

KAROLINA IZDEBSKA
Uniwersytet Szczeciński

POWIERNICY, KOLEKCJONERZY, (RE)KONSTRUKTORZY PAMIĘCI WSPÓŁCZEŚNI ARTYŚCI WOBEC RZECZY ZNALEZIONYCH

Praktykę używania „przedmiotu gotowego” do stworzenia dzieła sztuki zainicjował w pierwszej połowie XX wieku Marcel Duchamp. Od wystawienia przez niego pierwszej pracy typu *ready-made*¹ minęło już ponad sto lat, a *Fontanna* (1917) wciąż uznawana jest za symboliczny przykład sztuki dystansującej się od tradycyjnych form i ograniczeń.

Przedmioty znalezione (fr. *objets trouvés*, ang. *found objects*) na szerszą skalę pojawiły się w dadaizmie. Dadaści zakwestionowali dotychczasowe praktyki artystyczne przez wykorzystanie nietypowych, łatwo dostępnych materiałów odnalezionych w piwnicach, na strychach, w koszach na śmieci, na ulicach. W roku 1928, w okresie pisania *Nadji*, zajmował się tym André Breton i często odwiedzał „pchli targ”. W surrealistycznym *objet trouvé* chodziło głównie o wykorzystanie rzeczy starych, niemodnych, o niejasnym pochodzeniu i raczej bezużytecznych. Tego rodzaju przedmioty, zawierające też w sobie urok niespodzianki, „odkryte” nagle przez artystę stają się dla niego inspiracją, a czasem stanowią rozwiązanie problemu artystycznego². Dla surrealistów, którzy wykorzystywali w swoich pracach rzeczy znalezione, relacje między obiektem a osobą zwykle były związane z procesem symbolicznego odkrywania, zarówno na poziomie świadomości, jak i nie-

Adres do korespondencji: karolina.izdebska@univ.szczecin.pl

¹ Uznaje się za nią *Koło rowerowe* z 1913 roku, chociaż artysta zaczął posługiwać się pojęciem *ready-made* nieco później.

² Na przykład stara maska szermiercza znaleziona przez Giacomettiego na „pchlim targu” pozwoliła mu ukończyć rozpoczętą rzeźbę.

świadomości, co skutkowało psychologicznym kolażem wspomnień i skojarzeń (Camic 2010, s. 84). Wśród przedmiotów znalezionych, którymi posługiwali się dadaiści, można wyodrębnić: przedmioty naturalne (*objets naturels*), przedmioty matematyczne (*objets mathématiques*), przedmioty wcielone (*objets incorporés*), przedmioty-widma (*objets fantômes*), przedmioty wymarzone (*objets rêvés*), przedmioty o funkcjonowaniu symbolicznym Salvadora Dalí (*objets à fonctionnement symboliqué*) oraz istoty-przedmioty (*être-objets*) (Kotula, Krakowski 1985, s. 204). Kompozycje przestrzenne z rzeczy tworzyli również twórcy pop-artu, którzy rozwinęli zasadę asamblażu (m.in. Robert Rauschenberg). Przedmiot dokonał swego rodzaju rewolucji w sztuce współczesnej, co w pewnym momencie, paradoksalnie, doprowadziło do rewolucji przeciw przedmiotowi, czego ostatecznym wyrazem stała się sztuka konceptualna³.

Mimo upływu czasu znaleziska w postaci przedmiotów (odkrytych, wyszpejanych) wciąż inspirują artystów i są przez nich wykorzystywane w pracy twórczej. Zakres sposobów oraz cele tego wykorzystania są różnorodne. I nie chodzi już tylko o usytuowanie gotowego przedmiotu w kontekście sztuki. Twórcy za pośrednictwem rzeczy podejmują się między innymi komentowania współczesnej kultury, konstruują narracje artystyczne, które dotyczą przeszłości, odkrywają za ich pomocą pamięć i tożsamość miejsc i osób (m.in. w ramach sztuki *site-specific* czy sztuki społeczności/*community art*), wzmacniają autentyczność przekazu itp.

Ze względu na rozległość przedmiotu analizy nie jest możliwe odniesienie się do wszystkich przykładów tego rodzaju praktyk. Nadmienię tylko, że przedmioty znalezione wykorzystywali w swojej twórczości tacy uznani artyści jak Władysław Hasior (najczęściej były to prymitywne przedmioty użytkowe, często jarmarczne; zestawiając je w absurdalny sposób Hasior podnosił je do rangi totemu, przedmiotu czci, magicznego narzędzia), Jerzy Bereś, czerpiący inspiracje z prymitywizmu prehistorycznych słowiańskich narzędzi i przedmiotów, czy Tadeusz Kantor, który rzeczy znalezione, często zniszczone (torby, parasole, ubrania) aplikował na płótnie w formie asamblaży i ambalaży (np. *Ambalaż — przedmioty, postacie*, 1967). Celowo nie przedstawiam szczegółowo ich prac, ponieważ były one już przedmiotem osobnych analiz (zob. m.in. Karpowicz 2008; Kirchner 2005; Klimut 2015). Przyjrę się tutaj wybranym pracom współczesnych twórców, którzy w swojej działalności artystycznej wyraźnie odwołują się do rzeczy znalezionych i jednocześnie podejmują tematy związane z pamięcią.

³ Przedmiot stał się bodźcem do myślenia i w ten sposób został wykorzystany przez Josepha Kosutha w jego klasycznym tryptyku *Jedno i trzy krzesła* (1965): artysta w środku postawił prawdziwe drewniane krzesło, jako „przedmiot znaleziony”, z lewej strony zawiesił oryginalnej wielkości fotografię tego samego krzesła, a z prawej powiększoną fotografię tekstu encyklopedycznego hasła o krześle (zob. Kotula, Krakowski 1985, s. 363).

Istotne wydaje się w tym miejscu wprowadzenie rozróżnienia między przedmiotem znalezionym a *ready-made*, choć — jak zauważa Margaret Iversen (2004, s. 45) — pojęcia te często stosowane są zamiennie. Co prawda, łączy je brak walorów estetycznych i ograniczona interwencja ze strony artysty, jednak pod każdym innym względem są odmienne. Według André Bretona *ready-mades* to wyprodukowane przedmioty przez wybór artysty podniesione do godności dzieł sztuki. Podczas gdy *ready-made* można przypisać takie cechy jak: intersubiektywność, neutralność, wielokrotność i masowość, *found object* określa się jako: subiektywny, jednostkowy, niezastąpiony, jednocześnie zgubiony i znaleziony (zob. Iversen 2004). Używany tu termin „rzecz/przedmiot znaleziony” odnosi się do istniejących obiektów lub artefaktów, które są zbierane (znalezione, odkryte) i pierwotnie nie mieszczą się w kategorii sztuki, chociaż dla znalazcy mogą mieć określoną wartość (np. estetyczną, nostalgiczną, oryginalność). Zachodzi tu proces, w trakcie którego rzecz porzucona, zapomniana, a nawet odpadek czy śmieć, przekształca się w wartościowy obiekt znaleziony. Proces odkrywania obiektu angażuje mechanizmy psychologiczne, takie jak motywacja, pobudzenie poznawcze, emocje, co zwiększa wartość obiektu i jego przeszłości (Camic 2010, s. 83). *Objet trouvé*, przedmiot odnaleziony, jest jednocześnie zakorzeniony w psychice twórcy, który go wybierał, staje się rodzajem intymnego pamiętnika, zawierającego wiele kulturowych skojarzeń i wywołuje określone przeżycia artysty (Leszkowicz 2010, s. 7).

