

**29.5 – 31.8**  
2015

**Vot ken  
you  
mach  
?**

**Sztuka, filmy, koncerty,  
komiksy, wykłady  
oraz dyskusje o żydowskiej  
tożsamości w dzisiejszej  
Europie**

**Art, Films, Concerts,  
Lectures, Talks and Comics  
on Jewish Identities  
in Europe  
Today**

Claire Waffel, *Die Rede*

## Lustrzane przestrzenie

CHRISTIANE MENNICKE-SCHWARZ

Wychodząc rano z domu, większość z nas spogląda w lustro, aby upewnić się co do własnego istnienia i naszej tożsamości. Chcemy sprawdzić, czy ubrania dobrze leżą, ale tak naprawdę ta codzienna czynność ma dużo głębszy sens. Ten krótki, lecz intensywny monolog można przedstawić następująco: „Dzień dobry, oto ja dzisiaj, moja najnowsza wersja po przeżyciu i doświadczeniu całego mojego dotychczasowego życia”.

Zjawisko spoglądania w lustro od wieków jest częstym motywem w literaturze, historii sztuki i pismach popularnonaukowych. Jednak przypominałam sobie o nim w chwili, gdy zaczęliśmy przygotowania do projektu, który stał się festiwalem „żydowskiej” tożsamości, może nawet tożsamości w ogóle. Co tak naprawdę dostrzegamy, patrząc w lustro? Widzimy siebie samych, otoczenie, ale także naszą „historię” (a przynajmniej te jej fragmenty, których jesteśmy świadomi). Jednak aby przekonać się, co widzą inni, kiedy na nas patrzą, potrzebowałibyśmy jeszcze jednego lustra.

Arye Wachsmuth podąża tropem tych rozważań w kilku częściach swojej instalacji pt. *Shever\** (czyż to nie *wspaniałe*). W kontekście jego pracy lustro może być odczytane jako metafora śmiercionośnego potencjału zamkniętych, abstrakcyjnych systemów, jak również potencjału tego, co dystopijne. Skomplikowane lustrzane odbicia, pełne nakładających się i kontrastujących organiczno-abstrakcyjnych form, otwierają jednak pozytywne przestrzenie nietotalitarnego myślenia. Praca przypomina skrzynię z lustrami, w której artysta umieścił pięć tomów oryginalnych protokołów przesłuchań Adolfa Eichmanna przez izraelską policję, z odrębnymi dopiskami oskarżonego. Dokument ten, który został opublikowany dopiero po 20 latach, stał się własnością rodziny Wachsmuthów, ponieważ Alexander Wachsmuth, ojciec artysty, przyglądał się jako reporter procesowi w Jerozolimie w 1961 roku, po czym osiedlił się w tym mieście z całą rodziną, łącznie z małym Arye.

Skąd mam wiedzieć, czy jestem „Żydem”, czy nie? Na przestrzeni dziejów tożsamość ta była w równej mierze kształtowana przez wykluczenie, jak przez religijną samoidentyfikację. Wydaje się gorzkim paradoksem, że była ona brutalnie narzucana dużej grupie ludzi w czasach największej sekularyzacji, pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku – w okresie, gdy wszędzie indziej następowało wyzwalanie się z dziedzicznych wzorców religii. We współczesnych definicjach tożsamości wciąż zmagamy się z kolonialistycznym i nazistowskim brzemieniem kategoryzowania ludzi według abstrakcyjnych sposobów myślenia, prowadzących do powstania arbitralnych kategorii i sztucznych interpretacji dotyczących rasy. W przeszłości odpowiedź na pytanie „kim jestem?” mogła zależeć nie od poczucia przynależności czy tożsamości kulturowej, lecz od kartki papieru wyciągniętej z biurowego archiwum, z pieczętką „antysocjal”, „Żyd” lub „Aryjczyk”. Dopiero niedawno udało się przezwyciężyć apartheid w RPA – system, który ignorował jakiegokolwiek historyczne konfiguracje czy społeczną rzeczywistość, kategoryzując ludzi do trzech grup: „czarny”, „kolorowy”, „biały”.

*Vot ken you mach?* to festiwal celebrujący tożsamość młodych Żydów w dzisiejszej Europie, mający na celu przezwyciężenie brutalnie narzucanych tożsamości i zaakceptowanie wspólnej

historii Europy. Wystawa akcentuje wielość tożsamości, nierzadko współtworzonych przez dynamiczną kulturę żydowską, jak również uznaje historyczny fakt bezwzględnej próby eksterminacji tej wpływowej części europejskiej populacji i kultury. Szoa, zamordowanie milionów ludzi, dehumanizacja istot ludzkich i całej europejskiej kultury, zainicjowane i przeprowadzone przez niemiecki totalitarny reżim wybrany większością głosów – to wciąż tkwi w naszych umysłach. Niezliczone rodziny musiały pogodzić się z faktem, że ich najbliżsi zostali zamordowani, przepadli bez śladu lub rozproszyli się po świecie. Musiały także poradzić sobie z faktem, że znalazły się wśród nielicznych ocalałych. Teraz ich potomkowie, w trzecim lub czwartym pokoleniu po Szoa, stoją przed zadaniem określenia swojej tożsamości.

słowa *Heimsuchung* – „odwiedziny” i „nieszczęście”. Szukając ojczyzny, nie da się uciec przed żalem. Paradoksalnie, dopiero po spotkaniu współczesnych Niemców młody bohater trylogii uznawania sobie swoją żydowskość i staje się „Żydem” w oczach innych. Stojąc wśród bloków-steli Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie, początkowo pała chęcią zemsty, która później przemienia się w miłość połączoną z nienawiścią (ukazaną poprzez odwołania do bajki *Piotruś i wilk* oraz innych źródeł kultury masowej), tragiczną symbiozę, która w końcu zostaje humorystycznie przewyższonej przez powrót do uniwersalnego archiwum transformacji – zarówno na poziomie jednostkowym, jak i w kulturze popularnej, od szlagerów z lat 20. do Hollywood.

We wciąż trwającym projekcie *Speaking German*, zainicjowanym

rozmówców nie mógł być świadkiem wojny nawet jako nastolatek. Niektórzy z nich mieli jakieś dziecięce wspomnienia z tego okresu, podczas gdy dla innych była to odległa przeszłość. Żaden z bezpośrednich uczestników wojny nigdy się ze mną nie skontaktował”.

Pomimo tego że wielu z nas deklaruje wyzwolenie się od dehumanizującej przeszłości jako swój cel, niemal wszystkie prace pokazywane na drezdeńskiej wystawie świadczyły, że proces ten nie dobiegł jeszcze końca.

Wideo autorstwa Claire Waffel, w którym zaangażowała profesjonalną aktorkę do odegrania przemówienia ojca artystki w pustej sali koncertowej berlińskiego Domu Kultur Świata, porusza temat milczenia. Rzeczywiście, wszędzie w Europie przemilczenie było główną reakcją drugiego pokolenia po wojnie na Szoa. Rodzice Waffel starali się nie mówić

Bauhaus, zaprojektował w tym duchu napis „Jedem das Seine”, który został umieszczony nad bramą wiodącą do obozu. Pomimo oficjalnego odrzucenia modernizmu przez nazistów Bauhaus jako styl był przez nich częściowo akceptowany. Ehrlich, po zwolnieniu z obozu w 1939 roku, w dalszym ciągu projektował różne obiekty, w tym willę komendanta buchenwaldzkiego obozu i obozowe zoo. W 1946 roku, twierdząc, że został zwolniony z jugosłowiańskiej niewoli, Franz Ehrlich powrócił do Niemiec i został mianowany kierownikiem działu odpowiedzialnego za odbudowę Drezna. Biorąc pod uwagę fakt, że poświęcił swoją pracę magisterską Bauhausowi, po czym stał się uznanym architektem w NRD, biografia Ehrlicha skłania do ponownego przyjrzenia się jego życiu, uwzględniając białe plamy w życiorysie.

„Vot ken you mach?” Cóż począć? Aaron Lebedeff, rosyjski kompozytor żydowskiego pochodzenia, zadał to pytanie w Nowym Jorku w latach 20. Niemał 100 lat później, w projekcie, który zapożyczył swój tytuł z piosenki Lebedeffa, pada wiele artystycznych odpowiedzi. Lebedeff pisał swoje piosenki w zanglicyzowanym jidysz z domieszką niemieckiego, co było językowym wyrazem konstatacji, że tożsamość ciągle się zmienia, jest zawieszona między różnymi „pochodzeniami”. Jidysz, będąc językiem wywodzącym się ze średnio-wysoko-niemieckiego, z domieszką hebrajskiego, aramejskiego, jak również języków romańskich i słowiańskich, odpowiada naszemu dzisiejszemu pojmowaniu tożsamości jako konstelacji potencjalności. U Lebedeffa jest to język imigrantów, praktyczna mieszanka przeszłych i obecnych migracji, odnosząca się do poczucia zanurzenia w nieuniknionym procesie zmiany tożsamości, ukazany słowami: „A co, jeśli *yid* wygląda jak goj?”

Tak też się stało: wszyscy zgolili pejsy. Dzisiaj postrzegamy lata 20. jako odpowiedź naszego współczesnego myślenia o tożsamości jako konstelacji, składających się ze skomplikowanych, a nawet sprzecznych fragmentów, którym jednak udaje się trwać razem i których syntezą jesteśmy świadkami, ilekroć spoglądamy w lustro.

Wystawa *Vot ken you mach?* jest prezentacją prac wykonanych za pomocą różnych środków wyrazu przez młodych współczesnych artystów z Europy, którzy postanowili przyjrzeć się historii i teraźniejszości żydowskiej tożsamości. Zaproszeni artyści badają historyczne konstelacje doświadczeń i tożsamości, traktując indywidualność i historię w sposób otwarty. Tym, co łączy tych przedstawicieli trzeciego pokolenia po Szoa, jest chęć porzucenia utartych ścieżek między zahamowaniami, żądaniem rekompensaty a traumą. Ich artystyczne decyzje i refleksja nad obrazem mają za zadanie wskazać drogi wiodące do przyszłych form tożsamości.

Projekt pt. *Vot ken you mach?* został pomysły jako festiwal obejmujący różne formaty, od koncertów i filmów po wykłady i performanse odnoszące się do sztuki i (żydowskiej) tożsamości, mający na celu zaakcentowanie wielości postaw i procesualnego charakteru tożsamości. W przypadku drezdeńskiej odsłony wystawy nacisk został położony na różnorodnie strategię ewolucji tożsamości w popkulturze, nowe sceny kultury żydowskiej w Europie Wschodniej, rodzinne tajemnice i brak komunikacji pomiędzy pokoleniami, pamięć jako obowiązek, niepisany motyw żydowskiej zemsty w historii kultury oraz – co najważniejsze – poszukiwania

„normalnego” życia przez Żydów na odcieku.

Chciałabym podziękować Valentinie Marcenaro, która, jako aktywne członkini Gminy Żydowskiej w Dreźnie, zachęcała mnie do kontynuowania badań i była współkuratorką tego trwającego ponad dwa lata projektu. Z przyjemnością dowiedziałam się, że Rafał Jakubowicz będzie współkuratorem drugiej, jeszcze większej odsłony wystawy *Vot ken you mach?* we Wrocławiu. Jestem szczególnie wdzięczna Dorocie Monkiewicz, która głęboko wierzyła w ten projekt i naszą współpracę. Poznawanie artystów oraz praca przy tym wyjątkowym projekcie, razem z moim zespołem i wspomagającą mnie kuratorką Danielą Hoferer, były jednym z najbardziej inspirujących momentów w mojej karierze zawodowej.

Ten wspólny proces tworzenia i myślenia, który toczy się we współpracy z wrocławską publicznością, nie byłby możliwy bez hojnego wsparcia i zaufania Niemieckiej Federalnej Fundacji Kultury, pomocy Ostdeutsche Sparkassenstiftung oraz Ostsächsische Sparkasse Dresden.

CHRISTIANE MENNICKE-SCHWARZ jest kuratorką wystawy *Vot ken you mach?*, dyrektorką Kunsthaus Dresden oraz Miejskiej Galerii Sztuki Współczesnej w Dreźnie.

Amit Epstein, *Protocol Syndrome*

Właśnie z europejskiej perspektywy dzisiejsza żydowskość jest wciąż blisko związana z żałobą, tym uniwersalnym poczuciem straty, którego doświadczają ludzie na całym świecie. Jednakże żydowskość jest również, co może być uznane za jeden z najważniejszych kroków ku emancypacji współczesnych społeczeństw, tożsamością, która jest twórczo rozwijana i interpretowana przez młode pokolenie – zarówno w wymiarze kulturowym i religijnym, jak również – lub przede wszystkim – indywidualnym.

Jak postrzegamy siebie, kiedy patrzymy w lustro? Zadanie zdefiniowania samego siebie i wspólnej tożsamości nie stoi tylko przed tymi z nas, których rodziny były w przeszłości prześladowane. Leży ono w centrum europejskiej tożsamości, ponieważ urodziliśmy się w kulturze, która została brutalnie zdeformowana i która musi być wynaleziona na nowo przez młode pokolenie.

