Grzegorz KLAMAN

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/5

Grzegorz KLAMAN
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

ANTYMONUMENT. ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE

Franciszek Duszeńko był wyjątkową osobowością, zarówno jako człowiek, jak i profesor. Studiowałem u niego w bardzo trudnym okresie stanu wojennego w latach 1980-85. Był to czas cenzury i blokady dla wszelkiej zaangażowanej działalności. Ja zdecydowałem się być w tej pracowni ze względu na jej otwartość i możliwości, które stwarzał profesor wspierając moje eksperymenty w rzeźbie, co nie było w tamtym czasie takie oczywiste i dopuszczalne.

Duszeńko pozwolił mi na kontynuowanie studiów, ponieważ po różnych protestach na ulicach w imię rodzącej się wtedy Solidarności, SB chciało doprowadzić do zawieszenia mnie w prawach studenta i nie dopuścić do dyplomu, a najlepiej od razu relegować z uczelni. Tu ujawniła się jego prawdziwa postawa, ponieważ bronił mojej osoby, bronił tych naszych radykalnych działań i był w stanie ignorować sugestie SB. Zarysowała się tu postawa Duszeńki jako Rektora broniącego autonomii uczelni i studentów na tyle, na ile było to możliwe w tamtym czasie. Buntownicze działania, związane z protestami na ulicach, zadymami z ZOMO, były dla nas nowością, a dla Duszeńki sytuacją raczej rozpoznaną z czasu wojny. Dlatego, jak uważam, znajdowały jego akceptację i zrozumienie.

W tym czasie, wśród tych konfliktów i zagrożeń budował się zalążek postawy niezależności działania w przestrzeni publicznej. To był ważny czas formowania świadomych postaw wobec sztuki powiązanej z otoczeniem społecznym. Nie tylko dla mnie, bo to była też droga jego asystenta Zdzisława Pidka, który kontynuował w najlepszej formie rzeźbiarskiej schedę po profesorze. Otwartość Duszeńki na zaangażowane działania pozwoliła mi potem zająć się sztuką krytyczną i tworzyć nowe media w Akademii Gdańskiej.

Jedną z pierwszych realizacji w tym duchu w 1984 roku, we współpracy z Eugeniuszem Szczudło, była piramida z macew w Makowie Mazowieckim. Projekt powstał całkowicie spontanicznie. Eugeniusz powiedział mi, że na budowie dworca autobusowego koparka odkopuje nawierzchnię, w której są macewy. Niemcy użyli ich podczas wojny do wybrukowania placu. Wtedy pojawia się potrzeba zrobienia czegoś z tą sytuacją, pierwsza świadomość krytyczna, że to należy do społeczności, której już nie ma. I to znalezisko należy w jakichś sposób tej nieobecnej

Franciszek Duszenko, pomnik w Treblince

społeczności przywrócić. Ale jak to zrobić? Stajemy w ten sposób przed uniwersalnym problemem, czy i w jaki sposób możemy po Holokauście tworzyć sztukę? Bo jak można tworzyć z materii śmierci, z materii *post mortem*, która jest pozostałością po procesie Zagłady. Czy to jest w ogóle możliwe? Hannah Arendt pisała o tym w książce *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła*.[1] Ta banalność to nazwa na niewypowiedziane, na niemożność nazwania, wyrażenia Holokaustu. Z tym samym próbuje mierzyć się Theodor W. Adorno twierdząc, że „napisanie wiersza po Oświęcimiu jest barbarzyństwem," już w 1949.[2]

Podjęcie się tego typu realizacji jest niezwykle trudne, a zarazem konieczne. Artysta jest w nich właściwie nieobecny. Nie może wyrażać siebie. Artysta jest medium, które wydobywa z niebytu jakąś fundamentalną myśl i nadaje jej kształt, który zostaje w przestrzeni jako pomnik, upamiętnienie czegoś, czego nie da się wypowiedzieć.

Generalizując, zawsze problemem dla artysty jest znalezienie sposobu, w jaki można pracować z pamięcią. Musi on wtedy odpowiedzieć sobie na pytanie, kto ma do tej pamięci prawo, na jakich zasadach może ją uzyskać i do jakiego stopnia jest wskazana ekspresja, czy w ogóle jest uprawomocniona. Realizacje antypomnikowe są możliwe poprzez odpowiednią postawę ich twórcy, taką która pozwala właściwie przemieścić podmiot artysty względem podmiotowości ofiar.