DZIEŁO, TWORZYWO, MEDIUM, INSPIRACJA
— RZECZ ZNALEZIONA W RĘKACH ARTYSTÓW

Przedmioty działają na nas w istotnej mierze poprzez obszar piękna. Jedne wzbudzają w nas podziw i zachwyty, inne wywołują odrzucenie i obrzydzenie. W świecie obfitości kapitalizmu rzeczy często stają się fetyszami (zob. Böhme 2012). Napawamy się ich posiadaniem, czerpiemy z tego przyjemność, a kiedy ich blask osłabnie, oddajemy je na śmietnik. Tylko nieliczne grupy rzeczy nie zostają skonsumowane i nabierają wartości (estetycznej lub historycznej) wraz z wiekiem. Można je zaliczyć do kategorii „arystokracji przedmiotów”. Należy jednak zaznaczyć, że w przypadku rzeczy znalezionych wymiar estetyczny nie jest dla artysty najważniejszy.

Zacznijmy od tego, że dzieło sztuki samo w sobie też jest rzeczą. Kwestię sposobu bycia rzeczy — w takim sensie, w jakim wszystkie dzieła sztuki są zarazem rzeczami — podjął Martin Heidegger w rozprawie *Źródła dzieła sztuki* (1997). Rozważa trzy typowe dla filozofii sposoby traktowania rzeczy: możemy je postrzegać jako uformowaną materię, jako nośniki cech (jako środek, wokół którego zbierają się własności) lub jako jedność różnorodności wrażeń (coś, co percypujemy za pomocą zmysłów). Tradycyjnie rozumiane dzieło sztuki ucieleśnione jest w materiale. Może to być kamień, drewno, płótno itp. Z kolei

wspomniany wcześniej Marcel Duchamp status dzieła sztuki nadawał gotowym już przedmiotom — stawały się one dziełem same w sobie. W niektórych opisanych poniżej przypadkach efektem końcowym pracy artysty nie jest, paradoksalnie, materialny obiekt w postaci dzieła sztuki w tradycyjnym rozumieniu. W finale następuje wręcz dematerializacja dzieła, a ważniejszy staje się sam proces twórczy. W procesie takim rzeczy znalezione (fotografie, dokumenty, osobiste pamiętki, przedmioty codziennego użytku, a nawet śmieci) pełnią funkcje nie tylko tworzywa, ale też nośników określonych cech, znaczeń i historii, inspirują i stymulują określone emocje oraz zachowania, wywołują obrazy i wspomnienia. Stanowią istotne narzędzia kreacji: stają się medium, dzięki któremu budowana jest artystyczna całość (działanie, akcja, interwencja).

Wszystkie artefakty konstytuują się między innymi na poziomie funkcji (zob. Böhme 2012). Zwykle poprzez funkcję lub cel, któremu służą, czy działania, jakie umożliwiają, wyjaśnia się przedmioty użytkowe. Natomiast takie artefakty, które nie spełniają kryteriów przedmiotów użytkowych (nagrobki, ozdoby, ale też dzieła sztuki⁴), uznaje się za nośniki lub przekazniki sensu społecznego. W różnych koncepcjach mówi się na ogół o istnieniu materialnych przedmiotów w dwojakiej funkcji. Pierwszą określa się przez pryzmat użyteczności, praktyczności, drugą poprzez sferę symboliki (np. funkcja bezpośrednia i metaforyczna u Jurija Łotmana czy przedmioty funkcjonalne i mitologiczne u Jeana Baudrillarda).

Zdaniem badaczy społecznych, takich jak Bruno Latour, Alfred Gell czy Ewa Domańska, między ludźmi i przedmiotami istnieje w miarę symetryczna relacja. Obok funkcji narzędzia i medium, które komunikuje, transmituje wiedzę w czasie i przestrzeni między różnymi kategoriami społecznymi, rzeczy są również środkami wpływającymi na przebieg naszych działań i określającymi sposób, w jaki przebiegają relacje międzyludzkie. Innymi słowy rzeczom przypisuje się moc performatywną. Oznacza to, że chociaż są bytami nieożywionymi, to można je uznać za aktywnych aktorów, których działania wywołują skutki w rzeczywistości (Gell 1998; Domańska 2008). Zdolność do działania mają przede wszystkim sieci łączące ludzi i rzeczy, asamblaże łączące człowieka z materialnymi obiektami oraz tzw. złożeni interagujący (czyli hybrydy ludzko-materialne). Ponadto przedmioty stanowią fizyczny, znaczeniowy i afektywny kontekst działania (Krajewski 2013, s. 26–27).

Rzeczy mają istotne znaczenie jako obiekty związane z pamięcią. „Przechowują” one osoby, wydarzenia, daty, „są niemym, ale nie milczącym nośnikiem przeszłości” (Kowalska 2015, s. 13). Nazywane są, nie bez powodu, archiwami pamięci. Nie istnieją jako martwa materia, gdzieś poza sferą czasu historyczne-

⁴ Martin Heidegger odróżnia rzeczy, narzędzia (są „czymś do...”, środkiem do celu ustanowionego przez człowieka) i dzieła sztuki (nieużyteczne). Sztuka zajmuje tu miejsce wyróżnione — to praktyka, dzięki której rzeczy (np. buty namalowane przez van Gogha) ukazują swój udział w losach właściciela (Böhme 2012, s. 57).

go, lecz działają jako aktywne czynniki w obrębie historii. Odnalezienie rzeczy może oznaczać odkrycie nieznannej historii. W tym sensie rzecz może stać się swego rodzaju bodźcem, inspiracją czy stymulantem do odkrywania przeszłości. Niektóre otaczające nas artefakty w sposób naturalny istnieją w świadomości społecznej, a to dlatego, że są codziennie widywane przez odbiorców. W związku z tym w zasadzie natychmiast, w szybki i łatwy sposób mogą zostać w pamięci przywołane. Stanowią składniki tzw. pamięci aktualnej. Przykład mogą tu stanowić nazwy placów i ulic, pomniki, tablice pamiątkowe itp. Odmienny charakter mają te nośniki, które stanowią zasoby archiwów (również domowych, osobistych), bibliotek, muzeów czy galerii. Tego rodzaju artefakty dopiero po wydobyciu ich stamtąd zaczynają oddziaływać na pamięć społeczną (pamięć potencjalna). Stanowią one tak zwane „przyczynki pamięci w uśpieniu”, co sprawia, że muszą dopiero zostać wzbudzone (na przykład za pomocą sztuki) (Golka 2009, s. 26). Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na odmienny charakter pamięci przekazywanej ustnie i pamięci przekazywanej przez artefakty — nośniki kulturowe (np. przedmioty, fotografie). „Oczywiście te dwa rodzaje pamięci zazębiają się: pamięć przekazywana ustnie podtrzymywana jest przez artefakty, zaś artefakty są tworzone i pozostawiane dlatego właśnie, że żywa jest o nich pamięć przekazywana ustnie. Treści pamięci zapisane na kulturowych nośnikach muszą być jednak w jakiś sposób ewokowane w świadomości jednostkowej — a więc przywoływane w narracjach bezpośrednich” (Golka 2009, s. 26).

Aby przedmiot zmienił swoją funkcję, trzeba zastosować wobec niego przynajmniej jedno z następujących działań: magiczne, psychologiczne bądź artystyczne (Muniak 2008, s. 144). Artysta może wytwarzać rzeczy (w formie dzieł sztuki), ale też zastane już rzeczy w różny sposób rehabilitować. Może zamienić pospolity przedmiot w *objet trouvé*. Dzięki temu nie tylko zaczyna patrzeć na rzeczy przez pryzmat ludzi, ale również na ludzi przez pryzmat rzeczy. Poprzez akt zbierania i kolekcjonowania bezwartościowe przedmioty odzyskane z przeszłości stają się bytami posiadającymi moc sprawczą.

