

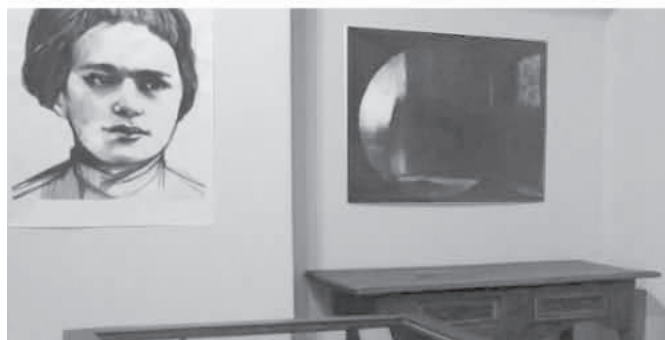
Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura VII (2015)

Sława Harasymowicz

Central Saint Martins College of Art and Design University of the Arts London

Projekt *Ersatz*



Sława Harasymowicz, *Ersatz*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 2014

Przedstawiony w formie instalacji projekt *Ersatz* to, z jednej strony, wizualna reprezentacja procesu przypominania w kontekście „archiwalnych” praktyk sztuki współczesnej, o jakich pisze Hal Foster w tekście *An Archival Impulse* (2004). Wystawa to jednocześnie komentarz do ambiwalencji wobec obowiązku retrospektywnego świadka zapomnianych czy wyciszonych traumatycznych historii, przeszłości, bez której jednak „nie bylibyśmy tymi, kim jesteśmy”, jak pisze Jacques Derrida w tekście *Archive Fever* (Derrida 1998). Wśród kluczowych ram teoretycznych, do których można odnieść *Ersatz*, jest właśnie Derridowskie odczytanie archiwów jako miejsc zarówno konserwacji pamięci, jak i przestrzeni, w których pamięć ulega amnezji, miejsc publicznych i jednocześnie prywatnych. Historia rodzinna i proces artystyczny funkcjonują w projekcie jako narzędzia analizy i interpretacji, w tym odnoszących się także do konstrukcji archiwów i zawartych w nich treści i znaczeń.

Wystawa w Muzeum Etnograficznym w Krakowie była rodzajem archiwalnej interwencji: symbole pamięci prywatnej, obiekty autobiograficzne i z rodzinnej historii zostały umieszczone w muzeum, którego przestrzeń została w ten sposób tymczasowo udomowiona. Przez użycie tego, co prywatne do udomowienia sfery publicznej, odkryte zostały napięcia między sferą „prywatną, tajną (prywatną jak

i publiczną), i publiczną” (Derrida 1998), prowokując zaburzenie także i tych granic. Zrekonstruowana historia rodzinna odegrała funkcję „portalu”, przez który historie powtarzające się w pamięci innych mogły zostać przedstawione, odczytane i zinterpretowane na nowo. *Ersatz* zakreśla jednocześnie teren mojej własnej praktyki artystycznej jako osobistej narracji (opowieści „autobiograficznej”) i jednocześnie jako formy krytycznej reprezentacji selektywnego „pamiętania” wydarzeń z historii powszechnej, przez odniesienie do mikrohistorii, czyli „osobistych” biografii rodzinnych.

Motywacją do powrotu do konkretnych wydarzeń historycznych, jak i dosłownych czy metaforycznych powrotów do miejsc są często właśnie rodzinne historie, powtarzające się w biografiiach wielu innych rodzin epizody utraty domów, repatriacji i wojennych rozdzielen (nawiązuję tu do historycznego kontekstu projektu *Ersatz*, jakim są wydarzenia drugiej wojny światowej na obszarze Galicji, w tym historie przesiedleń i wielokulturowego pochodzenia, zarówno szerszej populacji, jak i mojej rodziny). W ten sposób sfera tego co „prywatne”, rozszczepione w przestrzeni publicznej pamięci, zachowuje jednak wymiar i emocjonalny ładunek historii osobistej. Osobista *pamięć* w poniższym tekście, rozumiana jest zatem jako nasza pamięć o osobach bliskich, pamięć autobiograficzna, jak i „własna” pamięć innych, zachowana i odczytana w anegdocie i bezpośrednim przekazie, w formach zapisu takich, jak listy czy pamiętniki, jak również przez formy postpamięci. Emocjonalny i psychologiczny wymiar pamięci osobistej, na którym koncentruje się archiwalna (w rozumieniu Fostera) sztuka wizualna, stanowi o unikatowym charakterze tego rodzaju „narracji”: opowieści nielinearnej, nie tyle próbującej zrekonstruować obiektywny obraz wydarzeń z przeszłości, co koncentrującej się na procesie subiektywnej renarracji, na samym poszukiwaniu strategii „połączenia tego, czego nie da się połączyć” (Foster 2004).

