁹. Jest to kub, którego abstrakcyjny kształt konkretyzuje się w znaczącym przekazie – przedstawia on „odlew” tajemniczej biblioteki, opustoszałej, istniejącej w zawieszeniu, niejako



2. Fot. Andrzej Józwiak

autystycznej, zwróconej ku sobie i odseparowanej od świata zewnętrznego (il. 1). Dominującym elementem zewnętrznej powierzchni rzeźby jest rastrowy motyw książek, a raczej ich śladów – rytmiczna powtarzalność niekończących się negatywów „pótek bibliotecznycy”, przeciętych zarysem dwuskrzydłowych drzwi (il. 2). Drzwi są zamknięte, zatrzaśnięte na głucho; odbiorcy wiedzą, że nigdy nie zostaną dopuszczeni do tajemnicy, jaką skrywa ta biblioteka. Bezpośrednim odwołaniem do historii Zagłady Żydów jest pamiątkowa inskrypcja na jednej ze ścian pomnika oraz wygrawerowane na jego podstawie nazwy wszystkich gett i obozów zagłady, do których deportowano wiedeńskich Żydów (il. 3).

„Biblioteka”, która jest czytelną aluzją do określenia Żydów jako narodu Księgi¹⁰, pozostaje w ambiwalentnej relacji wobec otoczenia, w którym ją usytuowano¹¹. Kub został bardzo dobrze wkomponowany w przestrzeń Judenplatz, wydaje się w przedziwny sposób przytulny, filigranowy, dzięki czemu dobrze koresponduje z estetyką fasad barokowych i neobarokowych kamienic okalających plac¹² (fot. 1). Andrea Schlieker używa obrazowej metafory pomnika, który jest „wydychany” przez okoliczne pałacyki i kamienice¹³, staje się ich swoistą emanacją, ucieleśniając dominujący w nich przekaz architektoniczny w nieco innym kodzie. Równocześnie

jednak pomnik zaznacza swoją odmienność wobec okolicznej architektury. Pozornie monument został usytuowany równolegle do krawędzi placu, ale przy bliższym oglądzie widać wyraźnie, że jest on delikatnie przesunięty w stosunku do osi wyznaczających prostokąt Judenplatz oraz linii cokołu pomnika Lessinga. To wytrącenie z rytmu, zaburzenie regularności wydaje się znaczące, sugeruje istnienie głęboko ukrytych konfliktów i sprzeczności pomiędzy pomnikiem a otaczającą go przestrzenią. Pozorne jest także podobieństwo materii: z pewnego oddalenia wydaje się, że jasnoszara, biaława powierzchnia monumentu stapia się ze ścianami kamienic wzniesionych z piaskowca. Tymczasem w rzeczywistości monument został wykonany z żelazobetonu, tworzywa niezbyt eleganckiego, co – w ostatecznym rozrachunku – okazuje się szczęśliwym rozwiązaniem. Przed zarzutem nadmiernej estetyzacji i harmonii z dwuznacznym mieszczańskim otoczeniem broni pomnik właśnie surowe wykończenie wielościanu, które, gdy podejść bliżej, okazuje się niestaranne, chropawe, przypomina niegaszone wapno, gips lub zastygłą glinę. Skojarzenia te prowokują do uaktywnienia związku pomnika z pobliskimi wykopaliskami archeologicznymi¹⁴. Monument jawi się teraz w innym kontekście: powstaje wrażenie, że to zwapniałe pozostałości zaginionych cywilizacji, ślad wymarłej kultury, niczym świątynia Angkor Wat albo grobowiec rodziny Poznańskich na cmentarzu żydowskim w Łodzi. Nagle staje się on „kopaliną” – straszną, wręcz upiorną, zakłócającą mieszczański spokój centralnego kwartału Wiednia.

Pomnik łączy różne funkcje. Jest podporządkowany urbanistycznej całości i użytkowy – część przechodniów siada na nim lub bawi się obok niego. Odniesienia do Zagłady są dyskretne, a zatem o funkcji upamiętniającej wiedzą tylko wtajemniczeni – ci, którzy przybyli tu celowo, nadkładając drogi i zbaczając z turystycznej marszruty w centrum miasta. Równocześnie bardziej wnikliwy

i kontekstualny odbiór dzieła wydobywa jego znaczenia elegijne, mortualne. Pomnik Whiteread jest ciężki, masywny, ale i w przedziwny sposób ulotny, widmowy, odsyłający do Zagłady na podobnej zasadzie jak rola, którą odgrywa negatyw w ontologicznym porządku świata (odcisk, negatyw kodują nieobecność, śmierć, brak). To łączenie przeciwieństw, a raczej ich znoszenie w dialektycznym i wyzwalającym geście konstruowania rzeźby-pomnika wydaje się podstawowym wymiarem tego projektu, sprawiającym, że redefiniuje on dyskurs historii. „Ciężki”



3. Fot. Andrzej Józwiak

i „lekkie” funkcjonują w systemie sztuki londyńskiej artystki jako podstawowe znaki dystynktywne, służące do oznaczania świata na poziomie elementarnym, przedkognitywnym. Okazują się dwiema stronami bytu. W momencie ich spotkania i wymiany odbywa się praca żałoby po umarłych, której podporządkowane zostają – bez całkowitego zniesienia czy wymazania – historyczne wykładnie Zagłady, właściwe im racjonalizujące kategorie i dyskursy.

