Podróż do Polski
albo polski *efekt Tuymansa*

Piotr Bernatowicz

Sztuka polska po II wojnie światowej stroniła od historii, a prace podejmujące ten temat należą do rzadkości. Paradoksalnie, choć w politycznej rzeczywistości PRL-u odniesienia takie były szeroko obecne, artyści od historii się odwracali. Jeśliby chcieć szukać przyczyn tego zjawiska – a nie jest to celem niniejszego tekstu – wskazalibyśmy m.in. na skutki doświadczenia socrealizmu – blisko pięcioletniego okresu między 1949 a 1955 rokiem, kiedy artystom odgórnie narzucono zideologizowaną wizję historii. Związek historii i zaangażowania wydaje się tu interesujący. Socrealizm zawłaszczył pojęcie zaangażowania, bliskie artystom związanym po wojnie z nurtem awangardowym, wiążąc je z historią nie tylko jeśli chodzi o temat, ale także o środki wyrazu – wybierając obraz skonstruowany w oparciu o reguły XIX-wiecznego realizmu.

Dlatego nie jest zaskoczeniem, że powrót do problematyki historii obserwujemy dopiero po upadku komunizmu, kiedy przestało wreszcie straszyć widmo socrealizmu, unoszące się długo nad polską sztuką. *W polskiej sztuce po roku 2000 zauważalny jest wyraźny zwrot w stronę historii* – pisze Izabela Kowalczyk [1]. Jednocześnie na początku nowego wieku byliśmy świadkami triumfalnego powrotu obrazu malarskiego w jego tradycyjnej, przedstawiającej wersji. Jest jeszcze trzecia przyczyna, która wzmacnia zainteresowanie tematyką historyczną – powrót artysty zaangażowanego, który nie chowa głowy w piasek, reaguje na to, co dzieje się w polityce i obca jest mu postawa pięknoducha [2].

Z perspektywy tak zarysowanej problematyki nie dziwi fakt, że twórczość belgijskiego malarza, Luca Tuymansa, u którego tematyka historyczna jest jednym z kluczowych motywów, stała się ważnym źródłem inspiracji dla polskich artystów. Zjawisko *efektu Tuymansa*, opisujące wpływ malarza na młodszych artystów, doczekało się już analitycznego opracowania w tekście Jordana Kantora [3].

Twórczość belgijskiego artysty miała, jak sądzę, zasadnicze znaczenie, szczególnie dla tych twórców, którzy zainteresowanie tematyką historyczną i osobiste zaangażowanie łączyli z przekonaniem o wciąż aktualnej sile malarstwa. Wpłynęła też na fakt włączenia się tego tradycyjnego medium w szerszy nurt zainteresowań przeszłością.

Zanim przejdziemy do analizy konkretnych prac polskich malarzy, warto zatrzymać się na *szczególnym sposobem patrzenia oraz obrazowania* w twórczości Tuymansa, na co zwracał już uwagę Kantor.

Zagadkowość prac Tuymansa wymaga zmiany statusu patrzącego, wskazuje na dwuwymiarowość spojrzenia. To, co widzimy, wydaje się być na pozór jasne, oczywiste i dość banalne, a jednak przeczuwamy, że jest możliwe inne, pełniejsze spojrzenie. Weźmy na przykład obraz *Our new Quarters* (Nasze nowe lokum) – przedstawiający podłużny budynek o wypełnionej arkadami elewacji. Na ile nasze spojrzenie zmieni się, jeśli dowiemy się, że jest on oparty na pocztówce wysyłanej przez więźniów getta w Terezinie? Obraz stawia opór, nie pozwala nam przyjąć pozycji biernego obserwatora, przed którym zostaje odkryty sens. Musimy wyruszyć w drogę, ku której kierują nas wskazówki zawarte w nietypowym sposobie ujęcia, w intrygującej banalności tematu, kolorystyce, tytułach. Obraz jest punktem wyjścia i ce-

lem. Jego znaczenie zawiera się pomiędzy tymi dwoma punktami.