„Minęło trochę czasu. Nie powinieć tak długo czekać, ale oto jestem” – posługując się takimi cytatami z dawnych i obecnych hitów kultury popularnej, Amit Epstein w swojej filmowej trylogii dokonuje niemożliwego: nazywa traumy i zadawione relacje między katem a ofiarą, które w trzecim pokoleniu wciąż są żywe, i ukazuje ich nieoczekiwane zabawne przenikanie się. Film Epsteina można oglądać, posługując się oboma znaczeniami niemieckiego

w Monachium w 2004 roku, mieszkając w Londynie artystka Sharone Lifschitz wizualizuje tożsamość jako główny powód spotkania. Artystka zamieszcza w kilku niemieckich gazetach następujące ogłoszenie: „Młoda Żydówka odwiedzi Niemcy i chciałaby porozmawiać o niczym szczególnym z kimkolwiek, kto czyta to ogłoszenie”. W ten sposób otwiera się przestrzeń artystycznej wymiany, mająca na celu nie tyle znalezienie prostych odpowiedzi, co nawiązanie osobistego dialogu i kontynuowanie go w dyskusji społeczną. Po zamieszczeniu ogłoszenia Lifschitz wyruszyła w czterotapową podróż po Niemczech. Od kwietnia do września 2005 roku spotkała się z 45 osobami i parami, które odpowiedziały na ogłoszenie. Cytaty z tych rozmów zostały następnie umieszczone na banerach w monachijskiej przestrzeni publicznej. Fotografie dokumentujące spotkania nie koncentrują się na rozmówcach, lecz na przejawach gościnności – nakrytych stole, jedzeniu i pić. Pomimo że Lifschitz pokazuje we Wrocławiu inną pracę, chciałam poświęcić kilka zdań tej realizacji, ponieważ jej rezultaty są całkowicie niewidowskie, co było chyba zamierzeniem artystki. W przeciwieństwie do dramatycznego przedstawienia bohaterów u Epsteina, spotkania Lifschitz z ludźmi, którzy odpowiedzieli na jej ogłoszenie, rozgrywają się na bardziej codziennej płaszczyźnie osobistego zainteresowania kulturą. „Z racji wieku, żaden z moich

swoim dzieciom o żydowskim pochodzeniu ich matki. Wychowując dzieci w małym niemieckim miasteczku, obawiali się, że wyjawienie prawdy może doprowadzić do dyskryminacji ich córki przez innych mieszkańców.

Przemilczenie i unikanie mówienia o pokrewieństwie z Żydami, zarówno publicznie, jak i w gronie rodzinnym – to doświadczenie wielu rodzin, w których rodzice lub dziadkowie chcieli w ten sposób chronić swoje dzieci. Piękne, choć porożrywane autoportrety Krystyny Piotrowskiej z końca lat 70. i początku lat 80. odnoszą się do budowania przez artystkę swojej tożsamości od początku, po tym kiedy jako młoda kobieta dowiedziała się o żydowskim pochodzeniu matki. W rezultacie integralność jej lustrzanego odbicia rozpadła się na kawałki, sfragmentaryzowane cechy trzeba było ostrożnie sklejać na nowo.

W procesie ponownego odkrywania współczesnych tożsamości (w Europie i w diasporze) stawką jest nowoczesna, postępowo-liberalna narracja. Rafał Jakubowicz, artysta i współkuratorka wrocławskiej odsłony wystawy *Vot ken you mach?*, razem z Nikolą Radiciem Lucatim w ich instalacji pt. *Das Seine* odnosi się do historycznej syntezy dwóch przeciwstawnych kierunków w niemieckiej historii: artystycznej awangardy oraz nazizmu. Franz Ehrlich, więzień obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, a wcześniej student zainteresowany



Aaron Lebedeff

Arye Wachsmuth, *Shever\* (czyż to nie wspaniałe)* [*Shever\* (ist ja fabelhaft / isn't it fabulous)*]

## Mirror Spaces

CHRISTIANE MENNICKE-SCHWARZ

With a glance into the mirror most of us assure ourselves of our own presence, of our identity at the moment we leave our home in the morning. We check whether our clothes are in the right position, but something more is happening in this small quotidian action. It is a small yet intense soliloquy: Good morning, this is who I am today, the most current version of myself with all my life and what I have experienced so far behind me.

The phenomenon of our personal glance into the mirror has been one of the most compelling in literature, art history and popular knowledge for centuries; however, it came back to me intensely when we started to work on what became a festival of "Jewish" identity, but maybe even more, of identity as such. What is it exactly that we see when we look into the mirror? We see ourselves, our current environment, and our "history" (as much as what we know of it), more or less consciously, but in order to see exactly what someone else sees when looking at us, we would need an extra mirror.

Arye Wachsmuth reflects this in his employment of the mirror in several parts of his installation *Shever\* (ist ja fabelhaft / isn't it fabulous)*. The mirror can be read as a metaphor of the deathly potential in a closed system of abstractions, as well as of the potentials of the dystopian: Fractured and fragmented, with organic and abstract forms superimposing and contrasting each other, the complexities of layered mirror reflections open up positive dimensions of non-totalitarian thought. In the mirrored box in his installation, Wachsmuth placed the original five volumes of Adolf Eichmann's interrogation minutes, a record produced by a special department of the Israeli police with handwritten commentaries by Eichmann himself, which was handed out to a small group of journalists following the trial at the time. This document, which was not published until twenty years later, came to the family estate through Alexander Wachsmuth, Arye's father, who in 1961 came to Jerusalem to follow the trial as a reporter and, in consequence of this experience, decided to move here with his family, including Arye as a small child.

How do I know whether I am "Jewish" or not? Throughout history this identity has been shaped as much by exclusion as by religious self-definition, and it is the most bitter that it became violently imposed on a large number of people at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, when the liberation from inherited patterns of religion was everywhere. In all our modern categories of identity we are still struggling with the colonial and Nazi German burden of categorizing humans along abstract lines of thinking, creating arbitrary categories and artificial constructions of race. "Who am I?" could back then be rapidly answered not by your current sense of belonging and practised cultural identity, but by a bureaucratic file, stamped "antisocial", "Jewish" or "Aryan". Only very recently has the system of apartheid in South Africa been overcome, which ignored all proof of its own historical configuration and social reality and filed people in three categories "black", "coloured" and "white".

*Vot Ken You Mach?* is a festival, a celebration of young Jewish identities in Europe today, which is meant to celebrate the overcoming of these violently imposed

identities, while embracing the shared history of Europe with its manifold synthesis of identities, largely formed by a vibrant Jewish culture and the brutal attempt to destroy and eradicate this very influential part of European population and cultural formation. The Shoah, the millionfold murder and dehumanisation of people and the entire European culture, which was initiated and executed by a totalitarian German regime installed by the majority of the people, has been in our minds until today. It left innumerable families with the task of coming to terms with the fact that their relatives had been violently murdered, disappeared or dispersed in the Diaspora, coming to terms with belonging to those who survived, and facing the task of defining an identity, now in the third and further generations after the Shoah.

Today, "Jewishness" is an identity which in the predominant European perspective is still closely connected with mourning, a universal feeling of loss experienced by people all over the world.

However, it is also, and this might be one of the most eminent steps of emancipation our societies are heading for today, an identity which is actively pursued and interpreted by a young generation, culturally and / or religiously, but, most importantly, individually.

How do we see ourselves when looking into the mirror? The job of defining one's

self coming home to where his family used to live evolves from the impulses of revenge at the first encounter with young Germans of his age between the steles of the Holocaust memorial in Berlin into a love-hate relationship. This modern fairy tale is based, among other popular sources, on the story *Peter and the Wolf*. The sense of fatal symbiosis is in the course of the narrative humorously overcome by recurring to a rich shared archive of both personal as well as historical transformation in popular culture, from the shared *Schlager* (hit) of the 1920s to Hollywood.

Also in *Speaking Germany*, an ongoing art project that began in Munich in 2004, the London-based artist Sharone Lifschitz visualises identity as a principle of encounter. In several German newspapers, the artist placed an ad reading: "Young Jewish woman visiting Germany would like to have a conversation about nothing in particular with anyone reading this" and thus opened up an artistic space of exchange that is less oriented towards simplifying answers but rather opens up towards a personal dialogue and its continuance in the social discourse. The project started with the ads in various local and national newspapers, then set off on a tour of Germany in four legs from April to September, 2005, in which the artist met a total of 45 individuals and couples who had responded to her offer in the newspaper. Quotes from these conversations are

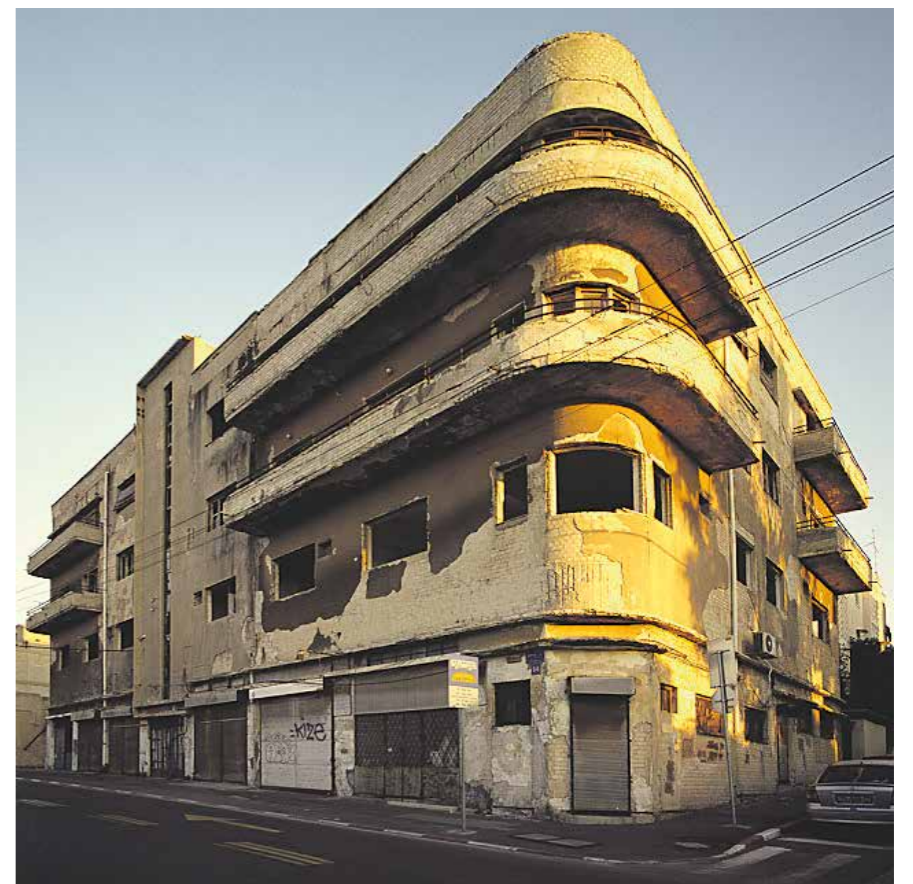
in the exhibition in Dresden presented evidence of this process still being underway.

Claire Waffel's video, staging a speech of her father re-enacted by a professional actress in the empty auditorium at Haus der Kulturen der Welt in Berlin, speaks of silence. Omission was indeed the predominant response in the second generation after the Shoah all over Europe: Claire's parents avoided mentioning her mother's Jewish family background to their children growing up in a small town in western Germany because they were afraid that this knowledge might cause other people to discriminate against their daughters.

Omission and avoidance of making Jewish family ties be known publicly, and even inside the family itself, is an experience shared by many whose grandparents or parents remained silent in order to protect their children from being harmed. Krystyna Piotrowska's beautiful and yet completely torn apart self-portraits from the late seventies and early eighties tell of this experience of reinventing her identity from scratch, after having learned as a young adult about the Jewish background of her mother's family side. The integrity of her mirror image is smashed as a result, what remains are fragmented features, tentatively placed in a loose composition.

It is our modern narrative of progress and liberation as such which is at stake in the process of rediscovering of our contemporary (European and Diasporic) identities. By using a historical typography in his installation *Das Seine*, created together with Nikola Radić Lucati, Rafał Jakubowicz, artist and co-curator of the exhibition *Vot Ken You Mach?* here in Wrocław, refers to the historical synthesis of two developments conceived of as contrary in German history: the artistic avant-garde and National Socialism. As an inmate of the Buchenwald concentration camp, a former student of Bauhaus Franz Ehrlich designed the gate inscription *Jedem das Seine* in the style of the Bauhaus, which was partly adopted by the Nazis despite the official despise of international modernism. After being released in 1939, Ehrlich went on to design further structures, including the commander's villa in Buchenwald and the camp zoo. In 1946, after having allegedly been imprisoned in Yugoslavia, Franz Ehrlich returned to Germany, where he became the head of the reconstruction department in Dresden. As a master student of the Bauhaus, but also as a celebrated architect in the GDR, Ehrlich's biography invites one to call into question what is seemingly clear by considering the ambiguity of the missing parts of his biography.

"Vot ken you mach?" What is to be done? The Jewish-Russian composer Aaron Lebedeff posed this question in New York in the 1920s. In the project named after his song, a large variety of artistic answers are given almost one hundred years later. At the time, the song written in Anglicized Yiddish mixed with German fragments gave a linguistic form to the observation that identities are in a state of flux between different "descents": Yiddish, a language derived from the Middle High German, mixed with fragments of Hebrew, Aramaic, Romance and Slavic languages, in itself strongly corresponds with our present-day notion of identity as a constellation of potentialities. In Lebedeff's song it is evidently a language of

Rafał Jakubowicz, Nikola Radić Lucati, *Das Seine – Forschungsprojekt*

immigrants, a pragmatic mix resonating with past and present influences of migration, while addressing a sense of being drowned in an inevitable process of transforming identities – "What happens if the yid looks like the goy?"

Clearly this was what happened: Everyone took off the *peyes*, and the 1920s are today again understood as forerunning our contemporary fundamental understanding of identities as constellations, composed of complex and sometimes even conflicting fragments, which however manage to co-exist and are synthesised when we glance into the mirror.

*Vot Ken You Mach?* presents works in diverse media by young contemporary artists in Europe concerning the history and the present of Jewish identity. The artists of the show examine historical constellations of lively experience and identity, constructing conditions that enable treating individuality and history in an open way. What they have in common in the third generation after the Shoah is their concern to depart from established patterns between inhibition, compensation and trauma and, by means of formal artistic decisions and the re-investigation of image production, point ways to future forms of identity.

*Vot Ken You Mach?* was conceived as a festival of various formats, including concerts, films, talks and performances related to art and (Jewish) identity, in order to stress the diversity of voices and the character of identities as fundamentally processual. The thematic focuses of the programme of events around *Vot Ken You Mach?* in Dresden therefore included strategies of identity shifts in pop culture, new scenes of Jewish culture in Eastern Europe, family secrets and the silence between generations, remembrance as obligation, the unwritten cultural history of

Jewish revenge and – most importantly – the search for a "normal" Jewish everyday life.

My special thanks go to Valentina Marcenaro, who as an active member of the growing Jewish Community in Dresden, encouraged this research and was my co-curator in the following curatorial process, which we shared for more than two years. It was a pleasure to find Rafał Jakubowicz as co-curator for the second, even larger *Vot Ken You Mach?* exhibition in Wrocław, and I would like to express my special gratitude to Dorota Monkiewicz, whose trust in this particular project and the collaborative process was essential. Meeting the artists and collaborating in the development of this exceptional project together with my team and Daniela Hoferer as the curatorial assistant was one of the most inspiring experiences in my professional career.