W tym momencie można podjąć dyskusję z badaczami Aleidą i Janem Assmannami, według których pamięć komunikatywna, czyli pamięć „żywa”, zmienna, przekazywana w bezpośredniej transmisji i w czasowym przedziale do trzech – czterech pokoleń (są to także klasyczne ramy pamięci grupy rodzinnej według Maurice Halbwachsa), konstruuje tylko biograficzne wspomnienie. Według niemieckich badaczy, to pamięć kulturowa (zbiór instytucjonalnie zatwierdzonej, wyselekcjonowanej pamięci operuje jako kategoria poznawcza i interpretacyjna) umożliwia budowę tożsamości zbiorowej, społecznej, która przetrwa pokolenia. Inaczej mówiąc, tożsamość zbiorowa konstruowana jest na podstawie uniwersalizujących, ujednociających mitów, zmontowanych tradycji, dla których pamięć komunikatywna jest surowcem (Assmann 1995). Wśród motywacji powstania projektu *Ersatz* była konieczność odniesienia się do sytuacji granicznej, stanu tuż przed przeniesieniem „żywej” pamięci komunikatywnej (historii mojej rodziny), w sferę anonimowej pamięci kulturowej.

Przez otwarcie i re-prezentację jak i, szerzej, zakwestionowanie archiwum, rozumienia formy i znaczenia dokumentu archiwalnego, proces transformacji tego co osobiste w „anonimowy surowiec” może zostać konstruktywnie „utrudniony”, podobnie jak i hipotetyczne wykorzystanie, w hipotetycznej przyszłości, fragmentów niegdyś osobistej pamięci do konstrukcji zbiorowych mitów, politycznych czy

kulturowych. Historia wraca do nas w poszatkowanych fragmentach. Jej reprezentacja przez sztukę – w której osobiste, indywidualne doświadczenia, emocje i przekazana pamięć nie stoją niżej w hierarchii wartości „materiałów historycznych” niż chronologiczny zapis faktów itp. – podobnie, nie łoży się w logiczny ciąg, bo sztuka nie stawia sobie takiego zadania. Pytanie brzmi raczej: jak opowiedzieć historie na nowo, tak by nie dała się gładko wpisać w mit (rodzaj amnezji).

Ten rodzaj strategii artystycznej – dekonstrukcji i rekonstrukcji narracji, budowy performatywnego archiwum – nie może oczywiście funkcjonować bez udziału publiczności. Postawienie widzów w sytuacji, która wymagała od nich aktywnego odczytania, to, jak określił szwajcarski artysta Thomas Hirschhorn, „wplątanie” widza do współpracy. Postawieni wobec pozornie niemających ze sobą nic wspólnego, zmontowanych materiałów, zabiegów kuratorskich łączących formalną i przypadkową instalację prac, brak podpisów itp., widzowie mieli próbować stworzyć skojarzenia łączące i interpretujące fragmenty na nowo, niejako na gorąco, podczas odbioru wystawy. Z jednej strony, bazując na podstawie podanych przeze mnie „wskaźników” (z których żaden nie był dla mnie neutralny – ani emocjonalnie, ani przez zawarty w sobie potencjał znaczeń), z drugiej, sięgając jednak po własną wiedzę, kojarzenie, pamięć, wyobraźnię. Wystawa w ten sposób podważa również hierarchiczność archiwalnej reprezentacji i rozumienie artysty jako „nauczyciela”, opowiadacza lekcji historii.

Wśród widzów wystawy (rodzina i znajomi, przypadkowi goście Muzeum, artyści, ludzie profesjonalnie zajmujący się sztuką czy po prostu sztuką zainteresowani itp.) była grupa osób, których na wystawę przyciągnął przede wszystkim kontekst historyczny. Ci ludzie szukali dokumentów, fotografii, „dowodów”, reprezentacji historii, która naznaczyła także ich rodzinne historie. Stąd też wspomniana przeze mnie we wstępie ambiwalencja wobec „obowiązku świadka” traumatycznej historii – ambiwalencja wynikająca z psychologicznej samoobrony przed postpamięcią, jak ze świadomości etycznych aspektów „zabawy” z historią (świadomość, która jednak nie wyznacza artystycznych granic nie do przekroczenia).