By to wyjaśnić, posłużymy się literackim odniesieniem. Ostatnia książka niemieckiego pisarza W.G. Sebalda, zmarłego tragicznie w 2001 roku, opowiada niezwykłą historię Żyda o nazwisku Austerlitz. Podczas II wojny światowej pięcioletni Jacques Austerlitz trafia do Wielkiej Brytanii, gdzie adoptuje go rodzina walijskiego pastora. O swoim żydowskim pochodzeniu dowiaduje się późno, powoli zaczyna je rozumieć. Odbywa podróż w dwóch wymiarach: jest to fizyczna podróż do domu dzieciństwa, do Pragi, i jednocześnie w przeszłość. Pojmuje swoją fascynację architekturą dworców – obrazy, wizualne fragmenty i detale zawsze wydawały mu się znaczące, teraz to przeczute znaczenie się potwierdza. To niemi świadkowie tragicznej historii, która stała się udziałem Austerlitza.

Sebald podąża jego śladem, staje się powiernikiem narracji Austerlitza, którą ilustrują liczne zdjęcia: kopuła Pałacu Sprawiedliwości w Brukseli, wnętrze biblioteki Austerlitza, stary plecak, dymiące fabryczne kominy, czarna i biała kula bilardowa, ukwiecona łąka, fragment podłużnego budynku w Terezinie o podzielonej arkadami elewacji.

Czemu służą te ilustracje? Czy zmieniają one beletrystyczną opowieść w rodzaj biograficznej rozprawy udokumentowanej materiałem wizualnym? Czy jest to do końca fikcja? I kim jest tak naprawdę ów Austerlitz? Jednym z nielicznych ocalonych, który poniósł ogromną cenę za ocalenie – amputowanie przeszłości? A jednocześnie ta przeszłość go naznacza, każe cierpieć, wyzwala fantomowy ból.

Dlaczego autor książki kończy narrację w tym miejscu, w którym ją rozpoczął i jednocześnie, po pożegnaniu się z Austerlitzem, sam kontynuuje jego podróż, która prowadzi teraz w przeszłość? Czyżby dawał nam do zrozumienia, że Austerlitz to nie realna postać fikcyjnej opowieści, ale część osoby autora? Postać ukryta w każdym z nas, którą musimy obudzić, jeśli chcemy odzyskać przeszłość, ożywić martwe obrazy. Dzięki temu zbudujemy narrację, odzyskamy opowieść, choć może nas ona przerazić.

Pojednanie

Pamiętam początek dyskusji o Jedwabnem. Byłem poirytowany, że ktoś psuje mi spokój. Przecież po 1989 roku nastąpiło jakieś pojednanie. I co mnie to właściwie obchodzi, co to za temat, o co ten krzyk? Mnie to nie dotyczy, bo to jest coś z pokolenia moich dziadków. Dopiero później doszło do mnie, że jeżeli tutaj mieszkam, to muszę o tym wiedzieć – deklaruje Wilhelm Sasnal i dodaje – *nie ma nic gorszego niż nieświadomość*[4].

Książka Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, rozpoczynająca gorącą debatę na temat udziału Polaków w Zagładzie Żydów, została opublikowana w 2000 roku. W 2002 roku Wilhelm Sasnal realizuje pracę *Maus* – mural na ścianie budynku bielskiego BWA. Przedstawiał on powiększony fragment komiksu *Maus* Arta Spiegelmana. Strona 157 komiksu, którą wykorzystał Sasnal, opowiada o wędrówce prowadzonych ulicami Bielska przez gestapo (w którego ręce zostali wydani przez szmalcowników) bohaterów, Władka i Andzi. Malarz usunął postaci, pozostawiając same komiksowe *dymki* opowiadające historię pojmania i prowadzenia więźniów[5].