This shared process of production and thinking, which goes on in collaboration with the audience in Wrocław, would not have been possible without the generous support and trust of the German Federal Cultural Foundation, and the initial endorsement of the Ostdeutsche Sparkassenstiftung together with the Ostächsische Sparkasse Dresden. •

CHRISTIANE MENNICKE-SCHWARZ,  
curator of *Vot Ken You Mach?*, director of  
Kunsthau Dresden, Municipal Gallery of  
Contemporary Art, Dresden

Amit Epstein, *Protocol Syndrome*

own as well as our shared identity cannot be limited to those of us who have a proven family record of prosecution. It is a task dwelling inside the European identity, as we were born into a violently deformed culture of this entire continent, due to be reinvented by a younger generation.

"It's been a while. I know I shouldn't have kept you waiting but I'm here now." With the aid of quotes from pop music and (historical) hit culture, the artist Amit Epstein in his film trilogy succeeds in accomplishing the impossible: Naming the trauma, the undealt-with perpetrator-victim relations that still remain effective in the third generation, as well as their unexpected, humorous transcendence. Epstein's film can be viewed in the double sense of the German word *Heimsuchung* (visitation / affliction): When searching for the homeland, there is no way around grief. It is only in the encounter with Germany today that the young protagonist of the trilogy paradoxically feels Jewish and becomes a "Jew" in the eyes of others. The story of

spread again on banners in the urban space of Munich and documented in photographs, which focus not on the people but on the hospitable aspects of the encounter – the way the table was laid, and what everyone was drinking or eating while their conversations went on. Even though Sharone Lifschitz will present another work in Wrocław, I'd like to refer to this work because its results are so remarkably, maybe even programmatically, unspectacular. In contrast to the drama unfolding in the imagination of Amit Epstein's protagonists, the encounters she had with people responding to her ads evolved on a more quotidian level of personal cultural interest. "None of the persons I met was old enough to have been even a teenager during the years of the war. Some had childhood memories; for others, it was history lying far in the past. No-one who had actively taken part in the war ever contacted me."

Even if an emancipation from the dehumanizing days of the past is a declared goal for many of us, almost all works we showed

# będzie?

RAFAŁ JAKUBOWICZ

Na fasadzie zrewitalizowanego niemieckiego schronu przeciwlotniczego z II wojny światowej, w którym swoją tymczasową siedzibę znalazło Muzeum Współczesne Wrocław, znajduje się ikoniczna dla Wrocławia i zarazem polskiej poezji konkretna *Klepsydra* Stanisława Dróżdża z 1968 roku. Tytułową *Klepsydre* tworzy kompozycja z umieszczonych w odpowiednim porządku słów: „było”, „jest”, „będzie”.

*Klepsydra* Stanisława Dróżdża koresponduje z pracą Eliego Petela *HYHYHY (Might This Thing Be)* z 2007 roku<sup>4</sup>. Użyte przez Petela słowo „היהיה” („Ha-jihje”) zawiera dwie litery stanowiące trzon świętego tetragramu (יהוה), czyli dwie pierwsze litery Boskiego Imienia: (Jod), ה (He), czyli ה (Jah). Można je odczytać na różne sposoby, odkrywając kolejne znaczenia. Słowo to pojawia się dwukrotnie w Biblii hebrajskiej (2 Krl 7,2 oraz 7,19): za pierwszym razem wyraża powątpiewanie, czy określone wydarzenie faktycznie nastąpi, za drugim jest przywołaniem tej samej wypowiedzi, gdy rzecz jednak nastąpiła. Tytułowy wyraz można jednak odczytywać również na inne sposoby, wprost albo wspak – np. jako „Hajo-haja” („dawno, dawno temu”) bądź jako „Hi hi hi”, czyli drwiący chichot.

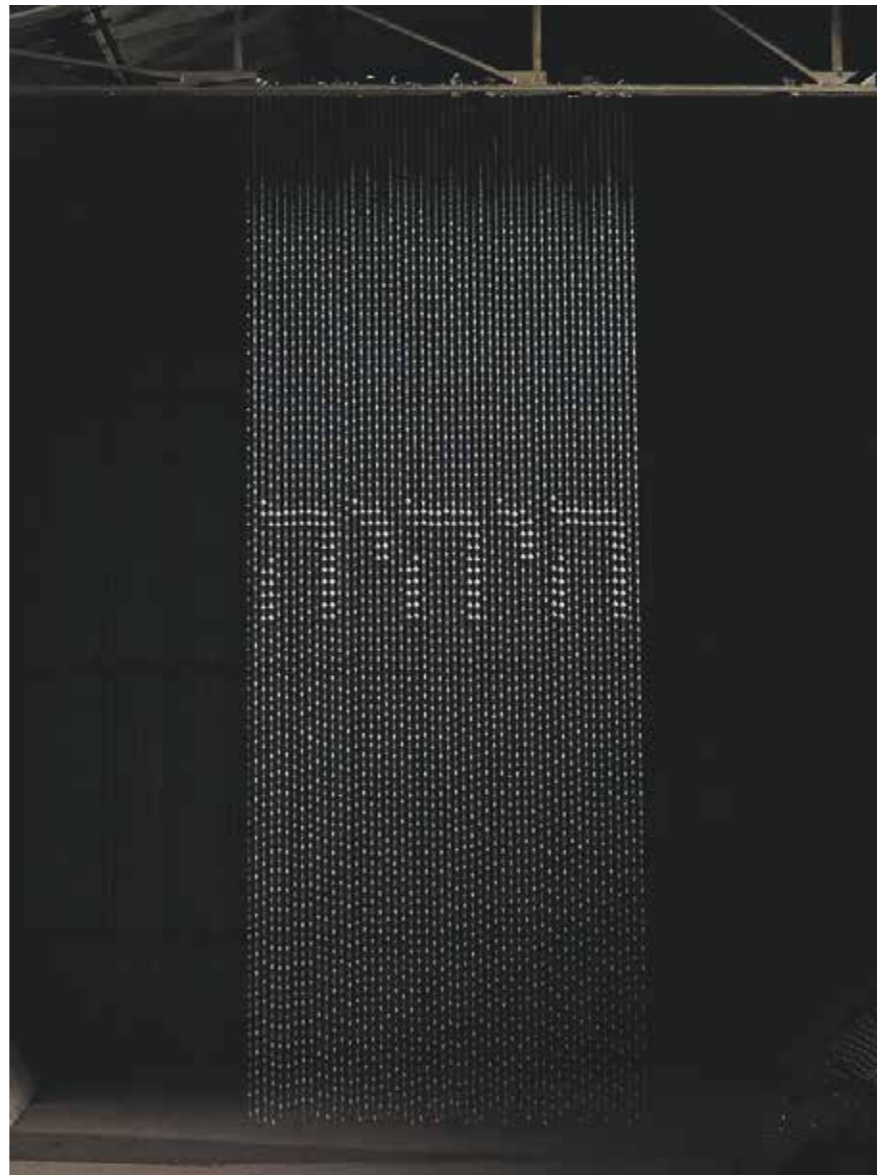
Słowo „היהיה” w kontekście biblijnym można rozumieć zarówno jako: „czy będzie?” (w odniesieniu do przyszłości), czyli „האם זה יהיה” („haim ze jihje”), jak również: „czy może być?” (w odniesieniu do teraźniejszości), czyli „האם זה יכול להיות?” („haim ze jechol lihijot?”), a także: „czy było?” (w odniesieniu do przeszłości), czyli „האם זה היה” („haim ze haja”). *HYHYHY* Petela, praca ukazująca bogactwo języka hebrajskiego, subtelnie dopowiada zatem *Klepsydre* Dróżdża. Tylko o Bogu (יהוה) można powiedzieć, że jest przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. W modlitwie „אדון ולום” („Adon Olam” – „Pan Świata”), którą w wykonaniu Chavy Alberstein, Shuli Chen oraz Edny Goren) rozpoczyna się pierwsza część prezentowanej na wystawie trylogii Amita Epsteinia *Stockholm Syndrome* (2007–2010) znajdują się słowa: „On był. On jest i On będzie w majestacie”, czyli „הוא היה והוא יהיה והוא יבא” („wehu haja wehu haweh uwehu jihje be-tifara”).

Wiele spośród prezentowanych na wystawie prac odnosi się do trudnej relacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością oraz przyszłością – co w przypadku historii Europy, zwłaszcza zaś Polski i Niemiec, wydaje się zrozumiałe. Na realizację zaproszonych do wystawy *Vot ken you mach?* artystów można spojrzeć w kontekście swojej ramy, wyznaczonej dziełami Stanisława Dróżdża i Eliego Petela.

Postawiane współcześnie realizacje artystyczne odnoszące się do nieobecnej przez wiele lat, bo doszczętnie zniszczonej, a od niedawna – z różnym skutkiem – odbudowywanej w Polsce, w Europie, kultury żydowskiej, siłą rzeczy nawiązują muszą do traumatycznej przeszłości, dotykając problematyki związanej z Zagładą. Po 1945 roku obowiązuje postawa wobec ofiar

nawet klasyków. Można wskazać przynajmniej dwie dominujące konwencje narracyjne, które do dziś ekspluatają artyści. Po jednej stronie moglibyśmy usytuować wyciszony *Mydlany korytarz* Mirosława Bałki z 1993 roku<sup>5</sup>, prezentowany po raz pierwszy na 45. biennale weneckim, po drugiej zaś prowokacyjny *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery z 1994 roku<sup>6</sup>, przypisany przez Ernsta van Alphen do zjawiska określonego mianem „toy art”<sup>7</sup> – pracę, która została – jak pamiętamy – oceniana na 47. biennale. Na początku lat 90. rozpoczęło się w Polsce intensywne odkrywanie i przepracowywanie wymazanej historii, co oznaczało bolesną konfrontację z niewygodnymi faktami. Zapewne dlatego również kontemplacyjny *Mydlany korytarz* Bałki budził wówczas sporo kontrowersji, a sam artysta stanowczo sprzeciwiał się – w autokomentarzu – nazbyt jednoznaczemu odczytaniu jego pracy w kontekście II wojny światowej<sup>8</sup>. Bałka, a przede wszystkim Libera, dokonali jednak czegoś, co można nazwać otwarciem polskiej sztuki na problematykę Holocaustu (wcześniej temat Zagłady podejmowano w konwencji martyrologicznej, powstawały figuralne, ekspresjonistyczne przedstawienia<sup>9</sup>, nawiązujące do chrześcijańskiej ikonografii cierpienia, co słusznie poddała krytyce Doret LeVitte Harten<sup>10</sup>). Bałka reprezentuje postawę wyciszenia i skąpienia, jego wyważone, memoratywne gesty czerpią z doświadczenia minimalnego. Libera z kolei reprezentuje sztukę krytyczną, skandalizującą, odważnie i swobodnie podejmującą gry z kulturą popularną.

Jednym z mocniejszych akcentów w polskiej sztuce krytycznej mierzącej się z pamięcią są filmy Artura Żmijewskiego<sup>11</sup>. W czasie gdy Żmijewski je realizował, toczyły się ważne dla naszych rozrachunków z najnowszą historią dyskusje wokół książek Jana Tomasa Grossa<sup>12</sup>. Filmy Żmijewskiego miały ogromną siłę, gdyż były nie tylko interesującym przypisem do medialnych sporów historyków i polityków, ale potrafiły, dzięki emocjom, które wyzwalają, generować istotne dyskusje w polu kultury, stawiając zasadnicze kwestie etyczne i obnażające – jak chociażby *Berek* z 1999 roku, czy *80064* z 2004 roku – łatwość, z jaką odbiorcy ulegają oburzeniu, podczas gdy najbardziej przerażającą nowiną, jaką przyniosła nam Zagłada, nie była – jak twierdził Zygmunt Bauman – myśl o tym, że moglibyśmy znaleźć się na miejscu ofiar, ale – na miejscu sprawców<sup>13</sup>. W prezentowanym na wystawie filmie Artura Żmijewskiego *Nasz śpiewnik* (2003) kobieta w podziemiu wieku śpiewa *Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy*. Żmijewski poprosił starych ludzi, imigrantów z Polski, m.in. pacjentów szpitala oraz pensjonariuszy domu spokojnej starości, o przypomnienie sobie i zaśpiewanie piosenek w języku młodości, języku dawniej ojczyzny, którą musieli z różnych powodów – m.in. wskutek Holocaustu, pogromów, przesiedleń, antysemityzmu – opuścić. *Nasz śpiewnik* jest filmem o odchodzą-



Eli Petel, *HYHYHY (Might This Thing Be)*

cych pokoleniach alii z Polski, o zapominaniu i daremnych próbach powrotu do tego, co utracone. „Przypomnienie sobie starych piosenek i odśpiewanie ich przed kamerą jest – zauważyła Katarzyna Bojarska – rodzajem rytuału, powrotu do czasów młodości, w której splatają się w sposób dramatyczny radość życia i tragedia Zagłady. Jest rekonstrukcja języka i świata, którego język był częścią”<sup>14</sup>. Na wrocławskiej wystawie *Nasz śpiewnik* został zestawiony z filmami Ingi Fonar-Cocos *Name* (2009), Krystyny Piotrowskiej *Wyjechałam, wyjechałam z Polski, bo...*<sup>15</sup> (2008) – o tzw. „marcowych” emigrantach (w którym wypowiedzi są m.in. Jan Tomasz Gross) oraz Joanny Rajkowskiej *Maja Gordon jedzie do Chorzowa*<sup>16</sup> (2007).

