

Kształt pamięci. Rozmowa z Zofią Lipecką

W 2001 roku powstaje instalacja „Po Jedwabnem” dotycząca Zagłady. Zwróciła się Pani ku przeszłości. Dlaczego?

To nie był jakiś wykoncypowany wybór, lecz bezpośrednia reakcja na książkę „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa, a przede wszystkim na debatę, którą wywołała. Posłużyłam się wideo i lustrami aby stworzyć konfrontację twarzą w twarz z wypartą historią.

Pojawiają się w niej twarze osób z różnych pokoleń, kultur, narodowości. Ta praca prowokuje do postawienia pytania o problem uniwersalizacji Zagłady.

Tak, i poruszyła go Elżbieta Janicka w tekście towarzyszącym wystawie *Po Jedwabnem* w Zachęcie. Muszę podkreślić, że mnie nie chodziło o uniwersalizację. Przytoczę fragment wykładu, który wygłosiłam w 2011 roku w École Pratique des Hautes Études „Chciałam skonfrontować widza, w szczególności polskiego, z historią zagłady, która miała miejsce w Polsce i za którą Polacy są po części odpowiedzialni. Nie chodziło mi jednak o to by stygmatyzować Polaków jako grupę. [...] Instalację kierowałam do jednostek, dlatego filmowałam osoby różnych narodowości, kultur i pokoleń. Jeśli ‘Po Jedwabnem’ nabrało charakteru uniwersalnego, czy raczej międzynarodowego, nie znaczy to jednak że wpisuje się w dyskurs uniwersalizacji zagłady.”

Do tematyki Zagłady wróciła Pani w następnych pracach, w tym cyklu obrazów Projekt Treblinka Jednak za każdym razem mówi Pani o współczesności. W „Po Jedwabnem” widzimy współczesnych nam ludzi, w obrazach aktualny widok Treblinka czy Oświęcimia.

Nie chodzi mi o opowiadanie historii poprzez odtwarzanie minionych wydarzeń, lecz o spojrzenie na historię dzisiaj. W jaki sposób pamięć funkcjonuje dzisiaj, szczególnie pamięć o Zagładzie. A przede wszystkim – co mnie obecnie interesuje – w jaki sposób przekazywać tę pamięć.

Wracając zaś do kwestii uniwersalizacji Zagłady, jest to nie tyle problem współczesny, ile epoki komunizmu. W ówczesnym dyskursie o drugiej wojnie światowej pomijano Zagładę i nie nazywano jej po imieniu.

Mówiono o zbrodniach hitlerowskich, nie podkreślając, że ich ofiarą padali przede wszystkim Żydzi. Dopiero po upadku komunizmu zmienił się sposób patrzenia na Holocaust w Polsce i innych krajach postkomunistycznych.

Przed wszystkim do świadomości zbiorowej dotarło, że – jak pisał Henryk Grynberg - nie była to zbrodnia na człowieku, lecz na Żydach. Zresztą problem uniwersalizacji nie jest tylko związany z Polską i blokiem wschodnim. W 1955 r. powstaje „Nuit et Brouillard” Alain’a Resnais, jeden z pierwszych ważnych filmów na temat obozów koncentracyjnych w czasie drugiej wojny światowej. W żadnym momencie nie pada w nim słowo Żyd! Zarówno w dyskursie alianckim, jak i dyskursie w bloku komunistycznym nie było mowy o eksterminacji Żydów.

Jednak ostatnie dekady przyniosły zmianę tego spojrzenia, do czego przyczynił się m.in. „Shoah” Claude’a Lanzmanna z 1985 roku. Ale dlaczego artyści wizualni sięgnęli po tę tematykę?

W Polsce?

Tak, ale nie tylko.