Kontekst tej realizacji jest interesujący z kilku powodów. Po pierwsze – odkryta historia z czasów okupacji krzyżuje się z indywidualną historią artysty. Budynek bielskiego BWA, na którego elewacji został wykonany mural, stoi na miejscu zburzonej przez Niemców synagogi. Jest to kontekst symboliczny – jednak w pewnym sensie zastępczy. Pierwotnie artysta planował umieszczenie malowidła na budynku fabryki należącej niegdyś do Spiegelmana, na co jednak nie uzyskał zgody. Takie usytuowanie pracy wiele rzeczy uczyniłoby bardziej czytelnymi. Usunięcie postaci z komiksowych klatek powoduje, że akcent zostaje przeniesiony z tego, co w obrazie, na to, co wobec niego zewnętrzne – przede wszystkim na budynek byłej fabryki, pamiętający bohaterów, o których opowiada komiks. Ale też na współczesny ruch uliczny, na ludzi, nad którymi unoszą się słowa z przeszłości. Lecz budynek BWA odnosi się nie tylko do przeszłości komiksowych bohaterów Spiegelmana. To tutaj, w 1999 roku, Sasnal odebrał I nagrodę na biennale malarskim Bielska Jesień, będącą zarazem pierwszą istot-

ną nagrodą w jego karierze. Opowiada o tym m.in. komiks Sasnala *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*, będący zarazem osobistą opowieścią o wchodzeniu w dorosłe życie po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych. Wystawa, w ramach której powstał mural *Maus*, odbyła się w ramach następnej edycji biennale.

Maus wyznacza wyraźny przełom w twórczości malarza – odejście od fazy twórczości, którą krytyka określa jako pop banalizm, a która stanowiła rodzaj malarskiego notatnika polskiej rzeczywistości okresu transformacji – od peerelowskiej szarzyzny do konsumpcyjnej pstrokacizny[6]. Wykorzystanie formy komiksu do zmierzenia się z nową tematyką to nie tylko oznaka odchodzenia od malarstwa, poszukiwania czegoś w rodzaju antymalarstwa, o czym mówi artysta[7]. Jest to również próba wykorzystania języka użytego przez niego wcześniej do opisania własnego doświadczenia (*Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*) po to, by opisać doświadczenia *innego*.

To nałożenie doświadczenia *innego* na własne, chęć zmierzenia się z cudzym doświadczeniem, jest też obecna w obrazach powstałych w roku 2003, dla których źródłem był film *Shoah* Claude'a Lanzmanna. Sasnal powraca do malarstwa, a powrotowi temu towarzyszą wyraźne inspiracje twórczością Luca Tuymansa.

Kolorystyka, eksponowanie szkicowej pracy pędzla czy ogólna zagadkowość przedstawienia, tylko pozornie tłumaczonego faktograficznym tytułem – wszystko to łączy obrazy Sasnala i Tuymansa. Pozostaje pytanie o wybór motywu.

Monumentalny film Lanzmanna, mający swą premierę w 1985 roku, wzbudził żywą dyskusję. Jednym z problemów przedstawionych w filmie, który spotkał się z krytyczną reakcją, był sposób ukazania Polaków. – *Zdaje Pan sobie sprawę, że film jest oskarżeniem wobec Polski?* – zapytał reżysera dziennikarz *„L'Express"* po premierze filmu. – *Tak* – opowiedział Lanzmann, dodając – *ale to Polacy oskarżają samych siebie*[8].