Strategie artystyczne z lat 90. i pierwszej dekady 2000, wówczas skuteczne, przestają być nośne, bo dziś są już pozabowane ryzyka. Świat sztuki je przyswoił, opisał i usankcjonował, wprowadzając w obieg muzealny i rynkowy. Artystom poruszającym problematykę Zagłady coraz trudniej wyjść poza przetrzaskane i dobrze oznakowane ślaki, co skutkuje powstawaniem przewidywalnych i często słabych prac. Na „niebezpieczeństwo manieryzmu”, oznaczające przywoływanie i powtarzanie wciąż tych samych wyobrażeń i schematów, mogące prowadzić do „banalizacji historii”, zwróciła uwagę Izabela Kowalczyk<sup>17</sup>. Pojedynowanie tematu Holocaustu staje się z roku na rok bezpieczniejsze. Często bywa postrzegane krytycznie. Dlaczego „pozornie”? Ano dlatego, że w gruncie rzeczy jest ono na rękę instytucjom kultury, które organizują wystawy, koncerty oraz spektakle poświęcone Zagładzie (która została uniwersalizowana i zaczęła pełnić rolę – jak to określił Konstanty Gebert – „metafory wszelkiej krzywdy”<sup>18</sup>), łatwo tylko – przy aplauzie lokalnych władz – celebrować swoją wrażliwość oraz otwartość. „Żydzi – pisała Ruth Ellen Gruber – są często postrzegani jako ucieleśnienie i symbol wszystkich prześladowanych – zatem oddawanie cześć ofiarom Zagłady i ich unicestwionemu światu może uchodzić za działanie świadczące o wierności ideałom demokracji i wielokulturowości, zarazem uwalniające od refleksji nad losem innych mniejszości, choćby Turków, Romów czy Arabów”<sup>19</sup>. W Niemczech wiele spośród wydarzeń kulturalnych zostało wpisanych w proces określany jako *Vergangenheitsverarbeitung* albo *Vergangenheitsbewältigung*, oznaczający „przezwyciężanie przeszłości”, stanowiący próbę moralnego, materialnego i psychologicznego zadośćuczynienia za nazizm. „Praca nad przeszłością» obejmuje wszystko – od oficjalnych rocznicowych uroczystości upamiętniających, odszkodowań państwa, przez – zauważa Gruber – działalność wspólnot religijnych i innych ugrupowań na rzecz dialogu niemiecko-żydowskiego, po fascynację żydowską kulturą i tradycją”<sup>20</sup>. Instytucje kultury dokonują przejść,

wpisując sztukę w politykę historyczną danego kraju. Rocznicowe obchody, będące spektaklami władzy, w które często wprzęga się sztukę współczesną, mogą zawłaszczyć i – w konsekwencji – neutralizować nawet najbardziej radykalny przekaz. Niepokoić może także zafiksowanie niektórych artystów na temacie Zagłady, oznaczające coś w rodzaju profesjonalizacji, która ma często, niestety, wymiar koniunkturalny. Jednak szczególnie problematyczny wydaje się obieg rynkowy, który zamienia traumę w towar. Handel sztuką poruszającą temat Zagłady jest czymś wręcz perwersyjnym.

Towarem stały się także przedmioty skradzione z obozów. W grudniu 2009 roku głośno było o kradzieży historycznego napisu z bramy Auschwitz I. Ów napis pojawia się w filmie dokumentalnym Amira Yatziva *Arbeit Mach Frei*, również z 2009 roku. Wypowiadają się w nim dwa zespoły ślusarzy, z Polski oraz Izraela (z Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau oraz z Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie), które trzy lata wcześniej, w 2006 roku, niezależnie, wykonywały kopię oświecimskiego napisu, zanim oryginał poszedł do konserwacji. W filmie Yatziva ślusarze mówią tylko o technicznym aspekcie swojej pracy, trudnościach, które napotkali, i sposobach ich rozwiązania, a także porównują efekty. Gdy w 2009 roku zniknął oryginał, zastąpiła go wykonana wówczas kopia.

Nadal powstają i będą powstawać znaczące realizacje, jednak przejawiają, niestety, te o wątpliwej jakości, które nie dość, że niczego nie przepracowują, to pozostawiają wręcz – jak chociażby dzieła Rafała Betlejewskiego z 2010 roku, polegające na spalaniu stołowy, a mające nawiązywać do zbrodni w Jedwabnem! – spory niemiękką<sup>21</sup>. Wykorzystanie w sztuce niemieckich technik reklamy oraz marketingu, wpisanych w medialną maskaradę, trywializuje i wulgaryzuje temat. Publicznie manifestowana przez Betlejewskiego tęsknota za Żydami (*Tęsknię za Tobą Żydzie*) poprawiła tylko samopoczucie grona tęskniących. Tęskniących na pokaz, podczas pozowania, wraz z inicjatorem, do zbiorowego zdjęcia. Swoistym dopełnieniem obu wystąpień Betlejewskiego była akcja polegająca tym razem na malowaniu niebieskich pasów, m.in. na betonowych koszarach na śmieci, co miało nawiązywać do obozowych pasiaków i być formą uczczenia ofiar Holocaustu. Zygmunt Bauman ma co prawda rację, przestrzegając przed zredukowaniem pamięci Zagłady do „sprawy rodzinnej” ofiar i sprawców, gdyż spowoduje to, że sens płynących zeń nauk przestanie być udziałem nowych pokoleń<sup>22</sup>. Jednak, parafrazując tytuł krakowskiej publicznej rzeźby Mirosława Bałki z 2009 roku, można powiedzieć, że wielu współczesnych twórców uczyniło Auschwitz Wielką pomysłów.

*Vot ken you mach?* nie jest wystawą o Zagładzie, choć traumatyczna pamięć jest w niej – bo musi być – obecna. *Vot ken you mach?* jest wystawą m.in. o współczesnej tożsamości żydowskiej w Europie. Stawia pytanie o przyszłość nieortodoksyjnego judaizmu na Starym Kontynencie. Ari Shavit twierdzi, że nawet rzeczywistość Wielkiej Brytanii, bez Holocaustu, pogromów i otwartego antysemityzmu, jest destrukcyjna dla

nieortodoksyjnego judaizmu. „Te łagodne angielskie pagórki i stare angielskie domy na wsi nie są dla nas. Ta ciągłość historyczna, trwała, dobrze ugruntowana tożsamość i głęboki spokój nie są dla nas. Jesteśmy bowiem – pisał Shavit – narodem w drodze, ludem na krawędzi. Z tego powodu absolutnie niezbędne było zgromadzenie nieortodoksyjnych Żydów w jednym miejscu. A jednym miejscem, w którym mogli się zgromadzić nieortodoksyjni Żydzi, była Ziemia Izraela”<sup>23</sup> – państwa, które nigdy nie będzie „Europą z dala od Europy”<sup>24</sup>. Czy zatem tylko Izrael? Dziś przecież wielu młodych Izraelczyków wybiera Europę, wracając do krajów, w których mieszkali dziadkowie. *Vot ken you mach?* stawia również pytanie o przyszłość żydowskiej kultury m.in. w Polsce i w Niemczech, tworzonej niezadko bez udziału Żydów. Tytuł wystawy został zaczerpnięty z popularnej piosenki urodzonego na Białorusi Aarona Lebedeffa (1873–1960), w młodości kantora, który w latach 20. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, szybko stając się gwiazdą żydowskiego wędrownego, twórcą spektakli oraz komedii muzycznych w jidsz, traktujących o tęsknocie imigrantów za opuszczonym światem wschodnioeuropejskiego sztetl – stawia również pytanie o to, czy (i na ile) tożsamość żydowska jest z miejscem zamieszkania oraz językiem. Inga Fonar Cocos wyjechała z Polski w 1957 roku, jako małe dziecko, wraz z rodzicami, do Izraela. Ale tak na dobrą sprawę nigdy Polski nie opuściła; mówi po polsku, jej sztuka jest mocno zakotwiczona w kraju będącym drugą czy raczej pierwszą ojczyzną – co doskonale widać w prezentowanym na wystawie filmie *Between Homelands* (2008). Jedną ze swych instalacji zatytułowała po polsku: *Do-do-mu (Homelands)*<sup>25</sup>. Yael Frank, młoda izraelska artystka, stworzyła pracę *Śpiąc w naszych łóżkach* (2012), która została zrealizowana w dwóch wersjach językowych – polskiej i hebrajskiej (we Wrocławiu pokazujemy polską). „Jeśli w setkach miasteczek mniej więcej sześćdziesiąt procent domów było zamieszkałych przez Żydów, to po ich zabiciu – pisał Andrzej Leder – domy te mogły być zamieszkałe przez nowych właścicieli. Podobnie rzecz miała się z tych domów zawartością: przysłowiowie już poduszki i pierzyny, zastawy, ubrania”<sup>26</sup>. Ofra Riesenfeld, w trailerze realizowanego przez nią od kilku lat w Polsce filmu dokumentalnego, zadaje pytanie, ale niezwykle istotne: „Co to znaczy Żyd?”. Zdefiniowanie żydowskiej tożsamości w Polsce jest trudne. Nie tylko dlatego, że słowo „Żyd” zostało tak mocno nacechowane w języku<sup>27</sup>. Istnieją liczne i różnorodne, zwróciła uwagę Ruth Ellen Gruber, definicje „Żyda”, „tożsamości żydowskiej” oraz sposoby pojmowania tych pojęć – jako wzorca, metafory, symbolu, czy też narzędzia do wykorzystania<sup>28</sup>.

W kraju, w którym już prawie nie ma Żydów, kultura żydowska zdaje się – od ponad dekady – kwitnąć, o czym świadczą cieszące się ogromną popularnością niezależne festiwale (muzyczne – głównie klezmerskie, teatralne i filmowe). Stała się ona, zresztą podobnie jak sztuka, doskonałym narzędziem gentryfikacji. Do ona zgentryfikowały krakowski Kazimierz, pełen drogich hoteli i tanich hosteli, ekskluzywnych restauracji i budek z zapiekankami, straganów z ciastkami, przedławianych kiczem sklepików pamiątkarskich i knajp stylizowanych na „żydowskie”, za dnia przypomina wielką cepelię, w nocy zaś zamienia się w pijalnię wódki i piwa. Dotychczasowi mieszkańcy już się stamtąd w większości wyprowadzili, nie tylko dlatego, że drastycznie wzrosły czynsze i jednocześnie pogorszył się standard życia (m.in. nocne hałas), czy też z powodu charakterystycznego dla procesów gentryfikacji neknięcia przez nowych właścicieli, ale również dlatego, że nie pasowali do wykreowanego obrazu modnej dzielnicy rozrywek<sup>29</sup>. „Żydowska archeologia» i turystyka pozostają ze sobą w ścisłym związku, zwłaszcza po upadku komunizmu, kiedy kraje przodków stały się łatwo dostępne dla turystów, co zarazem otwierało też – pisała Gruber – nowe możliwości przed biznesem”<sup>30</sup>. Na początku transformacji kapitalu doskonale wyczuł niszę rynkową i potencjał dawnej żydowskiej dzielnicy. Dzięki odnowionym, w ramach miejskich programów rewitalizacji, na użytek przemysłu turystycznego zabytłom, za sprawą licznych inwestycji oraz wzmożonej działalności deweloperów Kazimierz szybko stał się kolejną turystyczną atrakcją Krakowa. Podobny los, choć może nie na taką skalę, czeka dawne żydowskie dzielnice innych miast (w tym również Wrocławia – przykładem może być sukces klubokawiarni Mleczarnia i restauracji Sarah, usy-

tuowanych w pobliżu Synagogi pod Białym Bocianem). „Żydzi i »sprawy żydowskie« stały się – wskazywała Ruth Ellen Gruber – popularne, czy wręcz skomercjalizowały się”<sup>31</sup>. Stały się częścią współczesnego turizmu: „Komercjalizacja w tych dziedzinach oznacza – dodawała autorka – komercjalizację fenomenu żydowskiego, sprowadzenie go do zbioru rzeczy na pokaz, na sprzedaż, do zjedzenia i wypicia, do imprez i gwiazd estrady – co w rezultacie może, nawet wbrew jakimkolwiek intencjom, umacniać stereotypy”<sup>32</sup>. Wyparta w czasach Peerelu pamięć o kulturze żydowskiej cieszy się po 1989 roku wzmogłym zainteresowaniem, często stając się wręcz obiektem bezrefleksyjnego kultu.

Awersem owego kultu oraz swoistej mody na żydowskość jest ciągle obecny w Polsce antysemityzm, widoczny przede wszystkim na murach, ujawniający się w debacie publicznej (zwłaszcza podczas wyborów), w sporcie, w mediach, szczególnie na forach internetowych. Karolina Freino w projekcie *Murki i piaskownicy*, Łukasz Baksik w projekcie *Macewy codziennego użytku* (2008–2011) oraz Wojciech Wilczyk w projekcie *Niewinne oko nie istnieje* (2009) udokumentowali to, jak po wojnie zniszczono i zbezczeszczono, w miastach i na prowincji, materialne ślady żydowskiej przeszłości, m.in. macewy z cmentarzy oraz synagogi. „Zamazywanie fizycznych śladów tam, gdzie mieszkali i modlili się Żydzi, miało uświadomić i zatrzeć przeszłość. Jeśli niszczy się dowody materialne, które będą się upominać – zwróciła uwagę Gruber – o prawdę historyczną?”<sup>33</sup> Dawid Marszewski w filmie *Rozgrzewka* (2015) uwięził tytułową rozgrzewkę przed Biegiem Warciańskim. Problem w tym, że uczestnicy biegu znajdują się w Lesie Ruchowskim na terenie Kulmhof w Chełmnie nad Nerem. Zdają się nie dostrzegać masowych grobów, na których de facto stoją, wykonując rozciągające ćwiczenia gimnastyczne. Pomimo wielkiego pomnika z inskrypcją „Pamiętamy” zachowują się tak, jakby to była zwykła łąka polana. Czy ta nagła zbiorowa amnezja, jakiej doświadczają, jest próbą uwięzienia pamięci traktowanej jako „nie nasza”, jako „obca”? Wystrzał z pistoletu, będący sygnałem do rozpoczęcia Biegu Warciańskiego, rozlega się tuż obok tablicy informacyjnej: „Obóz Straczeń Chełmno”, która potraktowana została po prostu jako punkt orientacyjny na leśnej drodze.