W Polsce zapewne przyczynił się do tego upadek komunizmu. Powstały nowe możliwości badań historycznych, otwarto archiwa. Zaczęto na ten temat dyskutować. I tym tropem poszli artyści. A na

Zachodzie? Nie wiem, czy doszło do tak wielkiej zmiany. Na pewno tu artyści są mniej uwrażliwieni na tę tematykę. We Francji np. nie znajduje ona specjalnego oddźwięku. Owszem w tym roku w normandzkim mieście Coutances stowarzyszenie licealistów zajmujące się pamięcią Zagłady zorganizowało wystawę mojego cyklu obrazów *Projekt Treblinka*. Ale to wyjątek. Mimo wszystko nadal jest obecny, i to nie tylko w Polsce, dyskurs celowo ignorujący specyfikę zagłady i tym samym rozmywający odpowiedzialności.

Czy dla zmiany myślenia o Zagładzie nie przyczyniło się inne spojrzenie na przeszłość, zwrócenie uwagi na jednostkowe dzieje, i to tych, których często pomijano: ofiar, mniejszości, grup marginalizowanych. Zaczynają powstawać opracowania z ich punktu widzenia, a nie jakiś abstrakcyjnych zbiorowości, czy też uprzywilejowanych jednostek. Także Pani wykorzystuje zresztą jednostkowe świadectwa.

Dziś oprócz historii Zagłady, bada się historię pamięci o Zagładzie. Annette Wieviorka wprowadziła problem świadka i tego, w jaki sposób on wpływa na pamięć o Holokauście. Dla mnie świadectwa są bezcennym materiałem. Doświadczenia jednostek najlepiej przybliżają nam przeszłość i pozwalają ją sobie w pewnym stopniu wyobrazić.

W Pani instalacji „Po Jedwabnem” są trzy elementy: wspomnienie Szmula Wasersztajna o wydarzeniach 10 lipca 1941 roku czytane przez Andrzeja Seweryna, ekrany na których widzimy twarze osób, które słuchają tej relacji oraz są lustra. One powodują, że zmienia się status widza. W odbiciach widzą siebie i własny odbiór słów Wasersztajna.

Widz, słuchając świadectwa zostaje zmuszony do konfrontacji z tą historią. A lustra sprawiają, że przestaje być widzem, i staje się współuczestnikiem tego, co się dzieje w tej przestrzeni.

Przełamuje Pani dychotomię na oglądającego i to, co jest oglądane.

Sama forma instalacji sprawia, że wideo odbieramy inaczej, niż film oglądany w sali kinowej. Materiał filmowy wykorzystany w mojej instalacji też różni się od np. „Sąsiadów” Agnieszki Arnold. Nie jest to film dokumentalny. Nie pokazuję ofiar, ani sprawców. Nie odtwarzam przebiegu wydarzeń. Stawiam odbiorcę w sytuacji gdzie nie jest widzem, ale dosłownie, fizycznie cześć instalacji, może dotknąć ekranu. Jest to sytuacja prowokująca, skąniająca odbiorcę do tego by nie pozostawał zewnętrznym wobec tej historii.

Ta praca zdaje się mówić raczej o pamięci wydarzeń, a nie o nich samych.

Tak właśnie jest. Sam tytuł „Po Jedwabnem” (a nie „O Jedwabnem”) wskazuje, że jest to praca krytyczna na temat pamięci o tych wydarzeniach a nie na temat samych wydarzeń.

Philippe Piguet w piśmie – mając na myśli „Po Jedwabnem” – autorka „nieufnie odnosi się do tego wszystkiego, co mogłoby przyczynić się do odtworzenia konkretnego kształtu wydarzeń, które nie istnieją już ani w realnej przestrzeni, ani w czasie”. To spostrzeżenie można odnieść także do kolejnych Pani prac. Nie próbuje Pani rekonstruować tamtych wydarzeń.

Przywołuję je tylko za pomocą relacji świadka. Szmula Wasersztajna w *Po Jedwabnem* i Jankiela Wiernika w instalacji *Warszawa – Malkinia*.

Tak. Tylko nie zostaje ono poddane „obróbce artystycznej”: nie jest przetwarzane, etc. Zostaje cytatem umieszczonym w obrębie współczesnego dzieła.

Owszem, jest punktem wyjścia i elementem, na którym oparta jest cała instalacja.