Reakcje wielopokoleniowej widowni *Ersatz* były różne, od rozczarowania, nawet wrogość, po pozytywne komentarze. Cytuję kilka z adnotacji w księdze wpisów, od: „co to w ogóle jest za wystawa, czy Muz. Etnogr. nie ma pomysłu na normalną wystawę”, po: „pani robi coś ważnego”, poprzez: „wystawa skłoniła do spojrzenia na siebie niejako z zewnątrz przez pryzmat historii, która mnie stworzyła, a to wszystko w nieoczywistym kontekście Muzeum Etnograficznego”, „niesamowita historia, o znikaniu, by przeżyć, i odkrywaniu, by zrozumieć. Trochę jak ze snu, gdzie nie do końca wiadomo, co jest z rzeczywistości, a co z naszej wyobraźni”, „na początku byłam na ciebie zła, że ukrywasz się za historiami innych, wykorzystujesz ich pamięć, ale nie mogę przestać myśleć o twojej wystawie”.

Displacement, czyli przeniesienie, w projekcie *Ersatz* funkcjonuje jako kontekst historyczny (historia powszechna, biografie rodzinne), współczesny/autobiograficzny (emigracja), archiwalny (jedną z podstawowych cech archiwów jest przeniesienie – treści, historii i pamięci, jakie zawierają). *Displacement* łączy się oczywiście z niemożliwym powrotem, nostalgią z melancholią.

Tytuł wystawy nawiązuje do historii rodzinnej i korzeni polskich, niemieckich, ukraińskich. Językowa strona pamięci i historii rodzinnej zasygnalizowana w jednym słowie, które również w prosty sposób sięga do konkretnej historii – okresu pierwszej wojny światowej, galicyjskiego niedoboru żywności i masowego występowania produktów typu *'ersatz'*. 'Zastępczość' treści przekazanych w wystawie nie oznacza jednak ich drugorzędności, ale sygnalizuje inny kierunek narracji (inny, np. od spodziewanego trybu opowieści „rekonstruującej”).

„Historyczny” i „archiwalny” wymiar projektu podkreślała dodatkowo architektura budynku, posiadającego przecież własną historię i wkodowaną pamięć (w przeciwieństwie do sterylnej przestrzeni wystawowej typu *white cube*), jak i specyficzne położenie Muzeum w mieście.

Od 1947 roku, Muzeum Etnograficzne mieści się na Kazimierzu – historycznej krakowskiej dzielnicy żydowskiej. Wystawa odbyła się w tzw. Domu Esterki, nazwa przywołująca półlegendarną kochankę króla Kazimierza, Żydówkę Ester. Dom Esterki stoi tuż przy moście na Wiśle, przez który krakowscy Żydzi zostali poprowadzeni do Getta po drugiej stronie rzeki. Wspominam o tej ostatniej historii nie po to, by na siłę zaadoptować ją do mojego projektu, lecz by podkreślić istniejące po prostu nawarstwienie historii w miejscu, w którym mój projekt reprezentował inne, w tym także związane z wojną konteksty historyczne.

Ponadto Dom Esterki był pierwotnie budynkiem mieszkalnym – był czymś rodzinnym domem. Między jego konstrukcją w czternastym wieku a wczesnymi latami wieku dziewiętnastego architektura budynku była okresowo modyfikowana. Moja wystawa odbyła się w najstarszej, gotyckiej przestrzeni piwnic, czyli w archeologicznej „warstwie początkowej” Domu. A zatem, warstwy historii, pamięci prywatnej i publicznej od podstaw istnienia budynku nakładały się na siebie, i w Domu Estery, i znów, w projekcie *Ersatz*.