Na szczęście w wielu miejscach odrestaurowuje się „fizyczne ślady” żydowskiej przeszłości i to nie tylko po to, by stanowić atrakcję turystyczną (można tu wymienić chociażby Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie czy Ośrodek „Pogranicze – sztuka, kultura, narodów” w Sejnach). „W przedsięwzięciach, zwanych czasem »żydowską archeologią«, pojedyncze osoby oraz instytucje badają materialną i duchową spuściznę przeszłości. Dokumentacja, remonty, odbudowa zniszczonych cmentarzy, synagog, łaźni rytualnych czy całych dzielnic to działalność bardzo konkretna. Ma ona istotny aspekt symboliczny, polega bowiem – zwróciła uwagę autorka *Odrodzenia kultury żydowskiej* w Europie – na przywróceniu pamięci i »właściwego porządku rzeczy«. Prace związane z obiektami kultury materialnej wpisują się w szerszy nurt. W Niemczech stanowią już niemal zupełnie instrument indywidualnej i instytucjonalnej »pracy nad przeszłością«, w krajach dawnego tzw. bloku sowieckiego ważny element w procesie wypełniania »białych plam”<sup>34</sup>. Owym procesom „pracy nad przeszłością” oraz wypełniania „białych plam” towarzyszy podsycający, zwłaszcza w krajach Europy Zachodniej, antyżydowski nastój. Synagogi i domy modlitwy, żydowskie szkoły i ośrodki kultury znów są zagrożone.

„Dziś wciąż jeszcze – pisała Gruber – filozofemistycznie ściera się z antysemityzmem. Badania opinii publicznej i reportaże prasowe, sukcesy skrajnej prawicy, demonstracje neonazistów wskazują, że zainteresowaniem sprawami Żydów części społeczeństwa towarzyszy reprezentowana przez innych jawna nienawiść do nich. Nie brak też ludzi, którzy uważają, że antysemityzm i skrajny filozofizm to dwie strony tego samego medalu”<sup>35</sup>. Z filozofemistycznym powiązane jest zjawisko określane jako „wirtualne żydostwo”. To bogaty, samowystarczalny, doskonale zorganizowany, żyjący własnym życiem świat, dysponujący rozbudowaną siecią fundacji, stowarzyszeń oraz różnego rodzaju lokalnych inicjatyw o *lifestylowym* charakterze. „Wielu nie-Żydów studiuje, naucza, występuje, produkuje i konsumuje w obrębie tego wirtualnego, stworzonego przez nich świata. Ich wzajemne relacje oraz ich stosunek do wytworów kultury – tekstów, muzyki, przedmiotów, »klimatów« i tego wszystkiego, co w ich oczach zalicza się do kultury żydowskiej – mogą stać się substytutem zastępującym kontakty z żyjącymi społecznymi diasporami. Powstanie wtedy swoiste »muzeum judaizmu«, gdzie dla Żydów zabraknie miejsca, chyba że będą w nim występować jako ekspozycy”<sup>36</sup>. Istotną



Tal Sterngast, *Let's Talk About Children*

Zgłady stały się politycznie motywowane przemilczeniem. Własne strategie organizowania społecznej niepamięci wypracowały m.in. Niemcy, Polska oraz Izrael. W Polsce owa polityka niepamięci trwała najdłużej, bo aż do końca lat 80. „Zagłada i lata powojenne spotęgowały antagonizmy i jeszcze bardziej skomplikowały niełatwe przecie stosunki polsko-żydowskie. Na spustoszenia, które przyniosła Zagłada, nakładał się antysemityzm komunistów, sprzecznym stereotypom (żydokomuny i żydowskich kapitalistów), antysemityzm chrześcijański” – pisała Ruth Ellen Gruber w ważnej, szczególnie w kontekście naszej wystawy, książce *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*<sup>3</sup>.

Sztuka pamięci, czy sztuka po Zagładzie<sup>4</sup>, ma w naszym kraju już stosunkowo długą tradycję i dorobiła się

5 Por. Mirosław Bałka, *Die Rampe*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994.  
6 Por. Sztuka legalizowania buntu. Wywiad ze Zbigniewem Libera przeprowadzony przez Bożenę Czubak w czerwcu 1997 roku, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15–16, s. 34–44.  
7 Por. E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 217–243.  
8 Por. Nekrologi pozostają po karnawale życia. Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 3, s. 15.  
9 „Ekspresjonistyczny język kreowania obrazu, kojarzony w historii sztuki z ekspresją terrorem, zbrodni, horroru, traumy etc., w oczywisty sposób – pisał Piotr Piotrowski – banalizuje doświadczenie Holocaustu, sprowadzając je do tego samego poziomu, jak – że tak powiem – normalną wojnę”. P. Piotrowski, *Auschwitz versus Auschwitz*, „Pro Memoria” 2004, nr 20, s. 15–16. A także: P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007, s. 126–127.  
10 Por. D. LeVitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor* [w:] *Gdzie jest brat twój, Abel? / Where is Abel, thy brother?*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1995, s. 14.  
11 Por. Żmijewski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2011.  
12 Por. J.T. Gross, *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. Por. także: J.T. Gross, *Strach: antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapłaty*, Kraków 2008. Por. także: J.T. Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011.  
13 Por. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009, s. 315–316.

14 K. Bojarska, *Artur Żmijewski w obliczu historii, w obliczu traumy* [w:] *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, praca pod red. P. Koslowskiego, Warszawa 2009, s. 62.  
15 Por. Krystyna Piotrowska, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2011.  
16 Por. Rajkowska, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2010.  
17 I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 415.  
18 K. Gebert, *Nieautentyczność* [w:] R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej...*, dz. cyt., s. 15.  
19 R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej...*, dz. cyt., s. 26.  
20 Tamże, s. 33.

21 Mowa o akcji Rafała Betlejewskiego pt. *Plonie stołoda*, zrealizowanej we wsi Zawada pod Tomaszowem Mazowieckim 11.07.2010. Por. M. wański, *Lans + stołoda - ogień*, „Arteon” 2010, nr 8 (24), s. 28–29.  
22 Por. Z. Bauman, *Między chwałą a pięknem. O sztuce w rozpadającym świecie*, Łódź 2010, s. 98.

23 A. Shavit, *Moja Ziemia Obiecana. Triumf i tragedia Izraela*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2014, s. 437.  
24 Tamże, s. 473.  
25 Por. I. Fonar Cocos, *Viewer's Version / Im Auge des Betrachters*, Museum of Art, Ein Harod, Ein Harod 2009.  
26 A. Leder, *Przeżniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 80.  
27 Por. tamże, s. 49–95.  
28 R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej...*, dz. cyt., s. 27.  
29 Por. M.A. Murzyn, *Kazimierz. Środkowoeuropejskie doświadczenie rewitalizacji*, Kraków 2006.  
30 R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej...*, dz. cyt., s. 145.

31 Tamże, s. 21.  
32 Tamże, s. 140.  
33 Tamże, s. 96.  
34 Tamże, s. 93–94.  
35 Tamże, s. 60.  
36 Tamże, s. 67.



# will it be?

RAFAŁ JAKUBOWICZ

The facade of the revitalised German air-raid shelter built during WWII, which temporarily houses Wrocław Contemporary Museum, features Stanisław Dróżdz's 1968 *Hourglass*, an iconic work for Wrocław and for Polish concrete poetry. The eponymous hourglass is made up of a composition of the words "was", "is", and "will be", arranged in a chronological sequence.<sup>1</sup>

Dróżdz's *Hourglass* corresponds with Eli Petel's 2007 piece *HYHYHY (Might This Thing Be)*.<sup>2</sup> Petel used the word "היה" (ha-yihye – "might it be"), which contains two letters making up the root of the holy tetragrammaton "יהוה", i.e. the first two letters of God's Name: י (Yod), ה (He) or ה (Yah). They can be read in different ways, revealing new interpretations. This word is used twice in the Hebrew Bible (2 Krl 7.2 and 7.19); in the first case, it expresses doubt whether a certain event will actually happen, and in the second case – it is a quotation of the same utterance after the event has occurred. However, the eponymous word can also be read in other ways, directly or backwards – e.g. as "hayo-haya" (long, long time ago) or "hi hi hi", signifying snigger.

In biblical context, the word "היה" can be understood as "will it be?" (referring to the future), i.e. "האם זה יהיה" ("haim ze yihye"); "can it be" (referring to the present), i.e. "האם זה יכול להיות" ("haim ze yehol li-yhoyot"); or "was it" (referring to the past), i.e. "האם זה היה" ("haim ze haya"). Therefore Petel's *HYHYHY*, a work revealing the richness of the Hebrew language, is a subtle harbinger of Dróżdz's *Hourglass*. Only God (יהוה) can be described as being the past, the present and the future. In the prayer "אדון עולם" ("Adon Olam" – "Lord of the World"), uttered by Chava Alberstein, Shula Chen and Edna Goren at the beginning of the first part of Amit Epstein's trilogy *Stockholm Syndrome* (2007–2010), we hear the words: "He was, He is and He will be in glory" ("היהוה יהיה והוא יהיה / והוא יהיה והוא יהיה") – "vehu haya vehu vehu yihye betifara").

Many of the pieces shown at the exhibition refer to the complicated relations between the past, the present and the future, which seems understandable in the context of the history of Europe as such, and Poland and Germany in particular. The works by the artists invited to participate in the *Vot Ken You Mach?* exhibition can be perceived using the peculiar frame outlined by Dróżdz's and Petel's pieces.

Contemporary artworks referring to Jewish culture, which is currently being rebuilt in Poland and Europe, although to a varying degree of success, after many years of absence resulting from almost complete destruction, must necessarily touch upon the traumatic past and the Holocaust. After 1945, the most common attitude toward the victims of the Holocaust was politically motivated reticence. Germany, Poland, Israel and other countries developed their own strategies of organising social oblivion. In Poland, this policy of oblivion lasted the longest – until the 1980s. "The Holocaust and post-war communism created new layers of complexity and anguish in the sense, troubled relationship: layers of communist anti-Semitism, contradictory stereotypes (Jews as communist string-pullers; Jews as the capitalist rich), Christian anti-Semitism, and Holocaust destruction," wrote Ruth Ellen Gruber in her book *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*,<sup>3</sup> which is important not only in the context of this exhibition.

In Poland, memory art, i.e. art after the Holocaust<sup>4</sup>, already has a relatively long tradition, and we even have some classics in this area. At least two dominant narrative conventions that are still exploited by artists can be outlined. On one side, there is Mirosław Bałka's 1993 spare installation *Soap Corridor*,<sup>5</sup> showed for the first time at the 45th Venice Biennale; on the other – Zbigniew Libera's provocative 1994 piece titled *Lego. Concentration Camp*,<sup>6</sup> which was included by Ernst van Alphen in the category of "toy art"<sup>7</sup> and which, as we remember, was censored at the 47th Biennale. In the early 1990s, the process of intensive discovery and reworking of erased history began in Poland, which meant bitter confrontation with inconvenient facts. It was probably the reason why Bałka's contemplative *Soap Corridor* triggered quite a bit of controversy, and in an artist statement he opposed the excessively unambiguous interpretation of his work in the context of WWII.<sup>8</sup> Bałka and especially Libera succeeded in achieving something that can be described as opening Polish art up to the subject-matter of the Holocaust (before that, the subject of the Shoah was taken up in a convention of martyrdom – figurative and expressionist

depictions were created<sup>9</sup>, drawing on the Christian iconography of suffering, which was rightly criticised by Doreet LeVitte Harten.<sup>10</sup>) Bałka represents an approach based on silence and focus; his measured commemorative gestures draw on the experience of minimal art. Libera, in turn, stands for critical, scandalising art that boldly and freely plays a game with popular culture.

Artur Żmijewski's films are amongst the most vivid expressions of Polish critical art addressing memory.<sup>11</sup> At the time of making them, important discussions concerning Jan Tomasz Gross's books<sup>12</sup> were being held in Poland. The strength of Żmijewski's films stemmed not from the fact that they fit in well with the debates raging in the media, but from their use of emotions sparking off important discussions in the field of art, posing questions about ethical principles and revealing (e.g. in his 1999 *Berek / The Game of Tag*, or *80064* from 2004) how easy it is for the viewers to burst with outrage, although the most frightening news brought about by the Holocaust was not the likelihood that "this" could be done to us, but the idea that we could do it.<sup>13</sup> In Żmijewski's film *Our Song-book* (2003, shown at the exhibition), an elderly woman sings the words of the national anthem of Poland: *Poland has not yet perished, so long as we still live*. Żmijewski asked elderly people, immigrants from Poland, among others hospital patients and residents of retirement homes, to remember and sing songs from their childhood, songs in the language of their old homelands that they had been forced to abandon for various reasons – the Holocaust, pogroms, persecutions, anti-Semitism, etc. *Our Song-book* talks about the disappearing generations of alyah from Poland, about forgetting and vain attempts to return to that which is forever lost. "Remembering old songs and singing them in front of the camera is a ritual of a kind, a return to childhood, when *joie de vivre* and the Holocaust dramatically overlapped. It is a reconstruction of a language and a world where that language was spoken," Katarzyna Bojarska wrote.<sup>14</sup> At the Wrocław exhibition, *Our Song-book* is presented alongside Inga Fonar-Cocos film *Name* (2009). Krystyna Piotrowska's *I Left Poland Because...*<sup>15</sup> (2008, film about the March 1968 émigrés, including an utterance by Jan Tomasz Gross, among others), and Joanna Rajkowska's *Maja Gordon Goes to Chorzów*<sup>16</sup> (2007).

Artistic strategies that were effective in the 1990s and 2000s have ceased to be relevant because today they carry no risk. The art world has adopted them, described and sanctioned by circulating them in museums and on the market. It is increasingly more difficult for artists raising the issue of the Shoah to leave the beaten track, which leads to the emergence of predictable and often meagre works. Izabela Kowalczyk warns of the "threat of mannerism", which means bringing up the same clichés and leading to "trivialisation of history".<sup>17</sup> With the lapse of time, taking up the subject of the Holocaust is easier and easier. It is often seemingly critical. Why "seemingly"? Because it often benefits those institutions of culture that by organising exhibitions, concerts and spectacles devoted to the Shoah (which has been universalised and now fulfils the role of "a metaphor of all suffering", as Konstanty Gebert put it<sup>18</sup>) can easily celebrate their sensitivity and openness, earning the applause of the local authorities. "Jews, too, are often viewed as symbols of all persecuted peoples: honoring lost Jews and their annihilated world can become a means of demonstrating democratic principles and multicultural ideas, regardless of how other contemporary minorities are treated, be they Turks, Roma, North Africans, or whatever,"<sup>19</sup> wrote Ruth Ellen Gruber. In Germany, many cultural events have become part of a process termed *Vergangenheitsverarbeitug* or *Vergangenheitsbewältigung*, which translates as "coming to terms with the past" and constitutes a process of making moral, material and psychological amends for the Nazis. "[This process] encompasses everything from official commemorations and acts

9 "The expressionist language of creating images, associated in art history with the expression of terror, crime, horror, trauma, etc., belittles the experience of the Holocaust in an obvious way, situating it at the same level as a normal war, so to speak." Piotr Piotrowski, "Auschwitz versus Auschwitz", *Pro Memoria* 2004 (20), pp. 15–16. Also: Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji [Art According to Politics. From Melancholy to Passion]*, Cracow, 2007, pp. 126–127.