Dopytuję się, ponieważ niedawno w Polsce doszło, przy okazji filmu „W ciemności” Agnieszki Holland, do kolejnej dyskusji o możliwość tworzenia sztuki o Zagładzie. W niej podkreślano, że musimy pozostać przy świadectwach, a nie wolno tworzyć dzieł o Holocauście.

Adorno twierdził, że po Oświęcimiu nie można już pisać poezji. Uważam, że jest to w pewnym sensie pozycja przegrana, ponieważ to właśnie poprzez współczesne dzieła sztuki zachowuje się pamięć o Zagładzie; poprzez teksty i obrazy, czy jest to film historyczny, taki jak „W ciemności” Agnieszki Holland, czy dokumentalny, np. „Shoah” Claude'a Lanzmanna, czy też moje instalacje wideo i obrazy na płótnie. Myślę, że nie jest to problem przeciwstawiania dokumentu i fikcji, surowego świadectwa i literatury, ale raczej problem znalezienia adekwatnej formy. Mówiąc krótko, uważam, że nie można **nie** przedstawiać tej historii, zwłaszcza kiedy zanikają ślady po Zagładzie i odchodzą ostatni jej świadkowie. Natomiast pytanie jest w jaki sposób to robić.

W cyklu „Treblinka”, a także w pracach dotyczących Oświęcimia Pani maluje współczesną drogę prowadzącą do tych miejscowości.

Po zrealizowaniu „Po Jedwabnem” odczuwałam konieczność kontynuowania w jakiś sposób tematu pamięci Zagłady. Postanowiłam co roku jeździć do Trebinki i fotografować, a następnie malować na płótnie wjazd do tej miejscowości, w miejscu, gdzie znajduje się tablica z jej nazwą. W ten sposób powstał *Projekt Treblinka*. Ten wjazd, kiedy byłam tam po raz pierwszy, był dla mnie szokiem. Podobny szok odniosłam, kiedy podróżując w czasie wakacji zobaczyłam niepozorny drogowskaz z napisem „Oświęcim”.

Co spowodowało ten szok? Zwyczajność tej sytuacji? Wjazd do tych miejscowości taki sam, jak do każdej innej w Polsce?

Kontrast pomiędzy zwyczajnością tego miejsca a nazwą miejscowości oraz tym wszystkim, co ta nazwa ze sobą niesie.

Sięgnęła Pani po malarstwo, po gatunek - można by sądzić - najmniej jest odpowiedni do podejmowania takiej tematyki.

Chyba to właśnie mnie zainteresowało, chociaż widzę to dopiero teraz z perspektywy czasu. W chwili, kiedy zdecydowałam się malować, nie było to takie jasne, natomiast czułam że jest niebezpieczne. Malarstwo jest pierwotną formą sztuki. Ma bardzo długą historię, znacznie dłuższą niż fotografia czy film. Czułam, że ważne jest skonfrontowanie tej tradycji z tematyką Zagłady; że ma sens poruszenie tej tematyki na płótnie, ponieważ z tym wiążą się problemy piękna i estetyki, tak istotne dla całej historii sztuki.

Od malarstwa ucieka się właśnie z powodu jego obciążenia przeszłością, rozmaitych uwikłań. Pani gest można odczytać jako próbę jego obrony.

Ja nie tyle bronię malarstwa, co zastanawiam się, dlaczego się od niego ucieka. Jakie są tego przyczyny?

I jak Pani odpowiedziałaby na to pytanie?

Przede wszystkim dlatego, że pojawiła się konkurencja nowych mediów: wideo i fotografii. Uważam jednak, że ich pojawienie się nie powinno dyskwalifikować malarstwa, właśnie dlatego że ma ono dłuższą historię. Być może ucieczka od niego jest jakąś ucieczką od historii, jej błędami i

sprzecznościami. Interesuje mnie żeby zgłębiać ten problem.