Rzeczywiście, słuchając zarejestrowanych w filmie opowieści ludzi z Grabowa czy przedstawicieli grupy zgromadzonej przed kościołem w Chełmnie (którzy zdają się tłumaczyć mord na Żydach wydaniem Chrystusa Piłatowi przez Żydów właśnie) ktoś pozostający w przekonaniu, że jest raczej ofiarą niż świadkiem, który brakiem reakcji mógł wspierać oprawcę – czuje się dość nieprzyjemnie. Pojawia się zaraz szereg argumentów korygujących te wypowiedzi: przedstawili je ludzie prości, nie do końca zdający sobie sprawę z tego, co mówią. Tak reagował m.in. redaktor naczelny *„Tygodnika Powszechnego"*, Jerzy Turowicz, podczas dyskusji po oksfordzkiej prezentacji filmu. – *Film jest jednostronny. Ci chłopi to prości, prymitywni ludzie, jakich znaleźć można w każdym kraju. Wielu Polaków pomagało Żydom. W Yad Vashem jest 1500 polskich drzew*[9]. W tym kontekście staje się znaczące, że Sasnal w swoich obrazach koncentruje się nie na owych chłopach czy na dociekliwym reżyserze, ale pozostającej pomiędzy postaci tłumaczki. To Polka, której rola w filmie jest jasno zdefiniowana. Nie liczą się jej wrażenia, ale profesjonalizm przejawiający się w jak najwierniejszym tłumaczeniu pytań i odpowiedzi. Zawodowa etyka spaja się tutaj z etyką w ogólniejszym znaczeniu: tłumaczenie ma przekazać prawdę na temat Zagłady. Lecz dla Polaka ta prawda nie jest jasna. Co jest prawdą? Czy to, co mówią owi wieśniacy, często przypierani do muru przez natrętnie wypytującego reżysera? Czy to, co mówi Turowicz, że film jest jednostronny?

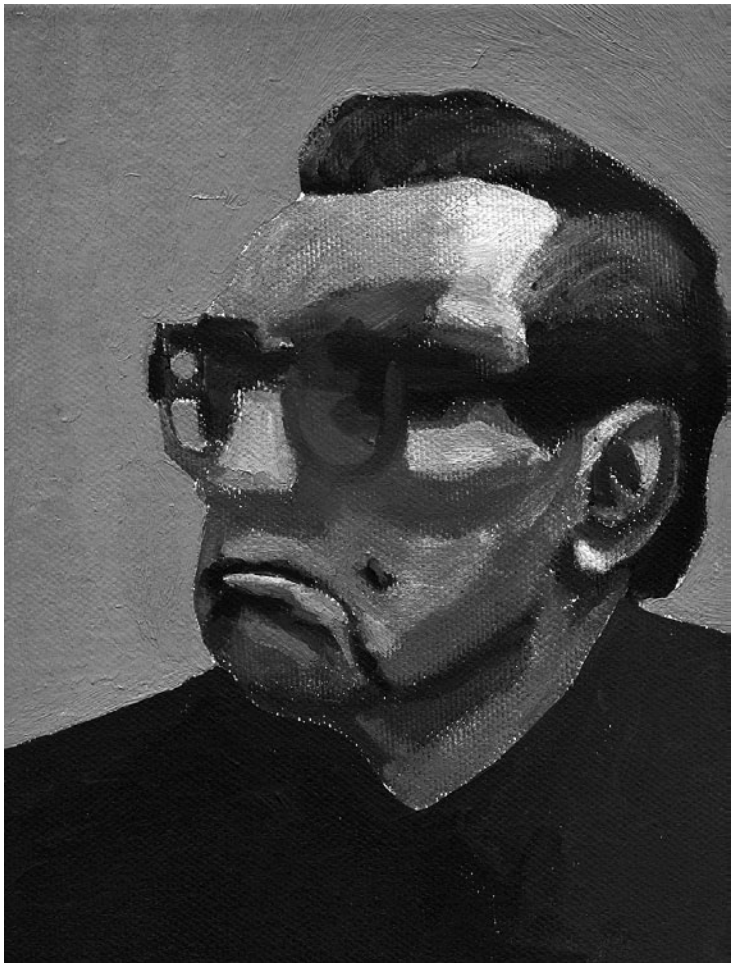
Sasnal nie przedstawia twarzy tłumaczki. Zamazuje ją. Iście Tuymansowski chwyt. Jednak jest w tym coś więcej. Zagubiona tożsamość? Można się zapytać: co dałoby nam przedstawienie twarzy tłumaczki? Czy potrafilibyśmy wyczytać jej rozterki ze sposobu przedstawienia? Szukalibyśmy zapewne wskazówek, które wyjaśniałby cokolwiek – ujawniły aprobatę, wątpliwość. Jednocześnie twarz tłumaczki w obrazie nie jest też pustym ekranem, na który moglibyśmy rzutować nasze wyobrażenia, choć dominująca biel stwarza takie wrażenie. Wyraźne ślady pracy malarza, nerwowe pociągnięcia pędzla, grudkowate pasma zaschniętej farby – wszystko to stawia opór interpretacji twarzy jako ekranu. Pozostaje nam więc praca malarza – to jego profesja, jego etyka. W niej zawiera się wybór i wskazówka, by pośpiesznie nie odpowiadać na pytanie, by nie zamykać dyskusji, by *jakieś pojednanie* nie nastąpiło zbyt szybko, zanim poznamy rzeczywiste racje i winy.