Uogólniając można stwierdzić, że w obrębie sztuki rzeczy znalezione mogą pełnić kilka zasadniczych funkcji (zob. Camic 2010, s. 88–89):

- odkrywają i angażują (zarówno artystę, jak i odbiorcę),
- odwołują do historii i czasu przeszłego,
- symbolizują,
- mają wartości funkcjonalne,
- uruchamiają osobiste zasoby: kreatywności, motywacji, inspiracji,
- stymulują pamięć,
- komunikują,
- stanowią afirmację wartości ekologicznych.

Rzeczy działają jak materialne kotwice, które pośredniczą w procesach poznawczych i stymulują interakcje człowiek–przedmiot. Osadzają one nas w porządku społecznym i kulturowym, tworzą więzi pomiędzy jednostkami, odno-

szą nas do przeszłości. Z badań Paula Camica (2010) wynika, że obiekty znalezione przez artystów ulegają transformacji w różne byty poprzez łączenie z innymi obiektami lub przenoszenie w inne miejsce, a ponadto ich wykorzystanie może wzmocnić rozwój poznawczy i społeczny.

ARTYŚCI JAKO POWIERNICY PAMIĘCI

Obserwując zwrot intelektualny i społeczny, jaki dokonał się w Europie w latach osiemdziesiątych XX wieku, Pierre Nora (2001) stwierdził, że żyjemy w „erze pamięci”. Zwrot ten wiązał się ze zmianą form i treści odniesień społecznych do przeszłości. Historyk ten z pewnością przyczynił się do wzrostu zainteresowania innych badaczy zjawiskiem pamięci. W naukach humanistycznych i społecznych pojawia się coraz więcej prac poruszających zarówno problematykę pamięci autobiograficznej (indywidualnej, osobistej historii życia pojedynczego człowieka), jak i pamięci zbiorowej, która dotyczy zdarzeń historycznych i przeszłości własnej grupy (zob. Szacka 2006; Szpociński 2006; Lewicka 2012).

W każdym społeczeństwie można wskazać klasę czy grupę, która odgrywa rolę lidera oraz powiernika pamięci zbiorowej (Halbwachs 1969). Na przykład w społeczeństwie polskim do roku 1989 taką rolę pełniły elity intelektualne i artystyczne, które pozostawały w opozycji do elit politycznych posiadających władzę. To one narzucały zasady dyskursu historycznego. „Kulturę historyczną elit artystycznych charakteryzowały dwa typy pamięci: pamięć historyczna i pamięć monumentalna. Pierwsza pozostawała przez cały czas pamięcią tej tylko grupy, druga natomiast rozprzestrzeniała się na inne warstwy, stając się dominującą w całym społeczeństwie” (Szpociński 2006, s. 34).

Obecnie w sferze praktyk artystycznych (często o charakterze lokalnym) wraz z nową sytuacją społeczną i polityczną nastąpił rozwój różnego rodzaju działań upamiętniających, odkrywających pamięć kłopotliwą, niewygodną, jak też projektów odnoszących się wprost do fenomenu pamięci. Coraz częściej artyści, szukając tematów i inspiracji, sięgają do szeroko rozumianych archiwów (zarówno publicznych, jak i prywatnych) (zob. Izdebska, Kowalewski 2012). Twórcy starają się w szczególny sposób pełnić istotną społecznie rolę powierników, kolekcjonerów i (re)konstruktorów pamięci przez wykorzystanie rzeczy znalezionych (pamiętek, dokumentów, fotografii, osobistych przedmiotów) jako nośników i swego rodzaju stymulantów do działania.

KOLEKCJONOWANIE RZECZY I ODTWARZANIE „MAŁEJ PAMIĘCI”

Byt wielu rzeczy jest o wiele trwalszy niż byt ludzki. Pozostające po nas przedmioty przechowują pamięć, przypominają, stają się obiektem wspomnień. Gdy umieramy, trwamy dalej w rzeczach. Dlatego dzięki nim możemy podjąć próbę odtworzenia fragmentów przeszłości. Stanowią one swoiste archiwum

ludzkich praktyk i kultur. „[...] rzeczy istnieją w taki sposób, w jaki istniejemy my; nie mogą inaczej, takie jest rządzące nimi prawo, czy wręcz los, ponieważ prawo to oznacza, że z każdej rzeczy bez trudu można uczynić narzędzie, jak powiada Heidegger” (Böhme 2012, s. 34). Same przedmioty oczywiście nie mówią. To ludzie za ich pośrednictwem podejmują rekonstrukcję minionych zdarzeń, budują narracje dotyczące przeszłości oraz interpretują symbole i znaczenia w nie wpisane. Ludzie przechowują w pamięci tożsamość przedmiotów, a przedmioty pamiętają i myślą za ludzi (Krajewski 2013, s. 10). Rzeczy odgrywają ważną rolę w rozwoju emocjonalnym i społecznym oraz wpływają na poczucie tożsamości. Są przypisane do osoby, głosu, śmiechu, zapachu, miejsca, dnia, momentu, pamięci. Przechowujemy je dla ich emocjonalnego rezonansu (Bliss 2014, s. 42).

Gdy człowiek umiera, świat rzeczy, których był właścicielem, zostaje nagle w pewien sposób spustoszony. Te rzeczy, na których są jeszcze ślady więzi ze zmarłym, stają się opuszczone, „bezpańskie”. Spadkobiercy postrzegają je w kategoriach wartości materialnej, użyteczności, a niektóre z nich zachowują jako pamiątki po bliskich. Największy problem jest zazwyczaj z ubraniami, w których obecność dotychczasowego właściciela jest mocno zaznaczona. Żaden potomek nie chce ich nosić. Zwykle nie jesteśmy gotowi na ich widok, zapach, bo oddziałując na nasze zmysły, wywołują zbyt silne emocje. Nie wypada się ich po prostu pozbyć, zwłaszcza wkrótce po śmierci bliskich. W związku z tym zwykle upycha się je skrzętnie w szafach, kufrach, pudłach, aby zyskać dystans czasowy. Dopiero potem trafiają na zbiórki dla biednych, do pojemników na ubrania czy wprost na śmietnik. Bywa, że w końcu doznają zmartwychwstania, noszone przez obdarowanego czy znalazcę.

Wiele przedmiotów zostaje też „odłączonych”, gdy stają się dysfunkcjonalne. Doświadczają wtedy śmierci społecznej. Dogorywają w zapomnieniu gdzieś na dnie szafy, w piwnicy czy na strychu, stanowiąc fizyczne „kontenery pamięci”. Ich los może się odwrócić na przykład za sprawą artysty-kolekcjonera, któremu zbieranie rzeczy przypomina zbieranie kawałków przeszłości⁵. Jean Baudrillard w eseju *The System of Collecting* (1997) stwierdził, że poprzez akt kolekcjonowania obiekt z przedmiotu użytkowego staje się przedmiotem pożądanym, a dążność do kolekcjonowania wynika z fundamentalnego lęku przed śmiertelnością. Mamy przy tym świadomość, że dany nam czas jest ograniczo-

⁵ Przykładem obsesyjnego wręcz kolekcjonera był Andy Warhol. Praktykę kolekcjonowania rozpoczął w 1974 roku i kontynuował ją przez resztę swojego życia, wypełniając kartonowe pudła przedmiotami kupowanymi na aukcjach, pchlich targach, w galeriach, wyprzedazach, ale był to też tzw. *trash*, czyli przedmioty tandetne, kiczowate, plastikowe produkty kultury masowej, rachunki z pralni, bilety lotnicze, obcięte paznokcie itp. (w sumie ok. 10 tys. eksponatów). Ponad sześćset wypełnionych kartonów zdeponował w pracowni na Manhattanie (Fabryce). Dla artysty stanowiły one pamiątkę — „kapsuły czasu”, które przechowywały niezafalszowane fragmenty rzeczywistości (Bliss 2014; Letkiewicz 2015).

ny. Z kolei świadomość ta jest nam dana właśnie poprzez materialne reprezentacje tego, co nieuchronne (Krajewski 2013, s. 59).