Rzeźba w polu historii

Pomnik Rachel Whiteread daje się opisać za pomocą dwóch idei z zakresu teorii sztuki, istotnych dla sztuki modernizmu i postmodernizmu, sformułowanych przez Rosalind E. Krauss: kategorii *grids*¹⁵ (kratek, siatek) i teorii poszerzonego pola, w którym funkcjonuje współczesna rzeźba. Oba pojęcia nie są swoiste dla estetyki sztuki o Holokauście, wręcz odwodzą od tego wątku. Ich przemyślenie pokazuje jednak, jak bardzo twórczość Whiteread zakorzeniona jest w klimacie awangardowych debat na temat sztuki i jak zręcznie artystka lokuje się na tych mapach dyskursywnych, wykorzystując je równocześnie dla swoich celów.

Powtarzalny, rytmiczny motyw księżek, który okala Holocaust-Mahnmal, wydaje się szczególnym wariantem Kraussowskiej kratki, posiada bowiem wszystkie jej atrybuty. Odnajdujemy w nim i autoreferencyjność, i antynaturalizm, zarówno brak hierarchii, jak i opowiedzenie się po stronie powtarzalności, reduplikacji, kopii (Andrea Schlieker zauważa słusznie, że w przypadku wiedeńskiego pomnika mamy do czynienia z powtarzaniem się „tej samej książki”). Co najważniejsze, Whiteread przechwytuje i poddaje reinterpretacji najistotniejszą modernistyczną właściwość kratki: jej „wrogość do literatury, narracji, dyskursu”¹⁶, zdolność do chronienia dzieła sztuki przed zdominowaniem przez język, który definiowany jest w teorii awangardy jako narzędzie trywializacji wizualnych aspektów dzieła sztuki, jako naruszenie jego autonomii i narzucenie etosu obcego jego naturze¹⁷. Londyńska artystka świadomie przechwytuje trop antynarracyjny; w motywie biblioteki interesują ją nie hipotetyczne historie zdeponowane w „archiwum opowieści”, lecz wyłącznie przypisany bibliotece znak kulturowy, symbol, który rzeźbiarka wydręza i nicuje, wystawiając na widok publiczny jego spustoszoną skorupę, jego nośnik, zagubiony, oderwany od podłoża „znaczony”. Rytmiczność biblioteki Whiteread nie opiera się na sekwencyjności opowieści, nie zawiera punktów kulminacyjnych czy konkluzji (morału? momentu wyzwalającego opowieść?), lecz nabiera charakteru elegijnego,

przywołując raczej analogie do rytmu właściwego pieśni żałobnej. Nie polega ona jednak, jak to bywało w klasycznych modernistycznych obrazach (i kratkach) Malewicza czy Mondriana, na abstrakcyjnym – i autotelicznym – podziale na powtarzalne moduły powierzchni płótna. Przeciwnie, kratka na powierzchni tego monumentu ulega uhistorycznieniu, zostaje wprzęgnięta w proces wspólnotowej polityki pamięci, zaczyna istnieć w (dramatycznej, pełnej napięcia) relacji wobec historii.

Rosalind Krauss twierdzi, że współczesna rzeźba pozwala się zdefiniować jedynie negatywnie, jako „nie-krajobraz i nie-architektura”¹⁸, funkcjonując na obrzeżach złożonego pola możliwości pomiędzy naturą a wytworami szeroko rozumianej architektury. Przy czym negatywna, ekskluzywna definicja jest dla krytyczki, w ogólnym rozrachunku, pozytywnym rozstrzygnięciem w obliczu powszechnego rozmycia kryteriów wyodrębniania form i gatunków artystycznych. Holocaust-Mahnmal Whiteread wpisuje się w jedną z konsekwencji tego procesu, którą Krauss określa jako ucieleśnienie „bezmiejscowości, bezdomności, całkowitej utraty miejsca”¹⁹, co oznacza rozerwanie związku z otoczeniem, możliwą jego wymiennność. Pomnik przy Judenplatz w podobnym duchu łączy sprzeczności w swojej relacji wobec otaczających go budowli: jest harmonijnym elementem zastanego układu urbanistycznego, ale też oddziałuje na okoliczne budynki, nadając im charakter nierzeczywisty, widmowy. W rezultacie rozdzielana przez ambiwalencje bryła jawi się jako zarazem masywna, aż nadto „krępa”, materialna, ale i niewidoczna, przezroczysta niczym hologram pamięci. Odnosi się wrażenie, że istnieje ona jedynie jako szkic nadpisany na siatkówce oka, jako wizja, która rozbłyskuje, łącząc w momencie porozumienia artystkę i widza. Po zrekonstruowaniu całej semantyki rzeźby odczucie harmonijnego współistnienia z otoczeniem okazuje się złudne; monument sprawia wrażenie konstrukcji „nie na miejscu”, rażąco niekorespondującej z atmosferą dostatniej kultury mieszczańskiej. Istotą pomnika staje się właśnie „bezmiejscowość”, autarkiczność jako forma egzystowania w przestrzeni, co sprawia, że z jednej strony jest ona narażona na zignorowanie, przeoczenie, z drugiej zaś nieuchronnie generuje wielość znaczeń i możliwości odczytań.