Henryk M.

Twarz, jaką oglądamy na obrazie poznańskiego artysty Rafała Jakubowicza *Henryk M.*, jest zupełnie inna, choć i tu wpływ malarstwa Luca Tuymansa jest wyraźny (*Portret starego mężczyzny*, 2000). Obraz Jakubowicza jest prawie monochromatyczny. Widzimy twarz starszego mężczyzny ujętą nieco z boku, jakbyśmy obserwowali go w trakcie rozmowy, wsłuchującego się w czyjąś wypowiedź. Malarz stara się oddać wyraźnie rysy twarzy, lecz jednocześnie nie ukrywa śladów pędzla, mocno zaznaczonych granic pomiędzy jasnymi i ciemnymi tonami, przez co modelunek jest ostry, nieco karykaturalny. Twarz staje się maską, sprowadzoną do kilku wyraźnych elementów: zaczesane do tyłu włosy nad płaskim czołem, duże, nieco staroświeckie okulary, za którymi ukryte są oczy mężczyzny, usta o zapadniętych kącikach, z wyraźnymi bruzdami schodzącymi do linii brody. I ciemne znamię na prawym policzku.

Kim jest Henryk M. i dlaczego artysta go portretuje? W lutym 2002 roku w poznańskim sądzie zapadł ostateczny wyrok skazujący tego człowieka na osiem lat więzienia za udział w eksterminacji Żydów w hitlerowskim obozie w Chełmnie nad Nerem. Od grudnia 1941 roku do kwietnia 1943 pomagał hitlerowcom w eksterminacji ludności, głównie żydowskiej. Zarzucono mu, że jako jeden z ośmiu polskich pomocników wybranych przez Niemców, bił przywiezionych pejczem, odbierał im kosztowności, ubrania i wprowadzał ich do ciężarówek, w których ofiary zabijano spalinami.

Jak dopasować sportretowaną twarz do treści wyroku? Być może widzimy twarz Henryka M. właśnie podczas odczytywania sędziowskiego werdyktu. Czy nasze spojrzenie rozpocznie poszukiwanie w obrazie jakiegoś szczegółu, który potrafiłby powiązać to, co wiemy, z tym, co widzimy? Eksperyment przeprowadzony na Dalhousie University [10], w ramach którego badacze przeanalizowali, klatka po klatce, 697 min ochotników, wykazał, że nie jesteśmy w stanie zataić prawdziwych emocji. Badanych, którzy mieli ukryć odczucia związane z oglądanymi obrazkami, zdradzało mrugnięcie okiem, ruch kącików ust nie pasujący do wyrazu pozostałych części twarzy. Badania te miały pomóc w demaskowaniu kłamców w trakcie sądowych procesów.