W 2010 roku w paryskim Grand Palais Christian Boltanski postawił przed zwiedzającymi mur zbudowany z dziesiątek zardzewiałych, ponumerowanych pudełeczek. Co zawierały owe pudełeczka? Nic innego, jak to, co każdy z nas chowa w małych pudełeczkach: resztki wspomnień, papierki, drobiazgi, pamiątki. Pudełka są przestrzenią dla przeżyć, pamięci, wyobraźni, a przedmioty w nich ukryte stają się śladami i wspomnieniami życia, chwilami z przeszłości, sekretami. Z kolei we wnętrzu ogromnej sali wystawowej rozpościł się przed widzami szczególnie krajobraz regularnie postawionych metalowych słupów, ograniczających małe poletka, na których leżały używane, pogniecione, wytarte, mocno znoszone ubrania. Centrum wypełniała ogromna góra znoszonej odzieży, nad którą pracował dźwig. Co chwila podnosił coś szczypcami, zatrzymywał się na chwilę w górze i upuszczał zawartość. Dodatkowo na życzenie artysty sala nie była ogrzewana i słychać w niej było przesywający dźwięk bicia ludzkiego serca.

Boltanski bardzo często w swoich pracach używa rzeczy znalezionych: zrobionych przez kogoś fotografii, używanych ubrań⁶, niosących w sobie jakąś historię, znaczenie, jakiś pierwiastek intymności osoby, do której należały, oraz kolekcji przedmiotów należących do różnych osób (np. cykl prac *Inwentarz*). Wszystkie te rzeczy celebują mikrohistorie, które fascynują artystę. Jednocześnie stają się one reprezentacją nieobecności bohaterów jego sztuki: „[...] chodzi o przedmiot, który oznacza nieobecność podmiotu. W dodatku w ubraniach często znajdujemy zapach osoby, nawet kiedy samej osoby już nie ma. To jest rodzaj obecności, który mówi nam o nieobecności”⁷ — twierdzi artysta. Interesuje go odkrywanie w najbardziej prywatnych rzeczach śladów skrywanych tajemnic. Zwracając uwagę na przedmioty jako swoiste skarbnice pamięci pokazuje, że martwe rzeczy tak naprawdę są świadectwami życia: „Interesuje mnie to, co nazywam «małą pamięcią», emocjonalnymi wspomnieniami, codzienną wiedzą, tym, co znajduje się w opozycji do pamięci przez duże P, tym, co jest zachowane w książkach. Ta mała pamięć, która jest dla mnie tym, co stwarza nas unikalnymi, jest bardzo nietrwała i znika wraz ze śmiercią. Tak trudny do zaakceptowania jest fakt, że tracimy tożsamość i wobec utraty pamięci jesteśmy równi”⁸. Boltanski wykorzystuje rzeczy znalezione, które implikują znane nam praktyki przechowywania i upamiętniania. W jego pracach dzięki

⁶ Stare ubrania często są inspiracją dla artystów. W szczególnie sposób wykorzystuje je w swojej sztuce na przykład Jadwiga Sawicka — używane części garderoby „wpisuje” w obraz na wzór ikony, obiektu kultowego. Zostają one w ten sposób poddane procesowi fetysyzacji.

⁷ Christian Boltanski — *Dzieło sztuki powinno być otwarte na widza*, wywiad Magdaleny Dziubińskiej z Christianem Boltanskim dla „zwierciadlo.pl” (2011).

⁸ Wypowiedź pochodzi z materiałów ze spotkania z artystą udostępnionych przez galerię Magasin 3 (tłumaczenie z języka angielskiego Paulina Olszewska).

przedmiotom z przeszłością zachodzi transformacja tego, co „fizyczne”, w to, co „emocjonalne”.

Innym przykładem artysty-kolekcjonera zainteresowanego przeszłością i pamięcią jest Jerzy Lewczyński — popularyzator koncepcji archeologii fotografii, który zajmował się głównie fotografią znaną (dodajmy, że fotografia też ma cechy rzeczy: jest wytworzonym przez człowieka trójwymiarowym obiektem). „Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzania oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze” — można przeczytać jego słowa przytoczone na portalu culture.pl. Artystyczne zainteresowania Lewczyńskiego związane z pojęciem fotografii koncentrowały się wokół „pamięci zbiorowej” i „archiwum historii”. Zwracał on uwagę na wymiar wizualny i materialny fotografii, na ślady zniszczenia, które odkrywają przed nami historie ludzkie i tajemnice (zob. Mazur 2014). Ważne miejsce w jego pracy zajmowała fotografia amatorska, przy czym korzystał też z własnego rodzinnego archiwum, zwłaszcza z okresu dzieciństwa i wojny. Artysta wykorzystywał znalezione i zniszczone negatywy, zestawiając je ze sobą i tworząc określoną narrację. Jego praca miała charakter procesu. Potrafił kilkakrotnie wracać do negatywów, przetwarzając je i ponownie odbijać zdjęcie lub jego fragment, próbując zgłębić fotografię (np. *Tryptyk znaleziony na strychu*, 1971; *Negatyw znaleziony na ulicy*, 1975). Kiedyś, gdy znalazł na ulicy Nowego Jorku wśród porzuconych rzeczy negatywy, jego przyjaciel skwitował: „To normalne, znowu kogoś wyrzucają, czyjeś życie” (Nowicki 2015, s. 125). Jak twierdzi Margaret Iversen (2004, s. 51) fotografia jako *found object* jest „fascynującym i ambiwalentnym medium: jest nie tylko readymade/simulacrum, ale też jest traumatyczna/realna”.

Lewczyński wyszukane znaleziska, czy to fotografie, czy dowolny przedmiot, przywłaszczał i używał do swoich celów, ale też te zwykłe przecież przedmioty podnosił do rangi sztuki. Działał podobnie jak Marcel Duchamp przywłaszczający sobie rzeczy i wystawiający je w galeriach jako dzieła sztuki. Wprowadzał też nieartystyczne zdjęcia do galerii i muzeów. Były one obrazami/przedmiotami, które można kopiować i utrzymywać ich kolejne życie, co stawało się dla niego szczególnym gestem autorskim (zob. Nowicki 2015, s. 89). Artysta sam siebie nazywał wprost „niewolnikiem przedmiotów”. Jako zbieracz z jednej strony zakreślał, z drugiej przesuwając krytyczną granicę między wyrzuceniem na śmietnik a muzealizacją i sztuką pamięci. Jednak w jego przypadku motywem nie było zwykłe kolekcjonowanie przedmiotów, lecz raczej obrazów, wspomnień i emocji, które rzeczy znalezione wyznaczają. „Ślady, takie odpady ludzkiej obecności świadczą więcej o prawdzie tego czasu, o charakterze epoki” (cyt. za: Nowicki 2015, s. 97). Artysta przez całe życie zbierał również zapisane skrawki, jakieś zaproszenia, notatki z wydatkami. I miał swoje stałe zasady postępowania z dokumentami przeszłości: „1 — zabezpieczyć, 2 — zebrać, 3 — udostępnić” (Nowicki 2015, s. 98).