Dzięki tym wewnętrznie sprzecznym właściwościom udało się Whiteread uniknąć niebezpieczeństwa „topolatrii”²⁰, nadmiernie bałwochwalczego stosunku do konkretnej, „straumatyzowanej” przestrzeni historycznej. Postawa ta, na poziomie formy, przejawia się w dosłowności, realistycznym odwzorowaniu otoczenia

(zabudowań obozowych, motywu ruin, elementów architektury warszawskiego czy łódzkiego getta). W skrajnym przypadku to przestrzeń lub architektura same zaświadczać o sobie, są niemy pomnikiem zdarzenia historycznego, pełniącym funkcję memorialną, ale obywatycznym się bez artystycznej ingerencji człowieka. Whiteread wypracowała własny, daleki od topolatrii stosunek do przestrzeni Judenplatz i wszystkich innych przestrzeni obecnych w horyzoncie jego znaczeń – przywoływanych przez inskrypcje wyryte na podstawie pomnika. Jej koncepcja daleko wykracza poza strategię odwzorowywania, przepisywanie w innym kodzie wizualnym cech przestrzeni, którą reprezentuje. Opiera się raczej na zasadzie abstrakcyjnej ekwiwalencji przestrzeni, arbitralnego jej oznaczania, odległego od realiów miejsca.

Holocaust-Mahnmal, porzucając narracyjność, figuratywność, naśladownictwo krajobrazu i architektury, sytuuje się na antypodach socrealistycznej poetyki warszawskiego pomnika Natana Rapaporta [1948] i land-artowego monumentu Adama Haupta i Franciszka Duszeńki w Treblince [1964], a w pobliżu – co znamienne – koncepcji niezrealizowanych, takich jak „szklany”, zjawiskowy projekt Louisa Kahna [1966–1972], który miał stanąć w nowojorskim Battery Park, a także pomników istniejących, lecz kontrowersyjnych, niezaakceptowanych przez społeczności lokalne, jak ascetyczny Black-Form-Mahnmal [1987] Sol LeWitta wystawiony w Hamburgu (a wcześniej w Münster²¹). Wydaje się, że tajemnica siły oddziaływania pomnika Rachel Whiteread kryje się w umiejętnie i nieortodoksyjnie wykorzystanym potencjale abstrakcji rzeźbiarskiej, minimalizmu materii i bryły, prostego zarysu formy, który obywateli się bez afektacji, nadmiaru przekazu moralnego. Właśnie bowiem abstrakcja, niefiguratywność i, szerzej, niepodatność na przekład dyskursywny jest, zdaniem Marka Godfrey²², najbardziej adekwatną odpowiedzią estetyczną na Adornowską formułę o „barbarzyństwie poezji po Oświęcimiu”.

Gender, pamięć, rzeźba

Jednym z najbardziej istotnych zagadnień, które wyłaniają się w kontekście monumentu Whiteread jest pytanie o relacje pomiędzy zamysłem wiedeńskiego pomnika a tożsamością *gender* artystki. Zagadnienie to umyka w tradycyjnych interpretacjach jej rzeźby-pomnika, choć w rzeczywistości ma charakter pierwszoplanowy, wyróżnia Whiteread w zdominowanym przez mężczyzn gronie

artystów uprawiających sztukę kommemoratywną o Zagładzie. Na pewnym etapie kwestii tej nie tylko nie można uniknąć, ale wręcz staje się ona paląca, dręcząca, zwłaszcza że nie przynosi prostych odpowiedzi. W pierwszym rzędzie trzeba zapytać o to, czy istnieje wzajemne uwarunkowanie dzieła i *gender*, a jeśli tak, to w jaki sposób się objawia: czy na poziomie struktury dzieła (ewentualnie w relacji z jego miejskim otoczeniem) czy raczej w formie ukrytej, jako zjawisko istniejące implicytnie w historii określonych gatunków, stylów i form wypowiedzi. I czy to tożsamość *gender* zadecydowała o niepowtarzalności wiedeńskiego monumentu, czy to ona współtworzy sygnaturę artystyczną tego dzieła.