W odręczne sitodruki imitujące maszynowy druk atrapy muzealnych kart archiwalnych wpisałam dane osobowe członków mojej rodziny, niejako głównych bohaterów instalacji. Bez podanych imion i nazwisk, osoby przedstawione zostały jako wymyślone fotograficzne obiekty muzealnej kolekcji. Suche informacje, narodowość, etniczność (w pozornie niemożliwych, lecz autentycznych zestawach), daty i miejsca „pozyskania” obiektu, numer katalogowy (daty urodzenia i śmierci), jak również w rubryce „cechy charakterystyczne” cechy indywidualne, charakterystyczne dla każdej osoby, np. ulubiony sport czy język, którym dana osoba posługiwała się na co dzień. Kontrast między neutralną biurokratyczną formą a zawartością to przetestowanie hipotetycznego scenariusza z przyszłości, kiedy to, co osobiste, zostaje ostatecznie wchłonięte przez „zasoby” pamięci kulturowej. Kontrast techniki, treści i źródeł (np. album rodzinny, archiwa, Internet) z tym co może zasugerować wyobraźnia, daje w efekcie interesujący mnie rodzaj dysproporcji. Coś nie do końca się zgadza, nie wiemy, w co wierzyć. Hierarchie poznawcze i emocjonalne cechy obrazów i dokumentów zostają zaburzone. Oglądamy jednocześnie informację i jej brak. Autentyczne zdjęcia rodzinne pokazane tylko jako rewery, obok nich seria odręcznie przetransferowanych anonimowych zdjęć z Internetu. Formalna instalacja w przestrzeni wystawy pozornie w ten sposób podnosi znaczenie obrazków z Internetu. Chłopiec z jednego takiego zdjęcia *mógłby być* moim dziadkiem,

pasuje i epoka, i miejsce, umawiam się sama ze sobą, że mogę w to uwierzyć. Chodzi o to, jak nasza wyobraźnia uzupełnia luki w narracji, jak ewokatywnie może zadziać obraz.

Hal Foster w tekście *Archival Impulse* pisze: „materiał fragmentaryczny [...] wołający o ludzką interpretację”, opisując pewne praktyki artystyczne właśnie jako archiwa, skonstruowane przy użyciu niedookreślonych, fragmentarycznych źródeł (też „archiwów”). „Archiwalnych artystów” interesują właśnie te niedookreślone źródła, ślad, a narracje, jakie tworzą (często przywracające zapomniane, lub „nieważne” postaci, przemilczane historie) otwarte są na fikcję i nowe warstwy znaczeń (Foster 2004).

Próby archeologicznego dotarcia do „absolutnych początków”, które miałyby kryć się w archiwum, są absurdem, jako że archiwa są ze swojej natury niekompletne lub wręcz puste. Foster podkreśla jednocześnie brak „cynizmu” artystów „archiwalnych”, którym nie chodzi o demonstrację anomii, wykazanie pustki, fragmentaryczności, ostatecznej niemożliwości sensu, a raczej o *połączenie tego, czego nie da się połączyć*, przypomnienie, odsłonięcie historii, szczególnie tej zapomnianej, wyciszonej, zakrytej.

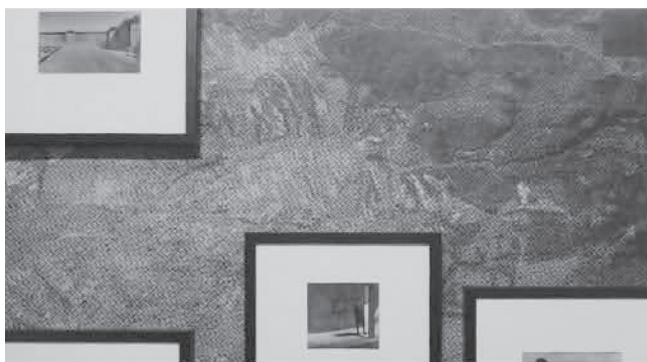
Praca ze śladem, fragmentem, otwarciem archiwum na fikcję, to metody obecne i w mojej praktyce artystycznej. Jednak próba dotarcia do „absolutnych początków” (do „źródeł”) wydaje się także ważną motywacją pracy z konkretnymi kontekstami historycznymi, mimo że praca ta może wydawać się absurdalna, bo skazana na niepowodzenie, a zamiast udzielać odpowiedzi, generuje nowe pytania. Każdy „kontekst”, historia, znika, pozostawiając ślad; interesuje mnie zarówno wieloznaczność, niedookreślenie tegoż „materiału” (śladu), jak i swoista (choćby złudna) precyzja samego kontekstu.