Jeśli przyjmie się, że rzeczy są między innymi magazynami pamięci, to można je pojmować jako zmaterializowane już procesy (rzeczy jako sposoby zachowania, jako działania lub jako zmaterializowane przekłady działań). Fenomen pamięci jest inspirujący dla niektórych artystów próbujących odkryć mechanizm przypominania i zapominania. We wprowadzeniu do spektaklu *Beze mnie świat trwa zawsze chwilę* w ramach projektu *Nic osobistego* (2015) Weroniki Fibich zostały przywołane znamienne słowa Ignacego Karpowicza (2011, s. 30):

„Nazywam się pamięć. Bywam krótka, kurza i niesprawiedliwa. Jestem święta, błogosławiona i przeklęta. Nieodżałowana i świetlana. Pogrzebana i utracona. Potrafię wbić się, wyryc lub zapaść, przycząić — jak słowo — na końcu języka. Potrafię dodać skrzydeł lub ciężych kamieniem u szyi. Potrafię wylecieć z głowy, zatrzeć się. Jestem wzrokowa lub słuchowa, mieszkam w dotyku i smaku, wyczuwam przypalone kotlety i niebezpieczeństwo. Jestem wszędzie. [...] Przechowują mnie, kopiują i przekazują: w genach, słowach, plikach. Dzielią się mną jak opłatkiem. Jestem niezbędna i niezastąpiona. Beze mnie świat trwa zawsze chwilę”.

Artystka współpracowała z amatorską grupą seniorów nad stworzeniem „własnych archiwów pamięci”. W trakcie warsztatów poprzedzających przedstawienie każdy z uczestników, wcielających się później w role aktorów, miał rozważyć pytanie, czym jest dla niego pamięć i jak przechowuje wspomnienia. Szukano analogii, które pomagały lepiej zrozumieć rezerwuar własnych wspomnień i możliwości swojej pamięci: czy pamięć jest słojem, dzbanem, szafą, szufladą, a może jeszcze czymś innym. W związku z tym, że pamięć jest ulokowana w naszej głowie, w mózgu, stosunkowo łatwo wyobrazić ją sobie jako magazyn, kontener, strych, na którym przechowujemy rzeczy niepotrzebne, ale o których nie chcemy zupełnie zapomnieć. W książce *Memory and Material Culture* Andrew Jones pisze o tym popularnym sposobie myślenia o pamięci jako o pewnego rodzaju fizycznej jednostce, która „przechowuje obiekty percepcji” (zob. Bliss 2014, s. 37). Zdaniem reżyserki spektaklu założono wstępnie, że proces zapamiętywania „przebiega w podobnym porządku co recykling, rozumiany jako system obiegu materiałów, które mogą być wielokrotnie przetwarzane”. Zgodnie z tym założeniem przyjęto, że elementy pamięci można dowolnie sortować, wielokrotnie przetwarzać i układać na wzór swoistych katalogów. Dlatego też przygotowanie akcji teatralnej polegało na zbieraniu różnego rodzaju nośników pamięci, którymi podobnie jak w poprzednich przykładach, okazały się rzeczy znalezione (czy raczej w tym przypadku odnalezione). Dla jednych miarą czasu i wspomnień były stare płyty. Każda z nich odsyłała do określonego momentu życia jednostki. Wysłuchane dźwięki wyzwały wspomnienia z młodości. Pobudzały do śpiewu i tańca. Jedna z osób przez lata kolekcjonowała buty i potrafiła je powiązać z różnymi okresami i zdarzeniami ze swojej przeszłości. Kolejne pary obuwia uruchamiały obrazy zawarte w pamięci i związane z nimi emocje. Inny bohater przyniósł zegarki, które zebrał w ciągu swojego życia. Jeszcze inny albumy ze zdjęciami itp. Wszystkie te przedmioty zawierały zapisy

osobistych przeżyć. Były to głównie pamiątki, których celem jest uobecnianie tego, co jest nieobecne, aktualizowanie określonych relacji z przeszłości, z osobami, miejscami, zdarzeniami (zob. Krajewski 2013).

Rzeczy świadczyły tu o splecieniu się życia przedmiotu z życiem ludzkim. Wzbudzały z jednej strony uczucia żalu i tęsknoty za minionym czasem, ale też radość, śmiech, jeśli te wspomnienia były pozytywne i przyjemne. Sceniczna forma narracji miała przypominać właśnie proces wspominania, przy czym miała też być „otwarta na widza, na jego własne przypominanie”. Użyte rekwizyty stawały się pretekstem do nawiązania interakcji (aktorzy-seniorzy w trakcie spektaklu krążyli między publicznością, pokazywali swoje pamiątki i dzielili się zapisanymi w rzeczach opowieściami-wspomnieniami). Prezentowane obiekty materialne wyzwalają w widzach ich własne wspomnienia czy historie zasłyszane. Okazuje się, że każda chwila może być w każdym wieku przeżywana na nowo, że nasza pamięć jest poza czasem. Przeszłość zamknięta w rzeczach jest nieliniarna, składa się z sekwencji reminiscencji, które czasem przeplatają się i nachodzą na siebie. Spektakl pokazuje, że tak naprawdę ważna jest aktywność wspominania, która odgrywa istotną rolę w budowaniu narracji o przeszłości.

Osobisty wybór przedmiotów do indywidualnych zbiorów związany jest z poczuciem nostalgii⁹, ze świadomością, że przeszłość została bezpowrotnie utracona. Bibeloty, fotografie, elementy garderoby, biżuteria stają się ważnymi symbolicznymi zasobami bezpieczeństwa i kulturowej tożsamości, bardziej kojarzą się z osobą, wydarzeniem, niż przyciągają swoimi fizycznymi atrybutami. Symbolizują osobiste relacje i emocjonalne przywiązanie oraz generują historie. Fotografie, prywatne archiwalia czy rodzinne pamiątki aktualizują, wzmacniają i wywołują określone uczucia i emocje, zwłaszcza te, które zostały zobiektywizowane w tych przedmiotach. Przedmioty działają tu zatem jak bodźce ewokujące wspomnienia, ale też wywołujące określone emocje i zachowania (śmiech, taniec, śpiew, opowiadanie historii itp.).

RZECZY I ICH ZWIĄZEK Z PAMIĘCIĄ MIEJSCA

Artyści zainteresowani pamięcią jako bezpośrednim przedmiotem poszukiwań i działań twórczych są nastawieni na procesy jej odkrywania, wywoływania czy prowokowania. Jednym z ich celów jest stworzenie odbiorcom możliwości powtórnego przeżywania tego, o czym pamiętają lub o czym artysta chce przypomnieć. Częstym tematem staje się pamięć z różnych powodów uspiońska, czy wręcz ukryta. Odpowiednio dobrane środki artystyczne mogą wzbudzić przeszłość także wtedy, gdy pamięć o określonym fragmencie przeszłości jest szczątkowa, gdy zniszczone są ślady materialne tej przeszłości, kiedy brakuje

⁹ Związek między pamięcią i wspomnieniami oraz *found objects* widoczny jest między innymi w pracach Josepha Cornella, dla których charakterystyczne są nostalgia i tęsknota za przeszłością (Sitko 2007; Camic 2010).

już świadków, którzy tworzyli minioną rzeczywistość, a pozostały jedynie pewne źródła i obiekty materialne mogące stać się załącznikiem przydatnym do odkrywania i odtwarzania pamięci. Sztuka zorientowana na pamięć miejsca jest z założenia wpisana w to miejsce (*site-specific art*). Artysta poszukuje wtedy artefaktów, które przez lata wpisały się w przestrzeń i które współokreślają historię i specyfikę danego miejsca.