Istniejąca literatura przedmiotu na temat sztuki o Holokauście nie ułatwia rozstrzygnięcia tych problemów. Najpoważniejsza monografia poświęcona aspektom *gender* sztuki kommemoratywnej, *Memorializing the Holocaust* Janet Jacobs²³, jest lekturą bardzo inspirującą, jednak nieprzydatną przy interpretacji niefiguratywnej rzeźby Rachel Whiteread. Jacobs stawia sobie ambitne zadanie: na podstawie rzeźb, pomników i artefaktów tworzących muzealne ekspozycje usiłuje z perspektywy antropologii kultury zrekonstruować mechanizmy kreowania, kodowania i odzyskiwania pamięci w relacji wobec kategorii *gender*. W trakcie kwerend badawczych prowadzonych w Auschwitz, Ravensbrück, Hamburgu, Melbourne badaczka odkrywa, że podstawowym wzorcem narracji memorialnej, tworzącą empatyczną podstawę pamięci zbiorowej, jest relacja matczyna, przyjmująca formę historii/figury matki chroniącej dziecko. Towarzyszy jej przeciwnarracja osnuta wokół wątku bezsilnych mężczyzn czy też, częściej, nieobecności mężczyzn jako obrońców rodziny i wspólnoty. Figura kobiety, kobiece ciało staje się również w obozowych rzeźbach uniwersalną alegorią cierpienia; w rezultacie skojarzenia ze słabością, bezbronnością skupia w sobie ogólnoludzki przekaz związany z cierpieniem, zranieniem, głodem i poniżeniem jednostki. Ustalenia Jacobs, jakkolwiek odległe od sztuki Whiteread i postawy feministycznej, jaką zamierzam tu zrekonstruować, są ważne, ponieważ ukazują istotność kobiecego tematu w sztuce o Zagładzie.

Rachel Whiteread unika wprawdzie jednoznacznych deklaracji w kwestii związków swojej sztuki z feminizmem²⁴, jednak jej biografia dostarcza argumentów na rzecz przyjęcia perspektywy *gender* w krytyce i historii sztuki²⁵. To ona przecież, jako pierwsza kobieta w historii, w roku 1993 została laureatką prestiżowej Turner Prize za instalację *House*, a także jako jedna z nielicznych kobiet - artystek

reprezentowała Wielką Brytanię na Biennale Sztuki w Wenecji. Jest ona również jedyną autorką znanego i stosunkowo często komentowanego pomnika Zagłady; w konkursie zdystansowała ona artystów o znaczącej renomie, jak Amerykanin Peter Eisenman czy Izraelczyk Zvi Hecker. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć olbrzymiej niewspółmierności pomiędzy literaturą przedmiotu poświęconą świetnemu pomnikowi Whiteread i rozległej (żeby nie powiedzieć – rozwlekłej), podniosłe monumentalnej, dekonstrukcjonistycznie przekonceptualizowanej realizacji przestrzennej Eisenmana w Berlinie (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2003–2005).

Instrumentarium feministyczne i genderowe w historii sztuki niewątpliwie odsłania ślady tożsamości płciowej w uprawianej przez Whiteread sztuce, choć nie są one tak wyraziste jak w przypadku rzeźb Louise Bourgeois czy Aliny Szapocznikow²⁶. Trzeba by zacząć od wyborów fundamentalnych, które umiejscawiają londyńską artystkę na wyrazistej, określonej linii w historii sztuki. Whiteread uprawia rzeźbę, a ten wybór formalny lokuje ją w tradycji sztuki zdominowanej przez mężczyzn²⁷. Rzeźba jako gatunek artystyczny ma rys silnie maskulinistyczny, Rodinowski z ducha – wymaga siły fizycznej, wyrazistej osobowości twórczej, która śmiało anektuje dla siebie fragmenty przestrzeni publicznej. Obejmuje też wyraźne aspekty demiurgiczne, genezyjskie – rzeźbiarz jest prawdziwym stwórcą form i kształtów wykuwającym je z nicości lub nieforemnych brył. Można tu przypomnieć, że historia związku Rodina z młodą, utalentowaną rzeźbiarką Camille Claudel – który to związek przypłaciła ona chorobą psychiczną – jest żywym mitem feminizmu, ilustrującym przeświadczenie o podrzędnej pozycji kobiet w świecie sztuki²⁸. Rzeźba, zwłaszcza uprawiana w otwartej przestrzeni, wchodzi również w bezpośredni związek ze strukturami i instytucjami władzy; ten rodzaj sztuki stał się domeną zamówień publicznych, często o propagandowym wydźwięku, jest więc uwikłany w sieć powiązań z kategoriami prestiżu społecznego, finansowego sukcesu, wreszcie kanonu artystycznego, który często arbitralnie waloryzuje dzieła sztuki, jednym przypisując trwałość i nieprzemijalność, innym zaś ulotność i przygodność.

Whiteread śmiało przejmuje dziedzictwo sztuki rzeźbiarskiej naznaczone rysem maskulinizmu, ale też subtelnie – nie tematyzując dosłownie swojej strategii – przekształca je i redefiniuje. Artystka właściwie nieustannie uprawia i doskonali tę samą technikę: z wyjątkiem nowojorskiej *Water Tower* wszystkie jej realizacje, od *House* (1993), przez *Ghost* (1994), po *Untitled. Black Bath* (1996), są odlewami,