Rafał Jakubowicz, Henryk Mania, olej na płótnie, 2003

Artysta sugeruje takie diagnostyczne spojrzenie i jednocześnie zaprzecza mu: oczy postaci pozostają ukryte w cieniu masywnych oprawek okularów, kąciki ust unieruchomione, zastygłe w materii farby. Jednak nie chodzi tu o to, by rozstrzygnąć o winie Henryka M. To zrobił już sąd. Chodzi o podjęcie próby zrozumienia i uświadomienie sobie zła, którego ów człowiek dokonał i którego był jednocześnie świadkiem.

To ruch konieczny, chociaż nie przynosi rozwiązania, a może pogorszyć naszą sytuację: tzw. *Zugzwang*.

Taki tytuł nosi cykl obrazów, z którego pochodzi portret Henryka M. W każdym z kolejnych pojawia się fragment rzeczywistości, który skrywa mroczną przeszłość związaną z obozem zagłady w Chełmnie nad Nerem, wsi w województwie wielkopolskim, gdzie rozpoczęto uśmierca-

Rafał Jakubowicz, Kościół, olej na płótnie, 2003

nie Żydów spalinami. Na jednym z obrazów widzimy ledwie rozpoznawalną maskę samochodu ciężarowego – w takich samochodach, Niemcy zabijali Żydów, tłocząc spaliny do hermetycznie zamkniętych ładowni. Makabryczny wynalazek, który pozwalał zabijać i od razu dowozić martwe ofiary na miejsce, gdzie były zakopywane. Na innym obrazie widoczna jest wieża kościoła Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chełmnie. To o tym kościele opowiada jedna ze scen w filmie Lanzmanna: przed kościołem stoi grupa wieśniaków, słychać śpiewy i modlitwy. I w przerwie religijnych śpiewów mieszkańcy opowiadają, jak Żydów zapędzano do tego kościoła, jak krzyczeli w nocy, nim przyjechały po nich ciężarówki, by zabrać ich na śmierć.

Na kolejnym obrazie zatytułowanym *Rewir 77* ledwie widoczny jest fragment pejzażu. Obraz jest na tyle niejasny i nie daje jakichkolwiek punktów zaczepienia, że musimy całkowicie zaufać tytułowi, odnoszącemu się do rewiru obejmującego las świerkowy, gdzie zakopywano, a w okresie późniejszym kremowano ciała zabitych w Chełmnie Żydów.

W tym miejscu pojawia się pytanie: dlaczego artysta, mówiąc o obozie w Chełmnie, nie sięgnął do wizerunku pomnika powstałego tam w 1964 roku, czy do stworzonego w 1990 roku, z zebranych z okolicy ocalałych macew, lapidarium nazwanego ścianą płaczu? Można to wytłumaczyć preferowaniem języka posługującego się metonimią, a nie metaforą. Fragmenty konkretnej rzeczywistości są jej świadkami, ale stają się także w jakimś sensie jej współuczestnikami – jak pisze w swoich wierszach o Holocauście holenderski poeta Armando, obwiniając krajobraz, drzewa otaczające obozy i ziemię o to, że stały się wspólnikami zbrodni [11]. Czy kościół, w którym więziono Żydów i samochód, w którym byli zabijani, nie są w pewnym sensie nie mniej winni niż skazany Henryk Mania? – zdaje się pytać w swoim cyklu Jakubowicz.

Widok kościelnej wieży i pejzażu z obrazu *Rewir 77* to na tyle ogólne fragmenty rzeczywistości, że można je zobaczyć w wielu innych miejscach w Polsce. Tak jak pokazał je Jakubowicz – obciążone przeszłością. Poprzez te prace – i to wydaje mi się najciekawszym elementem *efektu Tuymansa* – dokonuje się narzucenie sposobu widzenia, który uwzględnia przeszłość. Sposób obserwacji zostaje *skażony* historią.

Brzezina

W podobny sposób interpretować można też obrazy innego polskiego malarza, mieszkającego od 1989 roku we Francji, Adama Adacha. Malarz ten niedawno powrócił do Polski i osiedlił się w Warszawie. W swoich obrazach, co podkreślają krytycy, powraca do przeszłości.