Przykładem akcji artystycznej odwołującej się do pamięci miejsca jest *Przeprowadzka* (2009), wspomnianej już Weroniki Fibich, dotycząca wielokulturowej tużpowojennej przeszłości jednej z dzielnic Szczecina — Niebuszewa (zob. Izdebska 2015). Realizacja poprzedzona była wielomiesięczną pracą polegającą na zbieraniu relacji ustnych, dokumentów (m.in. dokumentu podróży wydawanego Żydom emigrującym z Polski w okresie PRL-u, kart rodzinnych wydawanych osadnikom przybyłym do Szczecina, wycinków z lokalnych gazet itp.), fotografii, przedmiotów i osobistych pamiątek. Zostały one wykorzystane później w przekazie artystycznym przede wszystkim jako nośniki pamięci i narzędzia wzmacniające autentyczność przedstawionych narracji.

Artystka dostrzega fakt, że przedmioty to — mówiąc za Timem Dantem — „zmaterializowane interakcje”, czyli zobiektywizowane w postaci rzeczy związki, relacje i stosunki między ludźmi, ich środowiskiem i wytworzonym przedmiotem. Są one zatrzymane w postaci materialnego obiektu i trwają w czasie, ale też są mobilne, dzięki czemu można je przenosić w przestrzeni. Przede wszystkim stają się one ważnym aspektem działań osób, które nie uczestniczyły w tych stosunkach, ale mają do czynienia z określonym obiektem (Krajewski 2013, s. 25). Wykorzystane rzeczy znalezione posłużyły do wytworzenia poczucia autentyczności i uwiarygodnienia tego, co wydarzyło się w danym miejscu w przeszłości. Niektóre z nich pozwoliły odnaleźć wspólne punkty w doświadczeniach mieszkańców dzielnicy (okazało się na przykład, że wiele osób ma w swoich domowych archiwach zdjęcia w tym samym miejscu — na mostku w pobliskim parku) i wyznaczyć przestrzenie, w których rozgrywała się akcja (równocześnie w kilku miejscach).

Rzeczy niosące pamięć pojawiają się w warstwie wizualnej akcji, ale przede wszystkim we wspomnieniach żydowskich i nieżydowskich mieszkańców dzielnicy, z którymi artystka rozmawiała. Pojawia się tu wątek rzeczy opuszczonych podczas wymuszonych przeprowadzek i rzeczy przywłaszczonych z konieczności w nowym miejscu. Mówiono o przedmiotach pozostawionych przez wysiedlonych Niemców, które wciąż przypominają o niemieckim dziedzictwie miasta (np. łyżeczka ze swastyką, stoły, komody, łóżka, oprawione w skórę niemieckojęzyczne książki, wazon, pojemniki na przyprawy). Na ziemiach odzyskanych do dzisiaj można odnaleźć rzeczy, które przechodziły od jednej zbiorowości do kolejnej, zmieniały właścicieli, a często również znaczenie, rolę, funkcje czy status, i które „opowiadają” o byłych właścicielach mieszkań i domów. Symbolizują one tych, którzy je opuścili, ale pozostawili na nich swoje ślady. Te odnalezione obiekty materialne posiadają własne niepo-

wtarzalne „biografie” (Krajewski 2013, s. 41), które artystka wplotła w biografię miejsca.

Niektóre z materialnych obiektów użytych w akcji silnie oddziaływały na emocje odbiorców. W pewnym stopniu pozwoliły przeżywać ponownie to, co zostało przeżyte w przeszłości. Był to między innymi dokument podróży w jedną stronę, bez prawa powrotu, wydawany Żydom, którzy po trudnych doświadczeniach wojennych zdołali się już w Szczecinie zadomowić, ale opuszczali Polskę pod wpływem antysemickich nastrojów. Artystka zastosowała zabieg, który miał wzmocnić realizm przeszłych wydarzeń opowiedzianych w akcji *Przeprowadzka*. Uczestnicy akcji artystycznej na wstępie zostali poproszeni o pozostawienie swoich dowodów osobistych. W zamian dostali do ręki odtworzony dokument podróży z informacją, że z chwilą jego otrzymania nie są już obywatelami polskimi. Za pośrednictwem obiektu materialnego podjęto próbę postawienia widzów w nieznaną im sytuację i wywołania określonych emocji. Oczywiście nie jest możliwe, aby odczuli dokładnie to samo co zmuszeni do wyprowadzki z Polski Żydzi (np. po wydarzeniach w roku 1968). Uczestnicy mieli świadomość, że to swego rodzaju gra, performans. Niemniej jednak artystka nie sprowadziła ich do roli biernych odbiorców, ale wciągnęła do akcji. Z żydowskich relacji wiadomo, że dokument taki wzbudzał w jego właścicielu niepewność, lęk i poczucie niesprawiedliwości, odbierał godność, poczucie bezpieczeństwa i tożsamości. Artystce udało się w pewnym stopniu wywołać tym zabiegiem w widzach poczucie dezorientacji, niepewności, nawet lęku, zwłaszcza gdy niespodziewanie w trakcie akcji usłyszeli własne nazwiska wywoływane przez głośnik, po czym zostali rozdzieleni, przypisani do różnych grup, obarczeni załadowanymi tekturowymi pudłami i poprowadzeni ulicami miasta w nieznanym im kierunku.

Przywoływane w opisywanej akcji rzeczy odnalezione pobudzały też określone zmysły. W opowieściach byłych mieszkańców Niebuszewa często pojawiały się wspomnienia zapachów związanych z miejscem — skoszonoj w parku trawy, wiosennych fiołków, konwalii. Jedną z bohaterek *Przeprowadzki* — Żydówka mieszkająca kiedyś w Szczecinie — opowiedziała historię o kaflu z motywem konwalii, który po wielu latach zobaczyła na klatce schodowej kamienicy, w której mieszkała jako dziecko. Widok tej rzeczy uświadomił jej, dlaczego konwalia jest jej ulubionym kwiatem i dlaczego tak bardzo lubi jej zapach — przypominał jej miejsce, w którym spędziła szczęśliwe dzieciństwo i do którego tęskniła.

Działania nastawione na poszukiwanie/odkrywanie pamięci miejsca pomagają między innymi budować lokalną tożsamość społeczności, jak również tożsamość miejsca. Rzeczy mają w tym przypadku walor socjalizujący, cementują relacje międzyludzkie i przywiązują ludzi do konkretnego miejsca. Mają też właściwości performatywne i integracyjne — współtworzą społeczność (Domańska 2008, s. 40). Można w tym przypadku odnieść się do pamięci, którą Andrzej Szpociński (2006) określa mianem antykwarycznej. Wymiar material-

ności obiektu z przeszłości staje się tu kwestią decydującą. Wartości nabierają zwykle przedmioty, które niejako poświadczają istnienie przeszłości — fragmenty murów, nagrobków, stare drzwi, płyty chodnikowe, napisy na ścianach itp. (Korzeniewski 2007, s. 15). Stymulują one pamięć, przywołują wspomnienia i uczucia z nimi związane.