odciskami zewnętrznymi lub wewnętrznymi elementów architektury i przedmiotów codziennego użytku: fragmentu wiktoriańskiej kamienicy, wanny, stołu, szafy, łóżka, wreszcie biblioteki. To obsesyjne wykorzystywanie podstawowego pomysłu „odlewu” nie jest bez znaczenia dla analizowanej tu problematyki. Po pierwsze, wybór ten przywodzi na myśl feministyczną strategię ironicznego, subwersywnego cytowania męskiego kodu poprzez prześmiewcze wykrzywianie, podminowywanie jego dominującej pozycji (w takiej relacji istnieją wobec siebie rzeźba i jej matryca do odlewu). Przywołuje ona również centralne dla modernizmu spory o prymat oryginalności, definiowanej jako cecha geniusza i wybitnego dzieła. Obie kategorie – „artysty-geniusza” i „arcydzieła” jako egocentrycznej ekspresji osobowości artysty, postrzeganego jako nieprzeciętna jednostka – budzą jednoznacznie męskie konotacje, powiązane z podbojem, egocentryzmem, indywidualizmem. Zostały one zresztą skompromitowane przez sztukę późnego modernizmu i postmodernizmu. Jak przekonująco dowodzi Rosalind Krauss, fetyszizowanie oryginału w relacji wobec kopii jest nieuzasadnione – istnieją tylko „fałszywe oryginały”²⁹, a figura „geniusza” to w istocie autokreacja i wynik pewnej umowy społecznej, która jest nieustannie negocjowana w różnych kulturach i okresach historycznych.

Już sam pobieżny rejestr obiektów, które mieściły się w horyzoncie zainteresowań londyńskiej artystki jako wzory do negatywnego skopiowania, odsłania zbieżności z myślą i sztuką feministyczną. Wiktoriański salon w rzeźbie *House* (czy, jak niektórzy twierdzą, weranda), oddzielony od rzeczywistości miejskiej (hałaśliwej sfery publicznej) jest klasycznym toposem przestrzeni domowej, w której zamykano kobiety w czasach narodzin ruchu wyzwolenia kobiet w Anglii. Sama wiktoriańska kultura materialna – z charakteryzującą ją aurą przyziemnej materialności i teatralnej wzniosłości zarazem – jest zresztą klasycznym uniwersum zniewolenia kobiet³⁰. Przedmioty codziennego użytku, które w zaskakujących realizacjach Whiteread ulegają defamiliaryzacji i odsłaniają swoje ukryte zastosowania czy cechy (wanna staje się sarkofagiem, łóżko płytą nagrobną, stół – pniem drzewa) wpisują się w postfeministyczną filozofię opatrywania sfery codzienności pozytywnymi konotacjami, który to proces Izabela Kowalczyk, za Jolantą Brach-Czainą, nazywa „nobilizacją krzątactwa”³¹. Codziennosc, wraz z całą dziedziną prac domowych, służebnych, wykonywanych za pomocą przedmiotów potocznego użytku, tradycyjnie stanowiła domenę kobiet, a zarazem obszar przeciwstawiany sztuce (choć bywały od tego wyjątki, np. malarstwo holenderskie i flamandzkie

Steena, Vermeera, Brueghłów, ale i tam codzienność jawiła się raczej jako kraina Innego, egzotyczny margines świata). Sztuka artystek feministycznych i postfeministycznych jest przekornie osadzana w rejonie egzystencji traktowanym wzgardliwie przez klasyczne kanony sztuki. Podobnie postępuje Whiteread z pietyzmem i rzemieślniczą starannością, „odciskając” i utrwalając ulotne istnienie potoczności. Pogardzany reizm i utylitaryzm stają się więc w artystycznym uniwersum tej artystki wartościami o wielkim potencjale estetycznym, sferą generowania sztuki na najwyższym artystycznym poziomie.

Whiteread pośrednio odnosi się zatem do tropów myśli feministycznej w jej politycznym, silnie emancypacyjnym znaczeniu, co uwidacznia się zwłaszcza w najbardziej znanej instalacji *House*, w której wiktoriańska przestrzeń prywatna została upolityczniona, wprowadzona – dość agresywnie, na co wskazują reakcje odbiorców – w przestrzeń publiczną. Wystawienie na widok publiczny „wywróconej na opak”, milczącej kamienicy okazało się skandalem tak wielkim, że trzeba było ją zdemontować (dziś istnieje tylko dokumentacja fotograficzna rzeźby). Rodzi się pytanie o przyczyny tej subwersywnej siły rzeźb Whiteread w kontekście feministycznej myśli społecznej. Przede wszystkim narzuca się tu analogia pomiędzy ontologią odcisku, matrycy czy widma a pozycją społeczną kobiet, która często opisywana jest w kategoriach niewidoczności, przezroczywości, braku (kulturowego, językowego, anatomicznego). Wybór formy odcisku czy negatywu jako niemal wyłącznej techniki rzeźbiarskiej i perfekcyjne jej opanowanie przez artystkę nie jest przypadkowe. Można zaryzykować twierdzenie, że Whiteread czuje się świetnie zdomowiona w paśmie niewidoczności czy egzystencji negatywowej i dobrze rozpoznaje ograniczenia i możliwości semantyki, którą ewokują te kategorie. Natomiast efekt skandalu wywołuje, jak się wydaje, urzeczywistnienie paradoksu – uwidocznienie niewidoczności, obnażenie i upublicznienie tego, co było milcząco przyjętą podstawą ontologiczną wykluczenia kobiet³².