Przez proces obejmujący próby zrozumienia, wypowiedzenia, interpretacji, można starać się dotrzeć do „źródeł”, i w tym właśnie niekończącym się procesie historii, niedopowiedziane problemy, sprawy, które nadal „palą”, mogą zostać odkryte i rozpoznane. Subiektywne czy zbiorowe doświadczenia niesprawiedliwości, wykluczeń, konflikty historyczne powracające jako postpamięć, zostają także „rozpoznane” przez zawarty w sobie potencjał powrotu w przyszłości. Zrozumienie przeszłości dla przyszłości. To właśnie przez sztukę tworzone są archiwa dla przyszłości, lub „kontrarchiwa”, by sięgnąć ponownie do tekstu Hala Fostera (2004) wprowadzającego pojęcie „*anarchival*” *practice* jako praktyki „innego” uporządkowania czy kontr-uporządkowania archiwum, *produkcji alternatywnej wiedzy*; praktyki zbliżonej do pojęcia *counter memorials* Jamesa E. Younga. Young pisze o *kontr-monumentach*, markerach pamięci w przestrzeni publicznej, „innych” pomnikach, które przerzucają zadanie oceny wydarzeń historycznych na nasze własne, subiektywne i krytyczne odczytanie historycznych kontekstów, w kontraście do biernego odbioru, jakie oferuje tradycyjny „monument” (Young 1993). *Ersatz* jest właśnie rodzajem kontrmonumentu i kontrarchiwum.

Wystawa *Ersatz* zaaranżowana była jako kompozycja z fragmentów, mini-zestawów, zainspirowanych wydarzeniami, miejscami, konkretnymi osobami. „Obrazkowy”, dwuwymiarowy charakter prac włączonych do wystawy przełamany został przez zastosowanie obiektów wybranych z kolekcji Muzeum Etnograficz-

nego. Drewniana klatka na ptaki z muzealnej kolekcji sideł, skrzynie, które w latach czterdziestych – sześćdziesiątych służyły do międzynarodowego transportu obiektów, obecnie „stacjonarnie” wykorzystane w magazynie Muzeum, prosty stół domowy z lat okołowojennych, jak również muzealne gabloty, zreorganizowały otwartą, dosyć „trudną” przestrzeń średniowiecznych piwnic.

Zestawy skonstruowane są przez montaż replik, podróbek, autentyków, oryginałów i kopii. Korzystam ze śmietnika-Internetu, używam *found images*, w tym zdjęć filmowych, jak i „albumu rodzinnego”, na który składają się szczątki osobistych kolekcji (szczątkowość to stan typowy dla prywatnych archiwów, które dotknęła wojna, repatriacje oraz po prostu czas). W instalacji emocjonalne hierarchie materiału prywatnego i anonimowego zostały więc zakwestionowane – dokumenty i obrazy to atrapy, sygnalizatory i wskaźniki, a do odczytania tego wszystkiego konieczna jest praca wyobraźni i empatii, sugerująca afektywne znaczenia i inicjująca fikcję, łączącą fragmenty w sens.



Sława Harasymowicz, *Ersatz*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie 2014

Mapy były swego rodzaju lejtmotywem instalacji. Odręczne, sitodrukowe odbitki, na podstawie komputerowo zmanipulowanych internetowych map Google’a, reprezentowały konkretne lokalizacje geograficznych kontekstów projektu. Jednak granice państw były niewyraźne, trudno dostrzegalne lub powiększenia tak maksymalne, że wydrukowane miedzią mapy są raczej topograficzną iluzją. Na warstwowo nakładających się na siebie miedzianych mapach trasy rodzinnych wojennych tułaczek zaznaczone są szpilkami i kolorami kordonku. W świetle reflektora nici zarysowują linie cieni na papierze, te ślady śladów, fantomy tras są niepokojące jak ulotne wspomnienia i niedopowiedziane historie, zarysowane delikatnie, choć ostro.

„Iluzje” te jednocześnie zachęcają i frustrują przez niemożliwość dokładnego wskazania miejsca, oszacowanie odległości, jasnego umiejscowienia „przestrzeni” w „czasie”. Mapa, która czcionką Google’a ogłasza „Polska”, wydaje się obejmować także i rejony współczesnej Ukrainy.