A czy od malarstwa nie ucieka się z powodu lęku przed estetyzacją, całym uwikłaniem w problem piękna, a także z powodu jego komercjalizacji. To nadal dyscyplina najbardziej „wydajna” na rynku sztuki.

Nie sądzę żeby estetyzacja, czyli zastąpienie sensu dekoracją, była problemem wyłącznie malarskim. To problem sztuki w ogóle, problem nie poddawania się modzie, rynkowi, rozrywce, itp. Jeśli chodzi o komercjalizację to przecież fotografia i wideo i obiekty przestrzenne są najchętniej pokazywane na ważnych wystawach, co podnosi ich wartość handlowa. A kino, jak przewidział Walter Benjamin, jest dzisiaj najsilniejszym przemysłem kulturowym. Zatem wydaje mi się że malarstwo znajduje się dziś na bardzo słabej pozycji.

Obrazy z cyklu „Projekt Treblinka” są bardzo bliskie fotografii, czym różnią się od Pani wcześniejszych prac malarskich, w których często posługiwała się Pani znakami i symbolami, odwołaniami do archetypów. W tych najnowszych pracach konfrontuje Pani malarstwo z doświadczeniami fotografii i filmu.

Tak, one są bliskie fotografii, ale nie konfrontują się z nią tak jak hyperrealizm, tylko raczej posługują się nią. Interesuje mnie problem widzenia rzeczywistości, a fotografia i wideo zwiększają możliwości oka. Jednocześnie takie malarstwo oparte na obserwacji sprawia że odrzucam znaki i symbole, które mnie kiedyś interesowały.



Dlaczego? To był ważny wątek w Pani twórczości: obrazy w których pojawiały się znaki, jakieś zarysy przedmiotów, istot, figury geometryczne. Wszystko to, co Andrzej Turowski, odwołując się do Rogera Caillois, wiązał z myśleniem symbolicznym. Czy dzisiaj, we współczesnym świecie, przestają być czytelne?

Obawiam się, że one nigdy nie były czytelne. Zawsze były wieloznaczne, niejasne. Natomiast w przypadku Zagłady, barbarzyństwa i zła symbol nie jest dobrym środkiem wyrazu.

Trzeba mówić wprost?

Po francusku mówi się *appeler un chat un chat* - nazywać kota kotem.

W projekcie „Warszawa - Malkinia” ponownie sięga Pani po wideo. Wspomnienie Jankiela Wiernika z deportacji w 1942 roku do Treblinka jest konfrontowane ze współczesnymi miejscami, w których tamte wydarzenia się działy. Widzimy ludzi w Warszawie, którzy chodzą ulicami w miejscu dawnego getta, rozmawiają, bawią się, ktoś jedzie na rowerze... Potem widzimy jadących w pociągu. Wreszcie zapada ciemność. Słychać już tylko odczytywany tekst. Ponownie zderza Pani dwie rzeczywistości: świadectwa ze współczesnością.

Tak, chodziło mi o zderzenie świadectwa człowieka, który został wywieziony na śmierć do obozu zagłady z jakimś banalnym doświadczeniem: podróżą pociągiem, wyjazdem na wakacje... Mam

nadzieje, że takie skojarzenie zapadnie w pamięć osób, które będą oglądały tą instalację i zostawi w niej jakiś ślad.

Przywrócić pamięć, a jednocześnie zasygnalizować, że było to doświadczenie zwykłych ludzi?

Sprawić aby każdy mógł poczuć że ta sprawa go dotyczy, żeby mógł sobie dziś wyobrazić, że coś takiego może się powtórzyć i jemu też się przydarzyć. Przy czym nie chodzi mi o emocjonalną identyfikację z ofiarami, jaką proponują hollywoodzkie filmy. Raczej o empatię połączoną z refleksją na temat tego wydarzenia.

Unika Pani także pomnikowości opowiadania o Zagładzie. W tych pracach nie ma patosu.