W przypadku Holocaust-Mahnmal odniesienia do aspektów gender w społecznej historii sztuki nie są może tak widoczne, ale nadal pozostają istotne dla pełnego zrozumienia tego dzieła. Rys kobiecy i feministyczny wynika z przełamania tradycji monumentalnego, patetycznego pomnika w sposób szczególny, odmienny od strategii mobilnych, mechanicznych antypomników Jochena Gerza czy Hansa Hocheisela³³. Rachel Whiteread realizuje tę filozofię, podporządkowując masywną bryłę pomnika kameralnej tonacji, która przybiera typową dla artystki aurę łagodnej

nostalgii za minioną przeszłością. Jeśli porównamy postument Whiteread z konkurencyjnym, niezrealizowanym projektem wiedeńskim Petera Eisenmana, w którym wybijającym się elementem były ostre pionowe płaszczyzny, wystające ponad powierzchnię ulicy i otaczające, nakładające się na siebie, „mapy” żydowskiego Wiednia³⁴, uświadomimy sobie, że londyńskiej artystce udało się zbudować poruszający pomnik, który upamiętnia przemoc, ale obywa się bez przemocy formalnej, bez elementów agresywnej ingerencji w przestrzeń. Widoczna jest również inna ważna różnica pomiędzy tymi projektami. Planowana realizacja Eisenmana prezentuje się jako bardzo ekspansywna, naznaczona nadmiarem form ostrych, rozpychających się w przestrzeni. Wyraźnie służyć miała ona eksponowaniu kreatywności artysty, który dzięki temu pomnikowi powinien „przejsć do historii” (jeszcze mocniej ten wymiar autoprezentacji obecny jest w instalacji berlińskiej, która ma charakter bardziej medialny i globalny niż pomnik wiedeński)³⁵. Natomiast Whiteread jako autorka Holocaust-Mahnmal przy Judenplatz ukrywa się za swoim dziełem, podporządkowując siebie jako artystkę wspólnotowym celom, jakie przyświecają pomnikowi.

Wielokrotnie wspominałam, że Holocaust-Mahnmal łączy różne, czasami pozornie wykluczające się funkcje: jest to *kenotaf*, symboliczny grobowiec, a zarazem „coś poręcznego”, praktycznego, ławka, na której przysiadają turyści. Jest skromny, przytulny, zgrabny, na pewnym poziomie odbiera się go cielesnie jako niepokojące, ale i przyjemne w dotyku miejsce. Elementy elegijne, mortalne są tu tak przekonująco i zręcznie osadzone w kontekście codzienności, użytkowości, że przywodzą na myśl postfeministyczne realizacje Julity Wójcik, w których sztuka dzieje się w przestrzeni domowej, prywatnej. Ma to, wbrew niepozornym środkom tu zastosowanym, daleko idące konsekwencje dla wymowy monumentu.

Wykorzystanie kategorii codzienności w kontekście przestrzeni memorialnej sprawia, że żałoba nie odbywa się w odgródzonej przestrzeni czy wydzielonym obszarze doświadczenia, ale towarzyszy nam nieustannie, jest aurą, która nas przenika, powietrzem, którym oddychamy. Obecność tego oddziaływania daje o sobie znać długo po wizycie na wiedeńskim Judenplatz – aura tam panująca towarzyszy nam nadal, choć już nie widzimy i nie dotykamy rzeźby.

W przypadku pomnika ku czci zamordowanych Żydów wiedeńskich wszystkie te atrybuty wywołują istotny efekt – sprawiają, że z pola jego oddziaływania wyeliminowane zostają aspekty voyeuryzmu i fetysyzacji pamięci o Zagładzie.

W obliczu monumentu Whiteread niemożliwe staje się dwuznaczne „podglądanie cudzego cierpienia” czy też czerpanie z obcowania z nim jakichkolwiek emocjonalnych profitów kosztem umarłych, jakieś pasożytowanie na przesłaniu tego dzieła³⁶. Dzieje się tak dlatego, że jest on niefiguracywny, a więc niepodatny na łatwą identyfikację³⁷, a także ze względu na jego samozwrotny, zamknięty porządek, który broni swojej autonomii za sprawą wypracowanej, szlachetnie podniosłej skromności i prostoty formalnej, od której odbija się oko widza-intruza. To subtelne filtrowanie emocji wiąże się również z dyskretnie obecną „ramą feministyczną”, która określa dzieło Rachel Whiteread.

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie decyzji nr NN 103 443240.

Przypisy

1 Andreas Huyssen, *Denkmal und Erinnerung im Zeitgeist der Postmoderne*, w: *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, red. J.E. Young, Prestel, München 1995. Zob. też tego autora *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London–New York 1995; *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Palo Alto 2003.