Restorative nostalgia, określenie Svetlany Boym (2002), które można przetłumaczyć także jako nostalgię *odtwórczą*, oznacza koncentrację na ideale politycznym czy kulturowym i pragnienie ponadmetaforycznego powrotu do domu, próby

rekonstrukcji przeszłości dokładnie takiej, jaką niegdyś w tym ideale była (Boym 2002). Tego typu odczytanie map internetowej Polsko-Ukrainy zostaje zakłócone przez rozpoznawalne, współczesne internetowe ikonki i logotypy. Instalacja przez powieszenie map do góry nogami czy warstwowe obłożenie zupełnie innymi obrazami dodatkowo ogranicza funkcję map jako dokumentów do geograficznej orientacji. Są raczej obiektami iluzji, wyobrażeń, pamięci, nie tyle dokumentami przeszłości do odtworzenia, co dokumentami współczesnego na tę przeszłość spojrzenia. Pojęcie *reflective nostalgia* Boym zakłada niemożliwość powrotu. Powrót nie stanowi tu celu, celem jest sam proces bezustannej, stale powtarzanej próby opisu, jest on jednak samoświadomy, samokrytyczny i otwarty na ironiczną refleksję (w ten sposób nostalgia refleksyjna różni się od freudowskiej *melancholii*).

W kolażu materiałów archiwalnych i współczesnych, prywatnych i anonimowych, źródła (fotografie, dokumenty) przekształcam przez „techniki reprodukcji” takie jak: ksero, techniki cyfrowe lub graficzną odbitkę, jak i rysunek. Precyzyjny, „tradycyjny” rysunek w rodzaju wstecznej interpretacji poddaję procesowi sitodruku, wracając w ten sposób do „odbitki”, na pół maszynowej (cecha zresztą także i samej fotografii) reprodukcji rzeczywistości. Podkreślam tym linie wielokierunkowych napięć, jak i ich współlistnienie reprezentacji przestrzeni osobistej i publicznej, bliskości i dystansu.

Krótki, kilkuminutowy film był właściwie jedyną pracą niepoddaną w żaden sposób „obróbce”, fragment trasy pociągu na linii Kraków–Warszawa nagrany telefonem komórkowym przez otwarte okno pociągu. Film jako materiał w oczywisty sposób współczesny był niezbędnym elementem kolażu (czyli całej instalacji). Przez motyw typowej, współczesnej podróży, użycie dostępnej dla każdego techniki nagrania, praca to autobiograficzny kontrapunkt dla historycznych treści innych prac. Film jest materiałem już archiwalnym, jest to też rodzaj wizualnej gry z motywem „podróży”. Typowy polski krajobraz przewija się coraz szybciej przez ekran podczas projekcji, ale widok odbieramy jako obraz, który odchodzi. Przez kąt ujęcia film niejako zmusza nas do spojrzenia przez ramię, wstecz. Pola i lasy, same w sobie w żaden sposób nieprzypisane konkretnej epoce, regularnie i dosyć brutalnie tną czarne, pionowe linie semaforów, a sielankowe widoki od czasu do czasu przecina jak najbardziej współczesny most czy autostrada. W miarę jak pociąg przyspiesza, film (czy, dokładniej mówiąc, nagranie cyfrowe) zaczyna „mrugać”, linia horyzontu przesuwana się w dół, jakby pod ziemię, wreszcie nagranie zamazuje się i rozpada w grudki pikseli, kończąc jako abstrakcja podróży, ucieczki i zarazem pogoni. Czyli, ewidentna narracja, wręcz dramatyzacja, a jednak to po prostu fragment krajobrazu obserwowany przez „nieruchomy” telefon komórkowy.

Punktem wejścia w historię były dla mnie fotografie: kilka zdjęć rodzinnych, z albumu którego nie ma (być może album spłonął w 1939 roku w Stryju albo zaginął gdzieś podczas wojennych ucieczek babci z dziećmi przez Ukrainę i Podole). Garstka tych zdjęć rodzinnych, które przetrwały – kilka „papierowych fantomów”, by użyć zwrotu Susan Sontag (1979) – zawiera także małą serię zdjęć babci i dziadka, jako młodych ludzi na nartach w Karpatach Wschodnich (seria obrazów na stałe zawieszona między albumem rodzinnym a kadrami nieistniejącego filmu). Jedno z tych zdjęć zafascynowało mnie szczególnie – narciarze sfotografowani są na nim

„pod słońce”, ich twarze to ciemne plamy na tle śniegu i białego światła. Nie da się zrobić zbliżenia tych twarzy, pozostają niewyraźne, nieznanym, odległość na małej odbitce nie do pokonania.