10 Cf. Doreet LeVitte Harten, "Przekładanie bólu na kolor" ["Translating Pain into Colour"] in *Where is Abel, thy Brother?*, exh. cat., Zachęta Contemporary Art Gallery, Warsaw, 1995, p. 14.

11 Cf. Żmijewski, *Przewodnik Krytyki Politycznej [Żmijewski. A Krytyka Polityczna Guide]*, joint publication, Warsaw, 2011.

12 Cf. Jan Tomasz Gross, *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton, 2011; Jan Tomasz Gross, *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz*, Princeton, 2006; Jan Tomasz Gross, *Golden Harvest*, New York, 2012.

13 Cf. Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge, 1989, p. 152.

14 Katarzyna Bojarska, "Artur Żmijewski w obliczu historii, w obliczu traumy" ["Artur Żmijewski in the Face of History, in the Face of Trauma"] in *Sztuka jako rozmowa o przeszłości [Art as Conversation about the Past]*, edited by Piotr Kosiewicz, Warsaw, 2009, p. 62.

15 Cf. Krystyna Piotrowska, exh. cat., Arsenal Gallery, Poznań, Centrum Sztuki Współczesnej Żłak Czesu, Toruń, 2011.

16 Cf. Rajkowska, *Przewodnik Krytyki Politycznej [Rajkowska. A Krytyka Polityczna Guide]*, joint publication, Warsaw, 2010.

17 Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej [A Journey to the Past. Interpreting the Newest History in Polish Critical Art]*, Warsaw, 2010, p. 415.

18 Konstanty Gebert, *Inauthenticity*, foreword to the Polish edition of Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit.

19 Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit., p. 10.



Stanisław Dróżdz, *Klepsydra [Hourglass]*, fot. / phot. Małgorzata Kujda

of reparation on the part of the state to the activities of religious and other groups that try to foster German-Jewish dialogue to a personal fascination with Jewish culture and traditions,"<sup>20</sup> she added. Cultural institutions are appropriating art to make it part of a given country's politics of history. Celebrating anniversaries, these spectacles organised by the authorities who often harness contemporary art, can appropriate and, consequently, neutralise even most radical messages. Some artists' fixation on the Holocaust, signifying a kind of opportunistic "professionalization", is also worrying. However, it is market circulation that seems particularly problematic because it commoditises trauma. Trading in art referring to the Shoah borders on the perverse.

Also objects stolen from the camps have been turned into a commodity. In December, 2009, the whole country was talking about the theft of the historical inscription above the Auschwitz I gate. The same inscription appears in Amir Yatziv's documentary *Arbeit Macht Frei*, also from 2009. The film includes interviews with two teams of metal workers, from Poland and from Israel (from Auschwitz-Birkenau National Museum and the Jerusalem-based Yad Veshem Institute), who in 2006, not knowing of the other team's existence, manufactured two copies of the sign before the original could undergo conservation. In Yatziv's film, the workers only discuss the technical aspect of their work, the difficulties they encountered and how they managed to overcome them, and they compare the results of their work. When the original sign disappeared in 2009, it was substituted with one of these copies.

Important artworks are still being made, and will be made in the future, but, unfortunately, they are outnumbered by those of questionable quality, which not only fail to work through anything, but leave a nasty aftertaste, like Rafał Betlejewski's 2010 action<sup>21</sup>, in which he burned down a barn in an attempt to make a reference to the Jedwabne pogrom! Using coarse marketing and advertising techniques in art, which makes it part of the media masquerade, trivialises and vulgarises the subject. The public manifestation of Betlejewski's longing for Jews (*I Miss You, Jew*) succeeded only in making those longing ones feel better. Their longing was ostentatious, only for the duration of having their photo taken together with the initiator of the action. Both these actions by Betlejewski were complemented in a peculiar way by an action of painting blue strips on concrete litter bins, among other things, which was supposed to refer to striped uniforms of concentration camps prisoners, and to honor the victims of the Holocaust. Although Zygmunt Bauman was right when he warned of reducing the memory of the Shoah to a "family business" of the victims and the perpetrators, which would prevent the sense of this lesson from becoming new generations' experience,<sup>22</sup> we could conclude that many contemporary artists have turned Auschwitz into a Wieliczka of ideas, to paraphrase the title of Mirosław Bałka's 2009 sculpture shown in the public space of Cracow.

*Vot Ken You Mach?* is not an exhibition on the Holocaust, although its traumatic memory is – must be – present here. *Vot Ken You Mach?* is an exhibition on the contemporary Jewish identity in Europe. Among the questions it poses are those concerning the future of non-Orthodox Judaism on the Old Continent. Ari Shavit claims that

20 *Ibid.*, p. 17.

21 The action in question, titled *The Barn is Burning*, was conducted by Rafał Betlejewski in the village of Zawada near Tomaszów Mazowiecki on 11 July, 2011. Cf. Mikołaj Iwański "Lans + stodoła + ogień" ["Self-promotion + Barn + Fire"], *Arteon* 2010, (8), pp. 28–29.

22 Cf. Zygmunt Bauman, *Między chwilą a piekłem. O sztuce w rozpadającym świecie [Between Moment and Beauty. On Art in the Speeding World]*, Łódź, 2010, p. 98.

even the everyday reality of Great Britain, without the experience of the Holocaust, pogroms or open anti-Semitism, is destructive to non-Orthodox Judaism. "For these soft English hills and old English cottages are not for us. This continuous history and solid identity and deep tranquility are not for us. For we are a people on the move and on the edge. This is why the concentration of non-Orthodox Jews in one place was imperative. And the one place where non-Orthodox Jews could be concentrated was in Land of Israel"<sup>23</sup> – a country that will never be "Europe-away-from-Europe."<sup>24</sup> Is it only Israel, though? Today many young Israelis choose Europe in order to return to their grandparents' countries. *Vot Ken You Mach?* raises questions concerning the future of Jewish culture, especially in Poland and Germany, a culture that is often developed without Jews. The title of the exhibition also concerns whether (and if yes – to what degree) identity is connected with the place of residence and language. It has been taken from a popular song by Aaron Lebedeff (1873–1960), a chorister born in Belarus who emigrated to the USA in the 1920s and quickly became a star of Jewish vaudeville.



Amir Yatziv, *Hausbaumaschine*

He made spectacles and musical comedies in Yiddish, which focused on the émigrés' longing for the abandoned world of East European shtetls. As a child, Inga Fonar Cocos and her parents left Poland for Israel in 1957. But in fact she has never completely abandoned Poland; she speaks Polish and her art is firmly anchored in her second (or first?) homeland, which is clearly evident in her film *Between Homelands* (2008, presented at the exhibition). She gave a Polish title to one of her installations: *Do-do-mu (Homewards)*.<sup>25</sup> Young Israeli artist Yael Frank made her work *Sleeping in our Beds* (2012) in two language versions – in Polish and Hebrew (in Wrocław we show the Polish one). "If around 60% of houses in hundreds of little towns were occupied by Jews, then after killing the owners they could be inhabited by new owners. It was the same case with the contents of these houses: the proverbial pillows and duvets, tableware, clothes," Andrzej Leder wrote.<sup>26</sup> In the trailer of Ofra Riesenfeld's documentary, which she has now been

23 Ari Shavit, *My Promised Land. The Triumph and Tragedy of Israel*, New York, 2013, p. 386.

24 *Ibid.*, p. 418.

25 Cf. Inga Fonar Cocos, *Viewer's Version / Im Auge des Betrachters*, Museum of Art, Ein Harod, 2009.

26 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej [A Dream-through*

making for several years in Poland, she asks a simple yet extremely important question: "What does Jew mean?" Defining Jewish identity is difficult in Poland, not least because this word has been so strongly marked in this language.<sup>27</sup> As Ruth Ellen Gruber observed, there exist numerous and varied definitions of the concept "Jew" or "Jewish identity" as a model, metaphor, symbol, or tool.<sup>28</sup>

In a country where there are virtually no Jews, Jewish culture seems to have been blossoming for over a decade, as demonstrated by the innumerable, vastly popular festivals (musical – mainly of klezmer music, theatre and film). Jewish culture, just like art, has become a perfect tool of gentrification. The completely gentrified Kazimierz district of Cracow, full of expensive hotels and cheap hostels, posh restaurants and fast food trucks, bookshops, stalls with antiques, little kitsch souvenir shops and "Jewish-style" eateries, resembles a fake folk festival for tourists during the day, who at night turn to binge drinking. The former residents have mostly moved out from there, not only due to drastic increases in rent and significant drop in the quality of life (noise at night), as well as harassment by the new owners of tenements, which is characteristic for the process of gentrification, but also because they did not fit in with the artificially created image of a fashionable entertainment district.<sup>29</sup> "The Tourist Track Tourism has played a chicken-and-the-egg role in the Jewish archaeology process. This has been so especially since the waning and end of the Cold War enabled easy access to ancestral Jewish homelands, as well as the possibility for entrepreneurs to capitalize on new tourist trends,"<sup>30</sup> Gruber wrote. Just after the political transformation, capitalists sensed a market niche and the potential of the formerly Jewish district of Kazimierz. Owing to the monuments restored as part of municipal revitalization programmes for the needs of the tourism industry, the numerous investments and the feverish activity of property developers, the district quickly became Cracow's yet another tourist attraction. The former Jewish quarters in other cities are in for a similar fate, albeit on a slightly lower scale (including Wrocław, as evidenced by the success of the Mleczarnia club and café or the Sarah restaurant, situated near the White Stork Synagogue). "Jews and 'Things Jewish', meanwhile, are popular attractions, even a category of commercial merchandise,"<sup>31</sup> Gruber added. They have become part of today's tourism: "They can also commodify the Jewish phenomenon by boiling it down to specific things to hear, things to buy, things to eat and drink, things to do, personalities to admire. In doing so, they can end up reinforcing stereotypes, even if unwittingly."<sup>32</sup> The memory of Jewish culture, driven out during the period of the People's Republic of Poland, has been enjoying increased interest after 1989, almost becoming an object of thoughtless cult.

The flip side of this cult and fashion for "things Jewish" is the still present anti-Semitism, most evident on the walls, but also in the public debate (especially in the election time), in sport, in the media, and prominently

the former Kulmhof in Chelm nad Nerem. They seemed oblivious to the mass graves they were in fact treading on. In spite of a huge monument bearing the inscription "We Remember", they behaved as if they were in an ordinary glade. Can this sudden amnesia be an attempt to invalidate a memory perceived as "alien", "not ours"? The starting gun was fired right next to an information board reading "Chelmino Execution Camp", which was treated as a landmark next to a forest path.

Fortunately, the "physical traces" of Jewish past are being restored in many places, not solely for the purpose of attracting tourists (suffice it to mention Ośrodek Brama Grodzka – NN Theatre in Lublin, or The Centre "Borderland of Arts, Cultures and Nations" in Sejny). "The process, described by some as 'Jewish archaeology', represents for both individuals and national institutions a physical as well as an intellectual and emotional confrontation with the past. Documenting, restoring, rebuilding, and reconstructing ruined cemeteries and synagogues, ritual baths, and entire ghetto quarters represent concrete, but at the same time highly symbolic, means of reversing oblivion, of 'setting things right'. The physical reclamation forms part of the broader phenomenon of integration: in Germany, thus, it has become an almost clichéd instrument of both personal and institutional *Vergangenheitsverarbeitug*, and in former Soviet bloc states it has been a conspicuous feature of postcommunist 'filling in the blanks'.<sup>33</sup> These processes of "coming to terms with the past" and "filling in the blanks" are accompanied by growing anti-Jewish sentiments, especially in Western Europe. Synagogues and houses of prayer, Jewish schools and cultural institutions are yet again in danger.

As Gruber wrote, "Tension between philo-Semitism and anti-Semitism still vividly colors present-day circumstances. As opinion polls, news reports, far-right political successes, and skinhead demonstrations make clear, the embrace of Things Jewish by some in the non-Jewish population is paralleled by overt anti-Semitism manifested by others. Some, indeed, consider anti-Semitism and extreme philo-Semitism as 'two sides of the same coin'.<sup>34</sup> Philo-Semitism is linked with a phenomenon termed "virtual Jewry". It is a rich, self-sufficient, perfectly organised world living a life of its own, with a well-developed network of foundations, associations, and various "lifestyle" local initiatives. "Many non-Jews study, teach, perform, produce, and consume in a virtual Jewish world of their own creation. Their internal relationships with each other and with Jewish cultural products – texts, music, objects, ambience, and whatever else they perceive or define as Jewish – may become a substitute or surrogate for relationships with living Jews and Jewish environments, creating the sort of 'museum Judaism' where Jews themselves need have no place, except perhaps as artifacts."<sup>35</sup> In this virtual world, an important role is played by the need for expiation. "It is in Germany that the non-Jewish embrace is most widespread, entrenched,

multifaceted, and complex and where it has been most self-contained. It is in Germany, too, where Jewish uneasiness about the phenomenon is particularly acute. For obvious reasons, it can be enormously disconcerting to think of the descendants of the Nazi generation opening Jewish museums; teaching each other courses on Jewish history, culture, and traditions; studying Yiddish; wearing Stars of David; attending synagogue services; and flocking to concerts by German klezmer groups sometimes dressed up like people of the shtetl."<sup>36</sup> This increased interest in Jewish culture may be perceived by Jewish communities as bothersome or even onerous. "There is, in fact, a very fine and dangerous line between appreciating Jews and their culture and mythologizing them. While welcoming the new openness, some Jews are acutely uncomfortable with the new role forced on them and their culture and history. They feel used and exploited."<sup>37</sup> Polish people who discover their Jewish roots often become actively involved with the revived Jewish Communities and attempt to reanimate the local cultural life (to a varying degree of success). In this context, it is worth

present in Internet forums. Karolina Freino in her project *Walls and Sandpits*, Łukasz Bakisk in his project *Matzevot for Everyday Use* (2008–2011), and Wojciech Wilczycki in his project *Innocent Eye Does Not Exist* (2009) documented the postwar destruction and desecration of material traces of Jewish past, both in cities and in the countryside, including synagogues and tombstones. As Gruber emphasised, "It was as if obliterating physical traces of where Jews once lived and worshipped would also cancel or reshape the past itself. Once the physical evidence of Jewish history was destroyed, who was to say that that history really existed?"<sup>38</sup> Dawid Marszewski in his film *Warm-up* (2015) captured the eponymous activity before the Warta Run. The crux of the matter was that the runners were stretching and exercising in the Rzuchowski Forest, within the area of

*Revolution. Exercises in Historical Logic*], Warsaw, 2014, p. 80.