Adach dokumentował życie wielokulturowej metropolii w obrazach powstających na emigracji. Paleta malarza obfitowała w jasne i żywe barwy. Zmieniło się to wraz z pojawieniem się przeszłości w jego płótnach. Artysta nie tylko zredukował paletę do rejestru barw wysyconych, takich jak obserwujemy w procesie blaknięcia fotografii i gazetowych ilustracji. Również spo-

sób kadrowania, często fragmentaryczny, ukazujący rzeczywistość przypadkową, pozwala dostrzec *efekt Tuymansa* w jego malarstwie.

Ów zestaw formalnych zabiegów staje się dla Adacha narzędziem spojrzenia w przeszłość. Ma ona jednocześnie wymiar geograficzny – odnosi się do Europy Środkowo-Wschodniej. Podkreślają to zachodni krytycy, analizujący prace artysty. Austriacki krytyk, Robert Fleck, pisze o powstałych w ostatnich obrazach Adacha, że są one rodzajem osobistego świadectwa odsyłającego do kondycji Europy Środkowej, wprowadzają w półmelancholijny, półnadużyty świat postkomunistycznego kraju [12]. Słowa te odnieść można choćby do obrazu *Marching Jozef Stalin*, przedstawiającego monumentalną rzeźbę kobiety z dzieckiem na ręku ustawioną w niszy elewacji socrealistycznej budowli. W dolnej części obrazu widoczna jest kobieta mijająca budynek, tak jakby weszła w kadr fotografowi utrwalającemu widok rzeźby. Ta wyrzeźbiona, która prawdopodobnie kieruje spojrzenie swoje i dziecka w stronę wodza światowej rewolucji, Józefa Stalina, i ta współczesna – patrzą w przeciwne strony. Adach wydobywa ze współczesności ślad przeszłości, który mimo swoich rozmiarów – paradoksalnie pozostaje niezauważony przez mieszkańców miasta. By go dostrzec, potrzeba dystansu kogoś z zewnątrz lub kogoś, kto powraca.

Podobne zderzenie współczesności z historią widoczne jest w obrazie *Cheap history* (Tania historia). Niewielkie stoisko bazarowego handlarza, kilka przedmiotów ułożonych na kartonowej tekturze, tworzy współczesną martwą naturę. Jednak wśród zwyczajnych, codziennych przedmiotów, jak włączniki, żelazko czy rękawiczki, odnajdujemy takie, które przywołują inne, często sprzeczne znaczenia: nazistowski orzeł trzymający w szponach swastykę, książki lub kasety video z wizerunkiem Jana Pawła II, podręcznik do historii. W symboliczny sposób określają one, podobnie jak przywołany powyżej obraz Adacha, dwie sfery funkcjonujące obok siebie w postkomunistycznej Polsce – współczesność i przeszłość: wojenną i komunistyczną traumę tkwiącą w podświadomości teraźniejszości.

Przeszłość obecna jest także tam, gdzie jej fizyczne ślady są dostrzegalne. Dwa obrazy Adacha *Birke* (Brzoza) i *Untitled* (Bez tytułu, Treblinka) przywołują ją, choć odniesienie tkwi nie w tym, co przedstawiają, lecz w sposobie przedstawienia i tytułach. *Sobibór, Treblinka, Majdanek, Chełmno, Stutthof, a przede wszystkim Oświęcim-Brzezinka (Birkenau*) […] *to nazwy, które powodują w naszych umysłach tak głęboki rezonans, że trudno nam uwierzyć, że istnieją na naszej planecie miejsca, które im odpowiadają* – pisał Frank Ankersmit [13]. Jednak one istnieją. W Polsce. Adach nakłada te wyzwalające emocje nazwy, w iście Tuymansowskim stylu, na widoki lasu. To nałożenie niewyobrażalnego na codzienny swojski widok powoduje napięcie. Jest ono obecne zwłaszcza w obrazie *Birke*, gdzie poprzez niemiecki tytuł przedstawienie brzozowego lasku zostaje powiązane z miejscowością o wywołującej trwogę nazwie. Brzoza ma także szczególne znaczenie w polskiej kulturze; począwszy od Mickiewicza jest, jako typowy fragment polskiego pejzażu, kojarzona ze swojskością, ale także z polską martyrologią, widokiem brzozowych krzyży na grobach poległych żołnierzy. Adach zderza te rodzaje odniesień, wskazując na fakt, że historyczna pamięć jest zjawiskiem dynamicznym, w którym przecinają się różne kierunki spojrzeń.