Kulturoznawca i krytyk literatury Homi Bhabha (2007) adaptuje pojęcie niesamowitości jako zaburzenie granic, przeniesienie przestrzeni domu i świata, sfery rodzinnej, prywatnej i publicznej. Zauważamy tę ‘nie-domowość’ w momencie ‘szoku rozpoznania świata-w-domu, domu-w-świecie’, choć tak naprawdę skrada się ona za nami jak cień.

Wśród zdjęć jest fotografia mojej babci i jej dzieci (ojciec jako kilkuletni chłopiec i jego siostra, jako niemowlę). Fotografia ta pełniła funkcję osobistego przekazu, wiadomości wysłanej kilkakrotnie do dziadka, więźnia obozu jenieckiego w Woldenbergu. Zarówno sam obraz (materialny dowód przetrwania), jak i słowa napisane przez babcię na rewersie, mają zapewniać o dobrym zdrowiu i bezpieczeństwie rodziny. Twarze na zdjęciu patrzą prosto na nas. W tle nieokreślona ciemność, żadnych identyfikujących przedmiotów. Mogą być gdziekolwiek, ale na pewno nie są w domu, ponieważ dom właśnie spłonął, a babcia już uciekała: najpierw przed NKWD, potem SS i ukraińską policją. Wiadomość została wysłana („po raz trzeci”, mówią słowa na odwrocie), zdjęcie po wojnie wróciło, powróciła również jego identyczna kopia. Mam teraz przed sobą dwie fotografie, każda z nich jest duplikatem duplikatu. Rzeczywistość podwójnie nie do uchwycenia (jak pisze Susan Sontag, fotograficzny surrealizm polega właśnie na samym powtórzeniu, odbiciu rzeczywistości).

Zdecydowałam nie włączać do wystawy portretów z albumu rodzinnego. Przede wszystkim, jako echo gestu mojej babci, która zasłoniła twarz sobie i dzieciom, i udając, że są chorzy na groźną wtedy ospę, uratowała je i siebie przed wywózką na Sybir, jednocześnie jako eksperyment odkotwiczenia historii rodzinnej od fotograficznych „korzeni”. Praca z historią rodzinną, ale bez obrazów z „albumu rodzinnego”, była także strategią uniknięcia mechanicznego wywoływania empatii wśród publiczności.

W książce *Camera Lucida* Roland Barthes (2000) nie publikuje zdjęcia matki, próbując ochronić prywatność tego obrazu, swojej szczególnej z nim więzi, wyobrażonej mocy przywołania osoby matki z niepamięci. Moja decyzja, by nie pokazać twarzy ze zdjęć z poszatowanego przez wojnę i czas albumu rodzinnego, jest też próbą przywrócenia prywatności osobistemu archiwum, które, paradoksalnie, i tak jest już publiczne, ponieważ zdjęcia te były pokazywane w bibliotekach, publikowane w prasie czy w Internecie. *Punctum* (Barthes 2000) moich zdjęć rodzinnych jest dla mnie sam fakt ich obecności tu i teraz, demonstracyjna prezentacja obecności ludzi, których już nie ma, niesamowitych przesunięć czasu.

Ktoś inny – nieznanomy – stał za obiektywem kamery i w Worochcie przed dziadkami, i w ciemnym pokoju przed babcią i dziećmi. Zdjęcia podróżowały, zmieniały właścicieli, na czym polega teraz ich „prywatność”? Decyduję się użyć zdjęć, ale do gablot muzealnych wsuwam je rewersami do góry. Widzimy osobiste wiadomości, imiona, nazwy miejscowości, dedykacje i daty. Zastanawiam się, czy to właśnie nie te słowa, a nie obrazy, stanowią teraz sedno prywatności?

Fetyszowanie przeszłości, uznane za cechę charakterystyczną melancholijnego zamkniętego koła, zaznacza i podkreśla sekwencja powiększeń fotograficznych, skomponowana z kadrów filmowych (sięgnęłam do filmu Fritza Langa *Frau im Mond* z 1929 roku, wybór nie jest przypadkowy: film mogła widzieć babcia jako studentka), kilku zdjęć rodzinnych (przedstawiających powiększenia pustych miejsc, w tym jedyne zdjęcie wnętrza domu w Stryju, jakie przetrwało, i zbliżenie na okno widoczne za niskim murem pokrytym śniegiem – typowe krakowskie podwórko) oraz *found images* znalezione w podręczniku do kinematografii z second handu. Treść książki oczywiście technologicznie jest już przestarzała, „historyczna”, ale niektóre techniki filmowania w ciekawy sposób nadal łączą się z technologiami bliskiej obserwacji i *surveillance*. Interesuje mnie, jak „technologie” te mogą zostać użyte przy pracy z materiałem „rodzimy”, szczególnie biorąc pod uwagę reprezentację dystansu (czasowego, pokoleniowego, emocjonalnego).