Unikam, ponieważ pomnikowość sprawia że pamięć staje się martwa, abstrakcyjna i nabiera charakteru oficjalnego. Zresztą dziś już buduje się raczej memoriale i muzea niż pomniki. Ponadto wierzę że sztuka może w pewien sposób przekazywać tę pamięć. Nie tylko ją dekonstruować, ale też ją budować. Sprawiać, że odbiorca dowiaduje się czegoś o przeszłości, a jednocześnie dostrzega, że ta historia wpływa na jego życie. Wreszcie siła sztuki polega na tym, że może mówić o przeszłości nie tylko w momentach rocznic i na zamówienie władz. I, czego bym chciała, może docierać do jednostek.

Mówi Pani: chcę, by historia docierała do ludzi. A czy dzisiaj raczej nie uciekamy od przeszłości?

Oczywiście, wszyscy uciekamy od tego co przykre i negatywne, tym bardziej od horroru historii. Uciekamy w życie. A mnie zależy mi na tym, żeby historia w nie wniknęła. Żeby nie było ono tylko nieświadome. Więcej, jestem przekonana, że sztuka jest niezbędna do życia. Jednak nie można dalej tworzyć sztuki, jak gdyby Zagłada i barbarzyństwo XX wieku nigdy się nie wydarzyły. To jest nie możliwe.

Przypisuje Pani sztuce bardzo ważną rolę. Od dawna. Andrzej Turowski pisał o Pani obrazach z lat 80 i instalacjach, że za ich pomocą wprowadza Pani ład. To sztuka, która porządkuje otaczającą nas rzeczywistość.

Oh, to prehistoria. Wystawa w łódzkim Muzeum Sztuki w 1991 roku dotyczyła mojego zainteresowania historią, naturą, harmonią i symetrią. Jednak w pewnym momencie harmonia i symetria zostały podważone przez cień Zagłady. Więcej, dążenie do ich osiągnięcia, zwłaszcza jeśli chodzi o życie społeczne, zaczęło wydawać mi się czymś bardzo niepokojącym. Pamiętajmy o dążeniach hitleryzmu do ustanowienia nowego ładu.

Uporządkowania, także poprzez dążenie do symetryczności, także tej najbardziej namacalnej, by przywołać architekturę III Rzeszy. To była sztuka, która dąży do ładu, uporządkowania natury.

Do porządku, który jest śmiertelny.

Pani w swych obrazach, oczywiście inaczej, ale także porządkowała naturę.

Porządkowałam, ale w pewnym momencie stwierdziłam, że ten porządek jest niebezpieczny. Odniosłam go do historii, i do cywilizacji, również współczesnej. Zaczęłam zastanawiać się, co kryje się za tym dążeniem do ustanowienia ładu.



2

W wielu Pani pracach, jak „Owoce przypadku” czy „Boîtes Noires” czy pojawia się pojawia się element zaczerpnięty bezpośrednio z natury.

Te prace dotyczą nie tyle natury, ile problemu jej przedstawiania i odbioru narzucanego przez kulturę.

Jej porządkowania, a jednocześnie odtwarzania. Sposobów obrazowania.

Moja poszukiwania w sztuce są związane z tym, że studiowałem jej historię.

Stanowiła ona dla Pani punkt odniesienia?

Raczej nie. Dość szybko zainteresowałam się światem współczesnym, ale na pewno spojrzenie na ten świat było w pewien sposób ukształtowane przez historię sztuki.

Są też inne Pani prace z ostatnich lat, w których obraz zostaje jakby zniekształcony, zamazany, nieostrzy. Odbity w wodzie, jak w cyklu „Reflet” Czy one także dotyczą problemu przedstawiania?



3



4

Tu interesuje mnie raczej widzenie. Ważne jest dla mnie, żeby nie tylko zajmować się tym, w jaki sposób poruszyć problem Zagłady, ale też po prostu malować. Z tym właśnie wiąże się kwestia *visibilité* czyli widoczności, trudności widzenia. Przy czym dotyczy ona nie tylko możliwości widzenia jako procesu optycznego, ale także możliwości pamiętania. Interesuje mnie związek widzenia z pamięcią. Uważam, że sztuki wizualne, nie tylko malarstwo, ale także fotografia, film, wideo, są niezbędne do tego, by przekazywać pamięć. Nie wystarczą do tego teksty.