2 Ibidem, s. 12.

3 Ciekawym kontekstem dla przedstawionych tu poglądów może być szeroko dziś omawiana książka Jeffrey K. Olicka, *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, Routledge, New York 2007. Warto przytoczyć w tym miejscu fragment artykułu badaczki i komentatorki dzieła Olicka, Marty Kobielskiej: „Nakreślenie swojego projektu metodologicznego dotyczącego badań nad pamięcią Olick zaczyna od przybliżenia [...] niebezpieczeństw, jakie może pociągać za sobą pojęcie pamięci zbiorowej, polegających na uprzedmiotawianiu, hipostazowaniu i tworzeniu totalizujących, stabilizujących żywą dynamikę procesów tworzenia schematów postrzegania rzeczywistości. Te negatywne zjawiska można zebrać pod wspólną etykietą substancjalizmu. Olick wyróżnia cztery płynące z niego zagrożenia

intelektualne, które stają się impulsem do sformułowania jego własnej, przeciwstawiającej się im koncepcji. Pierwszym z nich jest pokusa jedności: postrzeganie pamięci zbiorowej jako jedynej, powszechnie obowiązującej, będącej efektem powszechnego porozumienia (lub nakazu czy presji), a nie jako wielorakich zjawisk, konstytuowanych także przez rodzące się pomiędzy nimi spory i polemiki. Drugim – iluzja pamięci zbiorowej jako bezpośredniego mimetycznego odbicia obiektywnej przeszłości, a nie skomplikowanych procesów reprezentacji i mediatyzacji. Trzecim – myślenie o niej jako o wyraźnym, określonym przedmiocie, a nie procesie czy działaniu. Wreszcie czwartym – oddzielenie pamięci zbiorowej od innych zjawisk kulturowych, pojmowanie jej jako niezależnej, lokalizującej się poza szerszymi dyskursami”. Marta Kobielska, *Pamięć zbiorowa w centrum nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 183.

4 Andreas Huyssen, *Denkmal und Erinnerung...*, s. 12–13.

5 Zob. Laura Bedford-Turner, *Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachel Whiteread. Did feminism feature as a part of Young British Art?*, „Chalk. University of Sussex Arts Society Journal”, wpis z dn. 19 kwietnia 2012, <http://chalkjournal.wordpress.com/2012/04/19/emin-lucas-whiteread/>, dostęp 29 października 2013.

6 Zob. Michaela Feuerstein, Gerhard Milchram, *Mahnmal Gegen Krieg und Faschismus*, w: eadem, *Judisches Wien. Stadtpaziergänge*, Böhlau, Wien–Köln 2001, s. 97.

7 Przebieg sporu omawia dość szczegółowo James E. Young *Erinnerung, Gegenerinnerung und das Ende des Denkmals*, w: idem, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, przeł. E. Knörer, Hamburger Edition, Hamburg 2002, s. 127–134. Tytuł oryginału angielskiego: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2000.

8 Andrea Schlieker, *Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Rachel Whitereads Holocaust Denkmal*, w: *Judenplatz. Ort der Erinnerung*, red. G. Milchram, Museum Judenplatz Wien, Wien 2000.

9 Ibidem, s. 31.

10 Motyw biblioteki i żydowskiego narodu Księgi został wykorzystany również w pomniku Michy Ullmana Bibliothek na Bebelplatz w Berlinie (1994). Zob. J.E. Young, *Erinnerung...*, s. 126.

11 Tak o przemianach określających miejsce rzeźby w przestrzeni pisze Michael North: „Acz różnorodne, eksperymenty te rządzone są tą samą potrzebą, zmierzają ku jednemu: przekroczyć ograniczenia narzucane przez cokół, przestrzeń galerii, wreszcie samą sztukę. Z oporu wobec utowarowienia sztuki rodzą się prace tak efemeryczne i nieuchwytnie, że nie mogą być przedmiotem handlu, inne umykają monopolizowaniu poprzez multiplikację, która unicestwia ich wartość rynkową. Polityczny wymiar owej postawy czyni z większości stymulowanych nią »rzeźb« wypowiedzi publiczne. Zmiany w naturze sztuki nadają też odmienny status odbiorcy, gdy kwestionują czystą kontemplacyjną rolę obserwatora, jaką narzuca muzeum lub galeria. [...] Od samego dzieła ważniejsze jest doświadczenie, jakie ono rodzi. Związek obydwu wykracza poza czyste założenia: sfera publiczna staje się rzeźbą”. Michael North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 213–215.

12 Sue Malvern, *Antibodies. Rachel Whiteread's Water Tower*, „Art History” 2003, vol. 26, June, s. 394. Korzystałam z wcześniej opublikowanej przez autorkę wersji internetowej: <http://mcguffie.com/pages/pdf1/Antibodies - Rachel Whiteread's WATER TOWER.pdf>, dostęp 29 października 2013.

13 Andrea Schlieker, *Ein Buch muss...*, s. 28.

14 Andreas Palffy, *Zum gestalterischen Konzept des Museums auf dem Judenplatz*, [w:] *Judenplatz. Ort der Erinnerung...*, s. 16.

15 Rosalind E. Krauss, *Siatki*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011. Autorka tak charakteryzuje kontekst, w jakim pojawiły się tytułowe siatki (choć, w moim odczuciu, bardziej odpowiednim tłumaczeniem byłyby „kratki”, ze względu na geometryczność powtarzającego się wzoru): „Na początku XX wieku – najpierw we Francji, a później także w Rosji i w Holandii zaczęła się zarysowywać struktura, która od tej pory stała się emblematyczna dla ambicji modernistycznych w sztukach plastycznych. Wyłaniając się w przedwojennym malarstwie kubistycznym, a następnie stając się

coraz bardziej kategoryczna i wyraźna, siatka zapowiada chęć milczenia, manifestowaną przez sztukę modernistyczną” (s. 17).