Fetyszowanie przeszłości przez jej obrazy, to na wystawie element strategii artystycznej jako refleksyjno-nostalgicznej narracji, w tym narracji złożonej ze zdjęć rodzinnych, specyficznie jednak neutralnych dla przypadkowego odbiorcy, jak i obrazów kultury masowej, zmontowanych w rodzaj kinowego melodramatu. Babcia wyobrażona jako filmowa bohaterka, samotnie odchodząca „w głąb” dekoracji filmowej? To praktycznie kicz, obraz linii śladów na „śniegu” z filmu Langa niesamowicie powtarza się jednak w autentycznym zdjęciu archiwalnym z albumu rodzinnego, na którym prócz śladów na śniegu nie ma nic.

Fascynacja przeszłością, w tym uwiedzenie przez obraz, jest krytycznym łącznikiem między terażniejszością a przeszłością; nostalgia, którą wykorzystamy, ale która nie wypali nas, jako pierwszy, albo po prostu jeden z kroków niezbędnych do pracy ożywienia archiwum i reinterpretacji historii na nowo.

Bibliografia

- Assmann Jan, and John Czaplicka. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* (65) : 125–133.
- Barthes Roland. 2000. *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Bhabha Homi K. 2007. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.
- Boym Svetlana. 2002. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Derrida Jacques. 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press.
- Foster Hal. 1996. The Artist as Ethnographer. In *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, MA; London: The MIT Press.
- Foster Hal. 2004. An Archival Impulse. *October* (110) : 3–22. MA: MIT Press.
- Foucault Michel. 2002. The Statement and the Archive. In *The Archaeology of Knowledge*, A.M. Sheridan Smith (trans.). London: Routledge.
- Sontag Susan. 1979. *On Photography*, London: Penguin. Wyd. pol. Sontag Susan. 1986. *O fotografii*, Sławomir Magala (przeł.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Young James E. 1993. *The Texture of Memory – Holocaust Memorials and Meaning*. Boston: Yale University Press.

Projekt *Ersatz*

Artykuł jest refleksją wokół wystawy pt. *Ersatz*, która odbyła się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Subiektywna, twórcza interpretacja fragmentarycznego materiału archiwalnego poprzez opowiedzenie historii na nowo, w ramach odkrywania i rekonstrukcji indywidualnych historii (mikrohistorii) połączonych z historią powszechną, proponowana jest jako krytyczny model renegotiacji współobecności postpamięci z pamięcią autobiograficzną, historii z tożsamością współczesną. Projekt zrealizowany przy współpracy kuratorskiej Katarzyny Szydłowskiej, Konrada Schillera i Ewy Rossal (MEK).

***Ersatz* Project**

The article is a reflection on the exhibition entitled *Ersatz*, which took place in the Ethnographic Museum in Krakow. The subjective, creative interpretation of the partial archive material through retelling the story, as a part of discovering and reconstructing individual histories (microhistories) connected with common history, is a proposition of a critical model of renegotiating the coexistence of postmemory and autobiographic memory, history with modern identity. Project was realised in curatorial collaboration with Katarzyna Szydłowska and Konrad Schiller and Ewa Rossal (MEK).

Słowa kluczowe: archiwalny impuls, kontrarchiwum, archeologia archiwalna, displacement, instalacja, Muzeum Etnograficzne w Krakowie

Keywords: Archival impulse, Counter-archive, Archival archaeology, displacement, Installation, Ethnographic Museum in Krakow

Sława Harasymowicz – artystka sztuk wizualnych i doktorantka w Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London (*practicebased* Fine Art). Interesuje się m.in. problematyką archiwów i formami narracji autobiograficznej. Ukończyła studia artystyczne w Royal College of Art i z filologii angielskiej na UJ, Kraków. Wykłada także na University of Bedfordshire. Laureatka Victoria and Albert Museum Illustration Award i The Arts Foundation Fellowship. Wśród wystaw indywidualnych *Wolf Man* (Freud Museum, Londyn 2012), *Playhunt* (temporarycontemporary, Londyn 2009), *Dispatches* (European Commission Gallery, Londyn 2011).