27 Cf. *Ibid.*, pp. 49–95.

28 Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit., p. 11.

29 Cf. Monika Murzyn, *Kazimierz. Środokowiejskie doświadczenie rewitalizacji [Kazimierz. A Central European Experience of Revitalization]*, Cracow, 2006.

30 Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit., p. 131.

31 *Ibid.*, p. 6.

32 *Ibid.*, p. 126.

33 *Ibid.*, p. 78.

34 *Ibid.*, pp. 75–76.

35 *Ibid.*, p. 43.

36 *Ibid.*, p. 50.

37 *Ibid.*, p. 51.

38 *Ibid.*, p. 18.

1 Cf. Stanisław Dróżdz, *Ideas*, exh. cat., Wrocław Contemporary Museum, Wrocław, 2014.

2 Cf. Eli Petel, *A Day's Ending*, exh. cat., Tel Aviv Museum of Art / The Rappaport Prize for a Young Israeli Artist, 2006, Tel Aviv, 2007.

3 Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley, 2002, p. 56.

4 In Poland, a pioneering work devoted to art referring to the Holocaust was written by Eleonora Jedlińska. Cf. Eleonora Jedlińska, *Sztuka po Holocaustu [Art after the Holocaust]*, Łódź, 2001.

5 Cf. Mirosław Bałka, *Die Rampe*, exh. cat., Łódź Museum of Art, Łódź, 2001.

6 Cf. "Sztuka legalizowania buntu. Wywiad ze Zbigniewem Libera przeprorowadzony przez Bożenę Czubak w czerwcu 1997 roku" ["The Art of Legalizing Protest. Interview with Zbigniew Libera Conducted by Bożena Czubak in June, 1997"], *Magazyn sztuki* 1997 (5–16), pp. 34–44.

7 Cf. Ernst van Alphen, "Playing the Holocaust" in *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Stanford, 1997, pp. 65–83.

8 Cf. "Nekrologi pozostają po karnawale życia. Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz" ["Obituaries are Left after the Carnival of Life. Rafał Jakubowicz in Conversation with Mirosław Bałka"], *Tygodnik Powszechny* 2000 (3), p. 15.

remembering Hannah Arendt and Susan Sontag's approach, whose Jewishness did not result in their belonging to any Jewish organisations, not to mention Zionist ones, but instead led to loyalty to something we could term "Jewish sensitivity and commitment".

Yael Bartana in her *Jewish Renaissance Movement in Poland*<sup>39</sup> suggested a slightly different approach to rebuilding Jewish life. She wanted to initiate not just an artistic movement, but a left-wing political movement. The manifesto reads: "We direct our appeal not only to Jews. We accept into our ranks all those for whom there is no place in their homelands – the expelled and the persecuted."<sup>40</sup> The final part of Bartana's *Polish Trilogy*, a film titled *Assassination* (2011), was, as the curator of the exhibition in the Polish Pavilion of the 54th Venice Biennale Sebastian Cichocki put it, "An attempt to imagine the Movement's myth of origins. And since we are in Poland, it must be founded on blood and sacrificing the leader!"<sup>41</sup> The role of the leader-sacrifice (making references to the assassination of President Gabriel Narutowicz, Prime Minister Yitzhak Rabin, and – indirectly – the air crash in Smolensk) was assumed by Sławomir Sierakowski. Undoubtedly, both *Polish Trilogy* and the Jewish Renaissance Movement were artistic successes, although the project did not work out as a political initiative. It is simply impossible to build an authentic movement on fake death. The first and so far only congress of the Jewish Renaissance Movement in Poland was held in Berlin in 2012, as part of the 7th Berlin Biennale. Let us remember, however, that for quite some time we have witnessed a revival of Jewish life and culture in Berlin, albeit following different principles than those put forward by Bartana.

Many Israeli artists are currently moving to Berlin, this extraordinarily open city that is considered one of the centres of global art (in spite of the occasional racist and anti-Semitic excesses, including brutal assaults). At the turn of 2014 and 2015, an exhibition prepared by Aya Lurie and titled *Back to Berlin* was held at the Herzliya Museum of Contemporary Art.<sup>42</sup> "The influx of Israelis to Berlin in the last few years has resulted in the creation (...) of Israeli Jews diaspora of a kind. For them, Berlin is also becoming a new place of life. Their attitude to the past varies."<sup>43</sup> Following Gruber's interpretation, the desire to live in Berlin can be perceived as "a 'third generation' syndrome: the desire to discover and seize hold of knowledge withheld, denied, or ignored by older generations, be they parents, grandparents, or ruling elites."<sup>44</sup> Amit Epstein, an inhabitant of Berlin, in his film trilogy *Stockholm Syndrome* (2007–2010), successfully combines the conventions of a musical, spectacle and video clip. The trilogy is a compilation of various, seemingly conflicting, genres and conventions. Unlike what the title suggests, *Stockholm Syndrome* does not talk only about the victims' positive feelings toward the oppressors, but also about a predilection for the victims stemming from the oppressors' complex. Epstein freely juxtaposes the symbolism of the Holocaust and images of Berlin memorial sites (e.g. Menashe Kadishman's *Fallen Leaves* and Peter Eisenman's memorial) with mass culture clichés (e.g. James Bond films soundtrack, music by Britney Spears, Depeche Mode, Madonna, Marlena Dietrich, and Leonard Cohen). In the final part of the trilogy titled *Jewish Revenge*, we see scenes shot near the land-art *Monument to the Negev Brigade* in Beer-Sheva, Israel, commonly known as *Andarta*<sup>45</sup>, which was designed by Dani Karavan in memory of the members of the Palmach Negev Brigade who fell defending Israel during the 1948 Arab-Israeli War. Wearing a uniform-like outfit with CaHaL soldier's stripes, Epstein is holding a colourful toy water gun in his hands. Over the memorial tower, the *Reichsadler* looms ominously. The scene is accompanied by the song *Eretz Zavav Halav* (*Land of Milk and Honey*). This language would be hard to accept by most of the "second generation"

artists.

In the Wrocław exhibition, Haim Maor<sup>46</sup> is an artist representing the "second generation", who, incidentally, used a similar motif of a raven-*Reichsadler* in the context of Tel Hai (*A Message from Auschwitz-Birkenau to Tel Hai*<sup>47</sup>, 1983). In his 1988–2009 series of works titled *The Faces of Race and Memory*, he juxtaposed black-and-white photographs of his family, friends and neighbours with photographs of his German friend Suzanna and her family. The artist said: "In my works, people's portraits are confronted by juxtaposing them and putting opposite each other, by 'cataloguing' them in the viewer's awareness as 'Jewish' or 'Aryan'. The drawings and the photographs act as catalysts for surfacing the viewer's prejudices, who thus becomes a 'potential racist'.<sup>48</sup> By doing so, the artist put the viewers in a highly uncomfortable position. When looking at the portraits hanging on the wall, they automatically classified some faces as "Jewish" and others – as "Aryan", and fell into a trap of Nazi racial categories. The portraits were presented in a way resembling the exhibition in Block 11 of the Auschwitz-Birkenau National Museum. "It was unsettling simulation in which the present resembled the past, in which my close relatives looked like criminals or concentration camp prisoners," Maor said.<sup>49</sup>

Finally, *Vot Ken You Mach?* poses questions about Yiddish culture, which the Parliamentary Assembly of the Council of Europe hailed in 1987 as "once a cross-national culture in Europe, a mediator for intellectual advance and also a component of local national cultures."<sup>50</sup> *Mame Lushen* (*Mother's Tongue/Language*) is the title of Haim Maor's 2006–2007 installation. Maor said: "In Yiddish, ממשלע-לשון means ממשלע (pronounced 'sfat am', i.e. 'mother's tongue'). It is written with Hebrew letters, ממשלע (pronounced 'mame') means 'mother' in Yiddish. The second word is written לושן ('lashon'), but it is stressed as לושן ('lushen'), not לושן ('lashon'). In my work I used the same font that is used in the siddur, which resulted in the emergence of references to prayer. I embroidered the black appliqué of the letters on a floral fabric belonging to my mother. This fabric was taken from the end of a bale of cloth, and for this reason its lower part is colourless. It conveys an impression that my mother's language is disappearing. Indeed, Yiddish was my mother's tongue, but I do not use it. I feel emotionally attached to this work because I found this piece of cloth after her death, and I gave it a new life."<sup>51</sup> The work provokes questions about which language is the "mother tongue" for a large part of Israel's society, for the children of refugees from Europe who struggled to pull themselves together in a culturally alien world, which was fully grasped by Amos Oz in his *A Tale of Love and Darkness*.<sup>52</sup> Haim Maor's experience is characteristic of the "second generation", who had to grow up in the shadow of their parents' traumas, who wanted to confront – usually to no avail – the family history, and consequently, in an indirect way, the painful European history. Haim Maor was brought up in a home where no language was properly spoken. His parents were not fluent in Hebrew. They talked to their son in Yiddish and to each other – in Polish, especially when they wanted to make sure he could not understand. The artist's parents also had a basic knowledge of Russian and Czech. Thus Maor grew up in a home where various words were mixed up, where broken languages were spoken.<sup>53</sup> Although Haim Maor did understand and speak Yiddish as a child, he does not use this language anymore, similarly to many other Israelis of his generation. Yiddish culture was buried together with European Jews. In Israel, Yiddish nowadays functions only in religious communities, and it can be heard in the Orthodox quarters. Apart from that, it is an object of interest mainly for historians and linguists, and, to a lesser degree, for artists.<sup>54</sup>

46 Cf. Haim Maor, *They Are Me*, exh. cat., The Open Museum, Tefen Industrial Park, 2012.

47 Cf. Haim Maor, *The Faces of Race and Memory: Forbidden Library*, exh. cat., Massuah – The Institute for the Study of the Holocaust, Kibbutz Tel Itzhak, 2005.

48 Cf. Batia Barulin, "Haim Maor – znicz pamieci. Artysta z drugiego pokolenia po Holokaucie" ["Haim Maor – Memory Candle. An Artist of the Holocaust Second Generation"], *Pro Memoria*, Auschwitz-Birkenau Museum's periodical, 2009 (2), p. 143.

49 "Midrasz wizualny albo trzecie znaczenie. Z Haimem Maorem rozmawia Rafał Jakubowicz" ["A Visual Midrash, or the Third Meaning, Rafał Jakubowicz in Conversation with Haim Maor"], *Midrasz* 2014 (6), p. 10.

50 After: Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit., p. 40.

51 "Midrasz wizualny albo trzecie znaczenie...", op. cit., p. 10.

52 Amos Oz, *A Tale of Love and Darkness*, Harcourt, 2005.

53 Cf. "Midrasz wizualny albo trzecie znaczenie...", op. cit., p. 9.

54 In Warsaw in June, 2006, the exhibition *The Neighbour Next Door. Yiddish in Israeli Contemporary Art* was held as part of the 5th edition of the *Neighbours for Neighbours* festival, curated by Yifat Lajst. Among the participating artists were Ariel Yanay-Shani, Moshe Gershuni and Haim Maor. Cf. "Neighbour next door. Jidysz we współczesnej sztuce izraelskiej. Z Yifat Lajst



Sharone Lifschitz, *If I Were To Forget You*

Yiddish in Israel is attractive only for a handful of enthusiasts, although their number is growing in the wake of the grandchildren's increased interest in their grandparents-émigrés' renounced Diaspora culture.