Nad tematem tożsamości i pamięci związanej z miejscem pracuje również Ludomir Franczak. Buduje on złożone projekty, w których zarówno wykorzystuje sztuki wizualne, jak i sięga po historię i literaturę. Na przykład jego wizualno-dźwiękowe działanie pt. *Odzyskane* oparte jest na życiorysach niemieckich obywateli, którzy po 1946 roku znaleźli się na polskich terenach tzw. ziem odzyskanych¹⁰. Artysta wykreował bardzo proste historie ludzi w różnym wieku (oparte na dokumentach i listach znalezionych w archiwum). Ich „odtworzone” życie zawiera się w zaledwie kilku liniach tekstu, dopełnionych fotografiami przodków (kupionymi na pchlim targu), osobistymi przedmiotami (które w rzeczywistości należały do kogoś innego i niosą ze sobą własną opowieść o przeszłości). Budując artystyczne narracje autor stara się dotrzeć do ludzi czy miejsc, w których żyli. Wszystko składa się na swoisty „rytuał powrotu” i „chodzenia czyimiś śladami”. Artysta prowadzi swoisty dialog z upływającym czasem, a używa do tego przedmiotów znalezionych, które reprezentują ten upływ (np. zdarte buty, wyblakłe listy, wysłużone walizki itp.). Jest on jednak w tym przypadku bardziej konstruktorem przeszłości niż jej dokładnym rekonstruktorem (co niewątpliwie różni go od archeologa czy historyka). Franczak wykorzystuje rzeczy znalezione przede wszystkim jako inspirację do tworzenia własnych artystycznych opowieści o przeszłości, z zachowaniem świadomości, że działa tu i teraz.

W ramach projektu *no.theatre.pl* akcja Franczaka została rozbudowana i poszerzona o materiały wizualne, dźwiękowe i dokumentacyjne, które zebrano w miejscu realizacji — w nieczynnej już Stoczni Szczecińskiej. Znalezione rzeczy są tam bezpośrednio związane z historią miejsca. Franczak z opuszczonych biur i hal stoczni pozbiierał pozostawione przedmioty, które towarzyszyły ludziom w ich codziennej pracy (ścienne lusterka, kosze na śmieci, wyschnięte kwiaty doniczkowe, tablice informacyjne, klucze, odbiorniki radiowe, miotły itp.) i podzielił je na monotematyczne kolekcje. Stanowią one ślady czasu dokonanego, nie posiadają żadnej wartości użytkowej czy funkcjonalnej, ale mają znaczenie nacechowane emocjami. Te zmultiplikowane obiekty przez usytuowanie ich w jednym miejscu (hali warsztatowej) wywierają niezmiernie przynębiające wrażenie. Podobnie jak u Boltanskiego, świadczą o braku, o nieobecności. Bolesnie przypominają, że jeszcze niedawno stocznia była miejscem tętniącym życiem, miejscem pracy tysięcy ludzi. Jest to interesująca próba za-

¹⁰ Ludomir Franczak, podobnie jak Weronika Fibich czy Roland Schefferski (m.in. wystawa *Inwentaryzacja*) nie pierwszy raz sięga po motyw wspólnej polskiej i niemieckiej historii, w której pojawia się wątek migracji i pytanie o rolę przedmiotu symbolizującego biografie ludzkie.

trzymania pamięci poprzez przetransformowanie na język sztuki obrazowania, które jest typowe dla tematycznej kolekcji. Ludomir Franczak (podobnie jak Boltanski i Lewczyński) nazywa siebie kolekcjonerem przedmiotów, obrazów i historii. Ludomir Franczak i Małgorzata Jankowska pisał na temat wystawy:

„*Odzyskane* to połączone ze sobą, często przypadkowe obrazy, które w tej osobliwej «kolekcji» nagle nabierają nowych znaczeń, a ich ułożenie w warstwy i «hybrydyczne bloki» w dziwny sposób układają się w całość. Poszczególne wątki splatają się ze sobą, inne samoczynnie obumierają, a te, które zostały przez artystę odnalezione jedynie we fragmentach, nieoczekiwanie znajdują zakończenie w innym miejscu, lub prowadzą do kolejnego ślepego zaułka. Niczym teoria spiskowa — historie, które wydają się zwykłymi zdarzeniami, zamieniają się w legendę i na odwrót — to, co wielkie i wyjątkowe, staje się banalne i niewarte wspomnienia”.

Za sprawą takich praktyk artystycznych okazuje się, że „zabytki” pozornie bez wartości (stare listy, kawałki starych murów, nagrobków, stare napisy, elementy elewacji) pełnią ważne funkcje kulturowo-społeczne. Uświadamiają procesy trwania i przemijania, a jednocześnie stymulują wyobraźnię i poczucie więzi z tymi, którzy podążali tymi samymi chodnikami, przynależeli do tego samego miejsca, posługiwali się tymi samymi rzeczami, ale o których nic nie wiemy.

Materializacja pamięci nie ogranicza się oczywiście do praktyk twórczych. Jest też zjawiskiem powszechnym wśród zwykłych ludzi. Jest sposobem na komunikowanie się z przeszłością przez wspomnianie przeszłości (Bliss 2014, s. 42). Działania artystyczne w zakresie odzyskiwania i odtwarzania pamięci miejsc mogą wywołać szerszy rezonans społeczny.

*

Jak twierdzi Ewa Domańska, przyszłość, w tym przyszłość sposobów myślenia o przeszłości, w dużym stopniu zależy i należy współcześnie, obok archeologów, właśnie do artystów. „Zależać będzie ona m.in. od tego, [...] jak artyści poradzą sobie z konceptualizacją nowych form życia, które tworzą” (Domańska 2008, s. 30).

W opisanych przykładach artyści przyjmują na siebie rolę powierników pamięci. Poprzez akt kolekcjonowania, odkrywania czy odnajdywania rzeczy z przeszłości dokonują twórczej (re)konstrukcji pamięci, zarówno tej „małej”, osobistej, jak i zbiorowej, opartej na przykład na historii miejsca. Twórcy przypisują przy tym rzeczom znalezionym kilka zasadniczych funkcji. Jeśli wziąć pod uwagę klasyfikację Michaela Briana Schiffera (zob. Krajewski 2013, s. 49), to obiekty materialne pełnią dla nich przede wszystkim socjo- i ideofunkcje oraz funkcje emotywnie (artyści raczej abstrahują od technofunkcji obiektów znalezionych). W przypadkach odwoływania się do pamięci i przeszłości obiekty, którymi posługują się artyści, mają na celu przypomnienie, wyzwalanie,

wzbudzanie, utrwalanie i stymulowanie pamięci. Stają się swoistym medium, które „przenosi” wspomnienia. Pełnią funkcję narzędzia do rekonstrukcji fragmentów przeszłości. Rzeczy współokreślają również tożsamość miejsc i osób, gdyż są nieodłącznym elementem ich biografii. Wykorzystane bezpośrednio w przekazie artystycznym wywołują nie tylko zamierzony efekt wizualny, ale też stymulują wyobraźnię, wzmacniają przekaz, podkreślając jego autentyczność i jednocześnie realizm odtwarzanej przeszłości. *Found objects* potrafią wywołać określone emocje związane ze wspomnieniami — smutek, żal, tęsknotę, radość, śmiech oraz odtwarzają emocjonalne relacje, jakie je łączą z ludźmi. Dzięki nim w procesie twórczym dokonuje się transformacja „fizycznego” w „emocjonalne”. Obiekty materialne z przeszłości wyzwalają ponadto wrażenia zmysłowe. Na zasadzie synestezji obraz przedmiotu może wywołać konkretny zapach, a zapach może przywołać określony obraz (np. bliskiej osoby, miejsca dzieciństwa) itp.