Ale też obrazy służą nam w takim codziennym doświadczeniu: pomagają nam oswajać to, co nas otacza.

Mnie interesuje, aby zawsze być we współczesności, ale żeby obraz był też odniesieniem do przeszłości.

Te obrazy wiążą się też z problemem złudzenia, tak ważnym w tradycji sztuki.

To, co widzimy, jest tylko obrazem, a więc czymś względnym i niedoskonałym. Nie można tego traktować jako objawienie prawdy. Obraz, podobnie jak pamięć, są względne. Dla mnie widoczność obrazu związana jest z odpomianiem przeszłości. Zwłaszcza, jak napisała Iza Kowalczyk, zapisanej w przestrzeni. Widoczność to przeniesienie problemu pamięci w dziedzinie sztuk wizualnych.

Użyła Pani słów Izy Kowalczyk o przestrzeni. Przestrzeń w Pani przypadku funkcjonuje w kilku wymiarach. Jest przestrzeń przenoszona do obrazu. Przywołuje Pani w obrazach i filmach wideo przestrzeń, w których dawniej działa się historia. Ale też umieszcza Pani widza w tej przestrzeni.

Jest problem postrzegania przestrzeni i warstw, które sprawiają, że tak naprawdę nie można dotrzeć do przedmiotu, który próbuje się zobaczyć. Jest to również związane ze stosunkiem do czasu i jego upływem. Ale nie chcę sprowadzać rozmowy do pojęć zbyt abstrakcyjnych. Jak Pan powiedział przestrzeń ma różne znaczenia: może być złudzeniem, miejscem naznaczonym przez zbrodnię Zagłady, a także wideoinstalacją, czyli formą przekazu.

W przypadku sztuk wizualnym szczególnie newralgiczny jest problem czasu: jego obecności w dziele i sposobu jego oddania.

Może się powtarzam, ale powiem jeszcze raz: dla mnie patrzeć jest sposobem docierania do pewnej przeszłości, czyli jest jakby podróżą w czasie. Jednak nie zależy już ode mnie to, na ile ta przeszłość jest dla odbiorcy widoczna. Ważna jest jego świadomość, znajomość historii. Nie potrafię też przywołać przeszłości w jej dawnym kształcie. Jedyne, co mogę zrobić, to pokazywać współczesną rzeczywistość, która jednak odnosi się do przeszłości.

W Pani najnowszych pracach bardzo ważnym elementem jest pejzaż. A to wręcz prowokuje do stawiania pytań o relację z tradycją malarstwa pejzażowego.

Tak. I w ogóle mam problem z niemieckim romantyzmem, z jego estetyką, sposobem postawienia w nim piękna i miejsca sztuki. On jest niesłychanie pociągający, ale też groźny.

Wiąże się z nim niebezpieczeństwo wyniesienia sztuki na piedestał i nadanie artyście wyjątkowego statusu.

Wizja artysty-demiurga. Dominacja emocji nad rozumem, ucieczka od rzeczywistości, wprowadzanie misterium... Staram się, przez to, co robię, próbować odczarować tę sztukę. Malując pejzaże przedstawiające miejsca Zagłady, rujnę tradycję romantyzmu, panteizmu i fascynacji naturą.

W obrazach Friedricha przez naturę docieramy do tego, co nadprzyrodzone. Tu przez naturę docieramy do historii.

Przez naturę prześwituje zbrodnia. Po likwidacji obozu w Treblince i zrównaniu go z ziemią, Niemcy posadzili tam łubin.

Przypomina się tu obraz „Las” Wilhelma Sasnala, w którym został wykorzystany kadr z filmu Lanzmanna. W nim dominują drzewa. To one były świadkami tragicznych wydarzeń.