David Ben-Gurion insisted on making Hebrew, not Yiddish or Ladino, the official language of Israel. Abandoning the language of the Diaspora severed the ties with European history and culture. Jews from all over the world who emigrated to Palestine and then to Israel, coming from different cultures and speaking in many languages, ended up in a peculiar melting pot. Later, by means of the army and the educational system, they underwent integration processes aimed at uniting the immigrants, homogenising Israeli culture and turning the newcomers into Israelis-builders of a new country. Ari Shavit wrote: "People replace a name with a name [e.g. Haim Binyamin Moshkovitz Hebraized his name to Haim Maor, which translates as 'life from light' – R. J.'s note], a tongue with a tongue, an identity with an identity. To survive, they cleanse themselves of the past. To function, they flatten themselves. They turn into people of action whose personalities are rigid and deformed, whose souls are shallow. They lose the riches of Jewish culture as they are shaped by a new synthetic culture that lacks tradition and nuance and irony."<sup>55</sup> Yiddish triggered associations with the Holocaust. Just after the war, there was no room for the survivors in the public debate. "The Holocaust and its millions of dead have been ever-present in Israel from the day of its establishment and the link between the two events remains indissoluble. The Holocaust has always been present in Israel's speech and silences; in the lives and nightmares of hundreds of thousands of survivors who have settled in Israel, and in the crying absence of the victims."<sup>56</sup> Idith Zertal wrote. The Israeli society has had to struggle with many threats, which often called for sacrificing lives, which in turn led to revoking any weakness in favour of strength and vitality. Hence the aversion to the survivors, who had been tainted with degradation, fear, and death, and who thus diverged from the image of a "new Hebrew" by representing the negatively-marked figure of an "old Jew" of the Diaspora. "The State of Israel (...) was, in its first, formative decade, a monument to selective amnesia and erasure of certain chapters in Jewish history that would have hindered its constitutive effort and contradicted the state's narrative of power and renewal."<sup>57</sup> Zertal wrote. For this reason, the victims of the Holocaust and 300,000 of its witnesses, who were looking for a home in the new state, were refused a place in the imaginarium and the symbolic field of the emerging society. "Although [the survivors] changed the visage and the fabric of the society, they were the 'absent presences' of the country. It was heroes', not victims', time. Acts of commemoration of the Holocaust were few and sporadic."<sup>58</sup> It was not until Eichmann's 1960 trial when a fundamental change, or breakthrough, had occurred (the exhibition features six volumes of the interrogation minutes of Adolf Eichmann belonging to Arye Wachsmuth's family; the artist's father, Alexander, followed the trial in Jerusalem as a reporter). It was the first time when the dark experiences of the Diaspora, the bestiality of Nazi terror, the tortures and the price of survival could be openly discussed. And even more importantly – people began to listen. Segev wrote: "The Eichmann trial marked the beginning of a dramatic shift in the way Israelis related to the Holocaust. The terrifying stories that broke forth from the depths of silence brought about a process of identification with the suffering of the victims and survivors."<sup>59</sup> Unfortunately, the opening up of the Israeli society to the voice of the survivors also led to using the Holocaust in political fights whose stake was short-term goals, not always noble. Zertan went on: "From the partisan-poet Abba Kovner to the right-wing leader Menachem Begin, from the Palmach commander Yitzhak Sadeh to the soldier-general Ariel Sharon, from Ben-Gurion and Nathan Alterman to the song writer Haim Hefer and the politician Benjamin

Netanyahu, through right, left, center, and fringe politics, the Israeli discourse of power was perceived not only as a vital necessity in the context of the Israeli-Arab conflict, but also as a form of atonement, endowing the Holocaust and the history of the Diaspora with retroactive, belated meaning. The process was dialectic. Memory of the Holocaust invested the local conflict with significance, and extracted it from its political and historical dimensions, while the discourse of the conflict consolidated and reinforced the role of the Holocaust as the constituent myth of the Zionist-Israeli meta-narrative. Both the Holocaust and the ongoing conflict were thus detached from their specific historical contexts, from their complexities and inner contradictions as historical events; borders between them became blurred, turning them into closed, critique-proof mythical realities, bound together and sustaining one another. The Jewish Holocaust, and Israeli power, had thus become a central factor in consolidating the Israeli identity and in fortifying social cohesion and solidarity within Israel."<sup>60</sup> The Holocaust quickly assumed the status of a kind of lay religion that brought together the multiethnic and multicultural Israeli society (interestingly enough, it also became an important element of the identity of immigrants from Arab countries). The Holocaust addressed the need of referring to the past, to common heritage and shared history that the new state clearly lacked. "[Israelis] are the offspring of a nation, a religion, and a culture that has dismissed the present and left the future in the hands of faith and fate. The past thus becomes an object of worship. Since the beginning of the 1980s, they have been worshipping *moreshet hashoah* – a somewhat peculiar term, meaning 'the heritage of the Holocaust'.<sup>61</sup> In the 1990s, the subject-matter of the Holocaust raised increased interest in Israel. This "eagerness to embrace the past is often no less problematic and charged with contradiction than the earlier tendency to deny it."<sup>62</sup> The interest in the past affected the attitude to the then living Holocaust survivors, and their fate (they often lived and died in oblivion, in very bad conditions), only to a limited extent. It is not hard to guess that the main consequence of the social discussion about the recent past was the prominent presence of the Holocaust in the media, becoming "a central subject of literature and poetry, of theater, cinema, and television."<sup>63</sup> Also of visual arts (before that, the tragedy of European Jews had been present neither in the media nor art). The Holocaust played an important role in the identity-building process of the new Israelis and in the policies favoured by the state of Israel; both the omission of this subject in the 1950s, which resulted indirectly from the Yishuv's sense of guilt for not having done everything to save European Jews, as well as the peculiar explosion of interest in the wake of Eichmann's trial, when the Holocaust rhetoric started to be used for political aims. As Zertal wrote, "Through a dialectical process of appropriation and exclusion, remembering and forgetting, Israeli society has defined itself in relation to the Holocaust: it regarded itself as both the heir to the victims and their accuser, atoning for their sins and redeeming their death."<sup>64</sup>

In the first episode of the 2014 film by Prague-based artists Tamara Moyzes and Shlomi Yaffe, titled *Polish Bourgeois* (in Israel, "bourekas" is a popular type of film comedies based on racial stereotypes, in which the modern Ashkenazim are contrasted with the benighted Mizrahim) and shot at the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw, we see Yitzhak Rabin talking in Yiddish with Yigal Amir, who murdered Rabin on 4 November, 1995. Three years of a brutal hate campaign and defamation of the prime minister, with numerous references to the Holocaust symbols (e.g. the SS and the Judenrat), in which the extreme and moderate right depicted Rabin as a traitor, and his government – as the "Oslo government", resulted in many provocations and acts of violence, and eventually – in murder. Yigal Amir, a right-wing radical student, was brought up believing that anyone giving up even one square centimetre of the Promised Land is a traitor to his own nation, and withdrawing from the occupied territories is identical to annihilation of Jews in Europe.

60 Idith Zertal, *Israel's Holocaust...*, op. cit., pp. 167–168.

61 Tom Segev, *The Seventh Million...*, op. cit., p. 53.

62 Ibid., p. 94.

63 Ibid., p. 516.

64 Idith Zertal, *Israel's Holocaust...*, op. cit., p. 3.

Thus, as a self-proclaimed Jewish partisan, he decided to act. Tamara Moyzes and Shlomi Yaffe provocatively situated Rabin and Amir's meeting in an empty black space – a kind of "costume" referring to the reality of the Warsaw ghetto (the characteristic bands with the Star of David). Zertal wrote: "Identifying Yigal Amir with World War II Jewish partisans or ghetto fighters is no more blatantly untenable than likening the State of Israel to a burning ghetto or a death camp, or the outrageous comparison of withdrawal from part of the land to walking 'like sheep to the slaughter' into the crematorium, or depiction of the Arabs as the reincarnation of the Nazis. Yet it was the latter assertions which made that claim applied to Amir possible. One may dispute the cliché that words can kill, but not the fact that they create a world, structure consciousness, construe a motive for action, even if not necessarily on a one-to-one basis."<sup>65</sup> In Moyzes and Yaffe's film, Rabin's assassin utters the following words from the Book of Ecclesiastes: "The thing that hath been, it is that which shall be; and that which is done is that which shall be done."

In Shlomi Yaffe's 2004 film titled *Yad Vashem's New Museum*, we see the characteristic Avenue of the Righteous Among the Nations at the Yad Vashem Institute in Jerusalem. However, instead of focusing on the trees or the plaques with the names of the Righteous, the camera follows a Palestinian worker, one of many employed at the construction site of the memorial, who uses his mixer to pray, and then returns to his cement brick. The Palestinian workers are building a monument-narrative about the tragedy of the Jewish. It is accompanied by the song *Jerusalem of Gold*, which expresses the desire to return to Jerusalem. Written in 1967 by Naomi Shemer, it is a kind of unofficial national anthem of Israel, contrasted with the lay *Hatikvah*. As Ari Shavit wrote, "The State of Israel refused to see its Arab citizens. It has not yet found a way to integrate properly one-fifth of its population."<sup>66</sup> Against



Tamara Moyzes, *Prague 7*

this backdrop, let us refer to Judith Butler's reflection on Jewish ethics: "My contention is that being able to depart from those communitarian moorings as they have been historically formed is a difficult and necessary struggle and that some aspects of Jewish ethics require us to depart from a concern only with the vulnerability and fate of the Jewish people. I am proposing that this departure from ourselves is the condition of a certain ethical relation, decidedly nonegological: it is a response to the claims of alterity and lays the groundwork for an ethics in dispersion."<sup>67</sup>

Damir Nikšić, an artist from Bosnia and Herzegovina, in his perverse film *If I Wasn't Muslim* (2005) referred to Sheldon Harnick and Jerry Bock's song *If I Was a Rich Man*, written for the musical *Fiddler on the Roof*, based on Sholem Aleichem's 1894 stories about Tevye the Dairyman (in Polish theatre, actors playing Tevye usually appear wearing crummy fake beards, which triggers unintentional comical effect and contributes to strengthening cultural stereotypes). *If I Wasn't Muslim* begins just like the original, with the artist's short soliloquy to God, although this time it is Allah. Nikšić appropriated and used the commonly recognizable and banal cliché of Jewish adversities in order to talk about the sufferings of Bosnian

65 Ibid., p. 199.

66 Ari Shavit, *My Promised Land...*, op. cit., p. 402.

67 Judith Butler, *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*, New York, 2012, p. 26.

39 Cf. *A Cookbook for Political Imagination*, edited by Sebastian Cichocki and Galit Eilat, exh. cat., the Polish Pavilion at the 54th International Art Exhibition in Venice, Zacheła National Gallery of Art, Warsaw, Sternberg Press, Berlin, 2011.

40 *The Jewish Renaissance Movement in Poland*, <http://www.artnews.com/2013/04/18/yael-bartana-jewish-renaissance-movement/> manifesto (accessed on 10 May 2015).

41 Adam Mazur, *Nie chciałbym być w skórze Yael Bartany. Rozmowa z Sebastianem Cichockim* [*I Wouldn't Like to be in Yael Bartana's Shoes. Conversation with Sebastian Cichocki*], *Dwutygodnik.com*, 2011, August, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2578-nie-chcialbym-byc-w-skorze-yael-bartany.html> [accessed on: 10 May 2015].

42 Cf. *Back to Berlin*, exh. cat., 20 September 2014 – 17 January 2015, Herzliya Museum of Art, Herzliya, 2014.

43 Małgorzata Quinkenstein, "Żydowscy artyści w Berlinie po 1989 roku" ["Jewish Artists in Berlin after 1989"], *Artmix* 2014 (32) *Migracje* [Migrations], <http://www.obieg.pl/artmix/3179> [accessed on 10 May 2015].

44 Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish...*, op. cit., p. 9.

45 Cf. *50 years of Negev Monument. Dani Karavan's Public Art*, exh. cat., The Negev Museum of Art, Beer-Sheva, 2015.



Ruth Novaczek, *Radio*

rozmawia Rafał Jakubowicz" ["Neighbour Next Door. Rafał Jakubowicz in Conversation with Yifat Lajst"], *Arteon* 2006(10), pp. 26–27.

55 Ari Shavit, *My Promised Land...*, op. cit., p. 162.

56 Idith Zertal, *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*, Cambridge, 2005, p. 3.

57 Ibid., p. 94.

58 Ibid.

59 Tom Segev, *The Seventh Million. The Israelis and the Holocaust*, translated by Haim Watzman, New York, 2000, p. 361.

# Artyści / Artists

Paweł Althamer  
Łukasz Baksik  
Yael Bartana  
Stanisław Dróżdż  
Amit Epstein  
Inga Fonar-Cocos  
Yael Frank  
Karolina Freino  
Eduard Freudmann  
Rafał Jakubowicz  
Sharone Lifschitz  
Haim Maor  
Dawid Marszewski  
Michaela Melián  
Tamara Moyzes  
Eran Nave  
Damir Nikšić  
Ruth Novaczek  
Eli Petel

Krystyna Piotrowska  
Nikola Radić Lucati  
Joanna Rajkowska  
Barak Reiser  
Ofra Riesenfeld  
Eran Schaerf  
Anna Schapiro  
Maya Schweizer  
Tehnica Schweiz  
(Gergely László  
& Péter Rákosi)  
Tal Sterngast  
Yael Vishnizki-Levi  
Shira Wachsmann  
Arye Wachsmuth  
Claire Waffel  
Shlomi Yaffe  
Amir Yatziv  
Artur Żmijewski

**Jednodniówka Muzeum  
Współczesnego Wrocław**  
**Wrocław Contemporary Museum  
One-Day Newspaper**

Redaktor naczelny / Editor-in-chief: Bartek Lis  
Teksty / Texts: Rafał Jakubowicz, Christiane Mennicke-Schwarz  
Tłumaczenia / Translation: Karol Waniek  
Korekta / Proofreading: Aleksandra Zoń  
Projekt / Layout: Maciek Lizak

Publikacja towarzyszy wystawie *Vot ken you mach?*  
(29.5 – 31.8.15, Muzeum Współczesne Wrocław).

This publication accompanies exhibition *Vot ken you mach?*  
(Wrocław Contemporary Museum, 29.5 – 31.8.15).

Zespół kuratorski / Curatorial team: Rafał Jakubowicz (Poznań),  
Valentina Marcenaro (Drezno), Christiane Mennicke-Schwarz (Drezno),  
Dorota Monkiewicz (Wrocław)  
Producent wystawy / Exhibition producer: Paweł Bąkowski  
Kuratorka debat / Curator of debates: Katarzyna Reszke  
Kurator sceny muzycznej / Music programme curator: Adam Moryc  
Koordynacja / Co-ordination: Bartek Lis  
Organizator / Organizer: Muzeum Współczesne Wrocław

Adres redakcji / Address:  
pl. Strzegomski 2a  
53-681 Wrocław

Nakład / Circulation: 2000

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych (teksty, zdjęcia, rysunki) oraz  
zastrzega sobie prawo do skrótów, redagowania i adiacji. / The editor does not  
return unsolicited material (i.e. text, photos, drawings) as well as reserves the right to  
cut, edit and revise the submissions.

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury miasta  
Wrocławia / Wrocław Contemporary Museum is the municipal institution of culture  
of the city of Wrocław

**MWW**

Muzeum Współczesne  
Wrocław

Projekt realizowany we współpracy z Kunsthaus Dresden, finansowany przez Niemiecką Federalną Fundację Kultury  
i Ostdeutsche Sparkassenstiftung / Project in cooperation with the Kunsthaus Dresden funded by the German Federal Cultural Foundation  
and the Ost deutsche Sparkassenstiftung  
Dofinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej / Co-financed by the Foundation for Polish-German Cooperation

**Kunsthaus  
Dresden**

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**

**Ostdeutsche Sparkassenstiftung  
gemeinsam mit der  
Ostdeutschen Sparkasse Dresden**

**FUNDACJA WSPÓLPRACY  
POLSKO-NIEMIECKIEJ  
POLSKO-NIEMIECKIE  
ZUSAMMENARBEIT  
FUNDATION FOR POLISH-GERMAN  
COOPERATION**

**Gazeta**

**WAPAC**

**iraim**

**ITV.P**