Rzeczy znalezione niewątpliwie inspirują artystów i mogą stać się bodźcem do pracy twórczej, do odkrywania lub tworzenia kolejnych historii. Jedna z artystek opowiedziała na przykład, jak do działania zmotywowała ją znaleziona stara kłódka od żydowskiej jatki. Od przedmiotu zaczęła wywodzić wspomnienia i stopniowo poznawać przeszłość miejsca i właściciela. Artystka na zasadzie mozaiki łączyła fakty, osoby, zdarzenia. Odnalazła rodzinę posiadacza nieistniejącej już jatki, która mieszka dziś za granicą (okazało się, że poszukiwany bohater już nie żyje). W planach ma przygotowanie projektu artystycznego, który zostanie zbudowany wokół odnalezionego przedmiotu i będzie koncentrował się na pamięci miejsca.

Twórcy przyjmują, że rzeczy „pamiętają”, że niosą własną opowieść, a przedmioty osobiste zawierają w sobie „pierzwiastek intymności” osób, do których należały. Ten fakt powoduje, że wytwarzają poczucie więzi z tymi, którzy wcześniej byli właścicielami rzeczy, byli do nich przywiązani, a o których nic więcej nie wiemy. Rzeczy uobecniają to, co nieobecne. Uświadamiają nam procesy trwania i przemijania.

W efekcie końcowym w części opisywanych praktyk artystycznych nie pojawia się dzieło tradycyjnie rozumiane jako obiekt materialny. Nie jest to jednak bezpośrednim celem tego rodzaju twórczości. Omawiane praktyki związane są bardziej z „działaniami”. Zamiast tworzenia artefaktów, mamy do czynienia z różnego rodzaju wydarzeniami, sytuacjami czy czynnościami wykonywanymi przez artystę i publiczność¹¹. Obiekty znalezione za sprawą artystów wychodzą poza ich pierwotne użycie. Stają się pośrednikami i aktywnymi aktorami, stymulującymi pamięć, określającymi tożsamość (miejsc i osób), odtwarzającymi relacje z ludźmi, miejscami, zdarzeniami, z daną kulturą. Wiążą nas z przeszłością i pozwalają na jej ponowne doświadczanie (zob. Bliss 2014).

¹¹ Cecha ta jest charakterystyczna dla wielu prac mieszczących się w nurcie sztuki publicznej (zob. m.in. Kwon 2002; Lacy 1995).

BIBLIOGRAFIA

- Akpang Clement Emeka, 2013, *Found Object, Recykled Art, Readymade or Junk Art? Ambiguity in Modern African Art*, „Arts and Design Studies”, nr 12.
- Baudrillard Jean, 1997, *The System of Collecting*, w: John Elsner, Roger Cardinal (red.), *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London.
- Baudrillard Jean, 2006, *Spółczesność konsumpcyjna, jego mity i struktury*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bliss Louise, 2014, *Containers of Remembering: The Creative Practises of Collecting Memory Objects* (academia.edu [16.08.2016]).
- Böhme Hartmud, 2012, *Fetyszizm i kultura*, tłum. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Camic Paul M., 2010, *From Trashed to Treasured: A Grounded Theory Analysis of the Found Object*, „Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts”, nr 2, DOI: 10.1037/a0018429.
- Domańska Ewa, 2008, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
- Gell Alfred, 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, New York.
- Golka Marian, 2009, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Scholar, Warszawa.
- Gutfrąński Krzysztof, Kuryłek Dominik, Opałka Ewa, 2009, *Errata. Wszystkie rzeczy idą do piekła*, Centrum Sztuki Współczesnej „Kronika”, Bytom.
- Halbwachs Maurice, 1969, *Spółeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Heidegger Martin, 1997, *Źródła dzieła sztuki*, w: *Drogi lasu*, tłum. Jerzy Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Iversen Margaret, 2004, *Readymade, Found Object, Photograph*, „Art Journal”, 63: 2.
- Izdebska Karolina, Kowalewski Maciej, 2012, *Artysta i badacz w archiwum. Czy digitalizacja danych zawsze oznacza ich upublicznienie?*, „Kultura i Historia”, nr 2.
- Izdebska Karolina, 2015, *Przestrzeń i miejsce w praktyce artystycznej. Socjologiczne studium przypadku*, Wydawnictwo Wydziału Humanistycznego US „Minerwa”, Szczecin.
- Karpowicz Agnieszka, 2008, *Muzeum braku. Funkcje rzeczy codziennego użytku w literaturze i sztuce polskiej po 1956 roku*, „Kultura Współczesna”, nr 3.
- Karpowicz Ignacy, 2011, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kirchner Hanna, 2005, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Wydawnictwo „Rosner&Wspólnicy”, Warszawa.
- Klimut Urszula, 2015, *Miejsca rzeczy zdegradowanych w pamięci lokalnej i instytucjonalnej. O Tadeuszu Kantorze i Wielopolu Skrzyńskim*, „Konteksty”, nr 1–2.
- Korzeniewski Bartosz, 2007, *Teoria kultury a badania nad pamięcią społeczną*, „Kultura Współczesna”, nr 2.
- Kotula Adam, Krakowski Piotr, 1985, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kowska Kora, 2015, *Objet trouvé na śmietniku, czyli o tym, jak kolekcjoner może zrehabilitować śmieci*, w: Katarzyna Kulikowska, Cezary Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Krajewski Marek, 2004, *W stronę socjologii przedmiotów*, w: Marian Golka (red.), *W cywilizacji konsumpcyjnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Krajewski Marek, 2013, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.

- Kwon Miwon, 2002, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge–London.
- Lacy Susan, 1995, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle–Washington.
- Leszkowicz Paweł, 2010, *Adoracja słodczy Krystiany Robb-Narbutt*, „Opposite”, nr 1.
- Letkiewicz Ewa, 2015, *Trash collection. O kolekcjonerstwie Andy’ego Warhola (1928–1987)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Lublin — Polonia, nr 1.
- Lewicka Maria, 2012, *Psychologia miejsca*, Scholar, Warszawa.
- Mazur Adam, 2014, *Jerzy Lewczyński, „Tryptyk znaleziony na strychu”* (culture.pl [14.01.2015]).
- Muniak Radosław Filip, 2008, „Personages”, czyli antropomorfizacja przedmiotu, „Kultura Współczesna”, nr 3.
- Nora Pierre, 2001, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa”, nr 7.
- Nowicki Wojciech, 2015, *Odbicie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Rottenberg Anda, 2005, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa.
- Sitko Agata, 2007, *Rzeczy (Nie)Oczywiste: kilka uwag o sztuce przedmiotów znalezionych*, „Kultura Współczesna”, nr 4.
- Szacka Barbara, 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Scholar, Warszawa.
- Szpociński Andrzej, 2006, *Formy przeszłości a komunikacja społeczna*, w: Andrzej Szpociński, Piotr Tadeusz Kwiatkowski (red.), *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Scholar, Warszawa.

REPOSITORIES, COLLECTORS, MEMORY (RE)CONSTRUCTORS: CONTEMPORARY ARTISTS AND FOUND OBJECTS

Summary

The term ‘found object’ refers to an existing object or artifact that contemporary artists use in undertaking memory-related themes in their art. Originally, such objects would not have fit in the category of art, although for their finders they might have had value (for instance, for aesthetic or nostalgic reasons, or due to the object’s originality). By means of the found object an artist comments on contemporary culture, constructing an artistic narration that concerns the past and reveals the memories or identities connected with places and people (for instance, site-specific art or community art). Through art collecting, the revelation or discovery of things from the past, artists become custodians of memory and engage in its reconstruction; this may involve either the ‘small’ personal memory or the collective memory, for instance, one based on the history of a location. In the artistic practices analyzed in the article, things also become a means to influence the course of our activities, by evoking memories and the emotions connected with them, awakening the senses and affecting the course of interhuman relations.

Key words / Słowa kluczowe

art / sztuka, found object / rzecz znaleziona, memory / pamięć, site-specific art / sztuka site-specific