No właśnie. Zresztą cenię malarstwo Sasnala, podobnie jak Luca Tuymansa. Natomiast zupełnie inny stosunek mam do twórczości Gerharda Richtera. Z jednej strony on mnie fascynuje, ale z drugiej mam poczucie, że wymazuje pamięć, bo ma z nią problem. Dla mnie natomiast, jak mówiłam bardzo ważny jest problem widoczności, przedstawialności przeszłości.

Sposobem na jej przywrócenie jest obraz? Jego siła, nawet większa niż słowa?

Na pewno nie mniejsza. Uważam zresztą, że nie można oddzielić obrazu od słowa. On nie funkcjonuje sam w sobie, lecz zawsze z pewnym komentarzem. Jak mówiła Susan Sontag: obrazy bez komentarza nie mają określonego znaczenia. Można je w różny sposób interpretować. Ponieważ bardzo ważny jest aspekt etyczny, dlatego słowo i nazwa, w tym co robię, mają duże znaczenie.

Tytuł pracy i tekst towarzyszący dziełu.

Tak, ale także nazwa „Treblinka” umieszczona wprost w obrazach.

W imię etyki zgadza się Pani na pewne ograniczenie roli obrazu. Nie dokonuje Pani jego absolutyzacji.

Sztuka musi pozwalać odbiorcy ustosunkować się do tego, co widzi, ale też musi go do tego skłaniać czy zapraszać. Jednocześnie w pracach dotyczących Zagłady nie powinno być etycznej dwuznaczności. Wydaje mi się, wracając do malarstwa Richtera, że u niego jest pewna dwuznaczność. To sprawia, że jego prace z są mi z jednej strony bardzo bliskie, ale też bardzo dalekie. Jest to zapewne związane z tym, że jest on artystą niemieckim i należącym z innego niż ja pokolenia.

U Richtera nie do końca wiem, czym np. jest jego znany portret wujka Rudiego w niemieckim mundurze.

Nie wiemy, czy to jest fascynacja tym czasem, nostalgia za nim, czy tylko przypomnienie. W każdym razie nie jest to krytyka. Ja natomiast, na pewno dążę do tego, żeby moje prace były bardziej jednoznaczne jeżeli chodzi o wymiar etyczny.

Pojawiają się głosy, że zajmowanie się dziś Holocaustem ma charakter koniunkturalny, a nawet, że jest narzędziem w dzisiejszych wojnach kulturowych.

To co robię, jest mi absolutnie niezbędne. Jeżdżenie do Treblinki stało się dla mnie potrzebą. Czy to jest koniunkturalne czy niekoniunkturalne? Myślę, że praca na temat Zagłady nie jest, na pewno tutaj, we Francji, czymś koniunkturalnym. A w Polsce? Może tu jest inaczej, ale to mnie nie interesuje. Jednak odnoszę wrażenie, że tworzenie prac na ten temat nie wynika z ulegania jakimś oczekiwaniom. O Zagładzie nikt już nie chce słuchać. Jedni uważają, że o niej mówiono za dużo. Drudzy, że teraz są już inne problemy do podjęcia: Syria czy Rwanda. Zawsze można znajdować argumenty jak się nie chce o tym mówić. Temat Zagłady, podobnie jak inne tematy, np. o rozmaitych mniejszościach, jest bardzo trudny. Jeżeli ktoś mówi, że zajmowanie się nimi jest koniunkturalne, to znaczy, że podchodzi do tych tematów powierzchownie. Zagłada to jest podstawowy problem – zła w historii. I to jest problem, z którym, nawet dzisiaj, nie możemy sobie dać rady. Nie wiem zresztą, czy kiedykolwiek damy sobie z nim radę.

1/ Zofia Lipecka. *À la recherche de l'âme perdue*. 1985. Akrylik/plotno. 162 x 260 cm.

2/ Zofia Lipecka. *Microespaces. Cité*. 2000. Fotografia/aluminium. 100 x 150 cm.

3/ Zofia Lipecka. *Départ de Lodz*. 2007-2008. Olej/plotno. 54 x 65 cm.

4/ Zofia Lipecka. *Reflet_René Coty*. 2007. Olej/plotno 114x162 cm.