Przywołani powyżej malarze próbują uobecnić ten kierunek spojrzenia, który nie tylko odkrywałby pamięć, ale także szedł pod prąd procesom zapominania. Twórczość Tuymansa stała się dla nich – w świadomy lub intuicyjny sposób – źródłem nowego języka, umożliwiającego spojrzenie poprzez malarstwo na polską rzeczywistość, odkrywającego jej skrywany wymiar.

Narrator powieści Sebalda spotyka Austerlitza po raz pierwszy w Belgii, na dworcu w Antwerpii, gdzie znalazł się, aby wyruszyć w podróż po Europie i doświadczyć znanych widoków w całkiem inny sposób. Jest to podróż jednokierunkowa, wiedzie w przeszłość, z której nie ma powrotu. Można zapomnieć o przerażającej historii. Lecz nie można historii oderwać już od widoków pospolitych, codziennych, które stały się jej drogowskazami.

Myślę, że spotkanie z twórczością Tuymansa stało się dla kilku polskich malarzy, którzy potrafili dostrzec jego wartość, rozpoczęciem ta-

Adam Adach, *Birke*, 2004, olej na płótnie, 130 x 195 cm, dzięki uprzejmości Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wiedeń
Fot. Franz Schachinger

kiej podróży, która paradoksalnie, nie wymaga przemieszczania się w przestrzeni. Podróży rehabilitującej w pewien sposób malarstwo, które, rezygnując z konstrukcji rzeczywistości i opierając się na widokach zapośredniczonych, jednocześnie zyskało sposób opowiedzenia o tym, czego pokazać nie sposób.

Piotr Bernatowicz – redaktor naczelny *„Arteonu"* magazynu o sztuce

Tekst ze zmianami (2009 roku), po raz pierwszy w publikacji *LUC TUYMANS Idź i patrz*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, ss.6-8, uzupełnienia.

---

[1] Izabela Krawczyk, *Historia w sztuce współczesnej* [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 23.

[2] *Jestem polskim malarzem, Sławomir Sierakowski rozmawia z Wilhelmem Sasnalem* [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 20.

[3] Podobnie jak dwie dekady temu Gerhard Richter, Tuymans uchwycił, jak się wydaje, pewien szczególny sposób patrzenia oraz obrazowania, który spotkał się z wielkim odzewem, Jordan Kantor, The Tuymans Effect, *„Artforum"*, November 2004.

[4] *Jestem polskim malarzem…*, op. cit., s. 22.

[5] Katarzyna Bojarska, *Obecność zagłady w twórczości polskich artystów*, www.culture.pl.

[6] Bogusław Deptuła, *Obrazki z wystawy, „Tygodnik Powszechny"*, kwiecień – maj 2002.

[7] *Jestem polskim malarzem…*, op. cit. s. 9.

[8] Timothy Garton Ash, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, Londyn 1990, s. 128.

[9] T. G. Ash, op.cit., s. 130.

[10] Stephen Porter, Leanne ten Brinke, *Reading Between the Lies. Identifying Concealed and Falsified Emotions in Universal Facial Expressions, „Psychological Science"*, vol. 19 no. 5.

[11] Frank Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia* [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

[12] Agata Araszkiewicz, Adam Adach [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Warszawa 2007, s. 338.

[13] Ankersmit, op. cit. s. 414.