16 Ibidem.

17 Por. Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Definicje i geneza sztuki abstrakcyjnej*, w: eadem, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

18 Zob. Rosalind E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, w: eadem, *Oryginalność awangardy...*, s. 280.

19 Ibidem, s. 278.

20 Pisze o tym zjawisku cytowany już Andreas Huyssen, *Denkmal und Erinnerung...*, s. 16.

21 Projekty te omawia szczegółowo James E. Young w artykule *Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts*, [w:] *Mahnmale des Holocausts...*, s. 23–38. Tam również zobaczyć można dokumentację fotograficzną wspomnianych pomników. Na temat rzeźby w kontekście muzeów i miejsc pamięci Zagłady por. Eleonora Jedlińska, *Rzeźby w muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Dzieło sztuki wobec przestrzeni muzeum*, w: eadem, *Sztuka po Holocaustie*, Fundacja „Anima” – „Tygiel Kultury”, Łódź 2001.

22 Zob. Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, w: idem, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2007, s. 14.

23 Janet Jacobs, *Memorializing the Holocaust. Gender, Genocide, and Collective Memory*, I.B. Tauris, London–New York 2010.

24 Zob. zapis rozmowy z artystką: Rachel Cooke, *Rachel Whiteread: „I couldn't say no. It felt right to do this one”*, „The Observer” z dn. 7 lipca 2012, <http://www.theguardian.com/uk/2012/jul/07/rachel-whiteread-whitechapel-art-interview>, dostęp 29 października 2013.

25 Zob. Laura Bedford–Turner, *Tracey Emin...*

26 Por. Izabela Kowalczyk, *Aliny Szapocznikow oswajanie abjektu*, w: eadem, *Matki–Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2010, s. 87–103.

27 Zob. Laura Bedford-Turner, *Tracey Emin...*; Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980. Autorzy tak charakteryzują społeczno-polityczne uwarunkowania rzeźbiarstwa w europejskiej tradycji, istotne z perspektywy pomnika Whiteread: „Rzeźba była natomiast bardziej zachowawcza, silniej podporządkowana tradycji, utartym kanonom i schematom. Sytuacja taka w znacznej mierze wynikała z przesłanek praktyczno-technicznych i życiowo-ekonomicznych. Rzeźbiarze w większym stopniu [niż malarze – dop. A.U.] musieli liczyć się z oficjalnymi zleceńodawcami – takimi jak państwo, miasto, różne instytucje – z natury rzeczy bardziej konserwatywnymi, o upodobaniach akademickich. Rzeźba też bardziej niż malarstwo była ograniczona w swoich środkach wyrazu, w możliwościach tematycznych. To wszystko miało bardzo istotny wpływ na poglądy estetyczne rzeźbiarzy, skłaniało ich do myślenia pewnymi sprawdzonymi już schematami, opierania się na tradycji, ulegania w znacznie większej mierze presji klasycyzmu” (s. 5).

28 Zob. Izabela Kowalczyk (wraz z Edytą Zierkiewicz), *Sztuka codzienności*, w: eadem, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...*; Marek Bartelik, *Modele wolności. Kobiety w składzie łódzkiej grupy Jung Jidysz w latach 1919–1921*, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.

29 Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, w: eadem, *Oryginalność awangardy...*, s. 168.

30 Zob. Krystyna Kłosińska, *Kobieta-pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka*, w: eadem, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

31 Izabela Kowalczyk, *Sztuka codzienności...*

32 Por. rozważania o feministycznych aspektach sztuki Cindy Sherman w artykule Grzegorza Dziamskiego *Dekodowanie ciała. Ciało komunistyczne/ ciało kapitalistyczne*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii, sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań 1999.

33 Zob. John E. Young, *Horst Hocheisels Negativformformen und Mahnmal-Spielerei; Jochen Gerz' Gegen-monumente*, w: idem, *Nach-Bilder...*, s. 116–125, 142–177.

34 Makietę tego projektu publikuje Gavriel D. Rosenfeld w książce *Building after Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust* (Yale University Press, New Haven 2011, s. 175) w rozdziale poświęconym sztuce architektonicznej Eisenmana. Niestety, należy ubolewać, że nazwisko Rachel Whiteread – autorki zwycięskiego projektu – pojawia się tam tylko raz, niejako w roli „przypisu” do obszernego artykułu na temat amerykańskiego artysty.

35 Por. rozważania Andreasa Huyssena o dwuznacznej sprzeczności, charakteryzującej współczesną kulturę pamięci, polegającej na paradoksalnym współistnieniu potępienia monumentalizmu i skłonności do wznoszenia monumentalnych realizacji kommemoratywnych, zwłaszcza w zjednoczonych Niemczech (na przykładzie berlińskiego pomnika Eisenmana), Andreas Huyssen, *Monumental Seduction*, w: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal i in., University Press of New England, Hanover 1999.

36 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010; Janina Struk, *Interpretacje dowodów*, w: eadem, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.

37 Por. interesujące uwagi na temat niebezpieczeństw fałszywej identyfikacji w sztuce Holocaustu w rozdziale książki Bartosza Kwiecińskiego, *Pamięć w formule kiczu*, w: idem, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Universitas, Kraków 2012.