Bliski mi jest pogląd, jaki wyraził Georges Didi-Huberman, że my musimy zauważać i wydobywać rzeczy, których nie widać. Tak jak on analizował cztery fotografie z Auschwitz pod względem tego, czego na nich nie widać. Mówił o rzeczywistości skrywanej przez rzeczywistość, która

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

jest teraz.[3] Tak powstaje nie-pamięć. I trudność upamiętniania polega na zdolności do ukazania rzeczywistość ofiar, znalezienia formy dającej im głos, niejako je ożywiającej, pozwalającej im wydobywać się z niebytu, z zapomnienia. Moje prace rzeźbiarskie, założenia instalacyjne w przestrzeni publicznej i działania performatywne mają pokazywać rzeczy, które są niewidoczne bez świadectwa świadków, bez obecności tych, którzy byli istotą tych wydarzeń.

Nie chcę mówić, że owi świadkowie byli ofiarami, że byli reprezentacją śmierci i opresji, bo wtedy pamięci o historii nie da się ująć w żaden kształt, formę, w żadną zbudowaną logicznie koncepcję artystyczną zgodną z zasadami sztuki rzeźby. Potrzebna jest całkowicie inna formuła, którą można określić pojęciem antypomnika. Upamiętnić to, co jest niewidoczne i nie do wypowiedzenia w poezji czy rzeźbie. Zdzisław Pidek, który był moim asystentem w pracowni profesora Duszeńki, wcielił w formę jego myśl. Wraz z zespołem był twórcą bardzo istotnego miejsca upamiętniania - obozu koncentracyjnego w Bełżcu.

Uważam, że ta realizacja jest jednym z najlepszych na świecie sposobów obrazowania tego, jak można przedstawić miejsce zagłady. Nie tylko był autorem Bełżca. Równie trafna i mocna jest realizacja w Katyniu. Mamy w nich te elementy, które ja uważam za kluczowe dla zrozumienia twórczości Duszeńki. Chodzi tu o antymonumentalny, antypomnikowy sposób konstruowania przestrzeni i formy, tak aby widz znajdując się w tej przestrzeni poczuł rzeczywistość tego miejsca, stał się jej częścią. I uświadomił sobie jak przestrzeń, w której się znajduje przenika go, formuje jego myśli i emocje.

To jest właśnie istota antymonumentu. Samo pojęcie nigdy nie zostało przez Duszeńkę wyraziście wyartykułowane, nigdy nie padała definicja czy deklaracja artystyczna z jego strony określająca, instruująca nas co i jak mamy rozumieć i interpretować. Jednak moje własne poszukiwania i obserwacje prowadzą mnie do jednoznacznej konstatacji, że to w pracy z Duszeńką budowało się takie rozumienie przestrzeni rzeźby, sztuki w przestrzeni publicznej, która jest ściśle powiązana z danym miejscem, z jego historią i ludźmi, którzy w niej brali udział.

Moje dzisiejsze rozumienie sztuki krytycznej w przestrzeni społecznej zostało ukształtowane w związku z tymi realizacjami powstałymi w dość odległej historii, bo Duszeńko pracował w latach sześćdziesiątych, a moje realizacje antypomnikowe powstają po przełomie roku 1989, w latach 2000, gdy można było już swobodnie kształtować przestrzeń publiczną w Polsce. Właśnie dzięki wolności jaką daje system demokratyczny. One stały się możliwe dzięki temu, że nastąpiła transformacja systemowa. W tym kontekście toczy się dziś dyskusja na temat koncepcji antypomnika. Polega ona na tym, że nie mamy tylko formy zwartej, typowo rzeźbiarskiej. Mamy też formę społeczną, czy rzeźbę społeczną. Albo inaczej to ujmując - ciało społeczne podlegające dyscyplinie, kontroli i rekonfiguracji przez władzę, jak pisał Michael Foucault.[4] Duchowym współautorem tej koncepcji artystycznej, którą realizowałem w Stoczni jest Duszeńko. Jemu zawdzięczam taki sposób myślenia, który pozwala ująć historię Stoczni i Solidarności jako zjawisko, które stoi przed naszymi oczami, tu i teraz, choć w rzeczywistości rozmywa się w przestrzeni historii. Tak jak w Treblince, mamy wielką przestrzeń, która zawiera w sobie prochy, szczątki ludzkie, której artysta nie może dotykać, deformować, nie może jej rzeźbić. Musi ją pozostawić jako przestrzeń dla widza, jego obecności w tym miejscu.

Użycie tych potrzaskanych ułomów kamiennych to było genialne rozwiązanie Duszeńki. Nie chodzi mi w tym artykule o tłumaczenie ich symboliki, ale o zwrócenie uwagi na bezpośrednie działanie przestrzenią, które jest bardzo wyraziste i bardzo mocne. Zdzisław Pidek w realizacji w Bełżcu pozostawił jakby niedokończone konstrukcje z brutalnymi zbrojeniami oraz coś, co stanowi przecięcie struktury gruntu, rozsuwa teren i zmusza odbiorcę, aby się weń zagłębił. Widz jest prowadzony po przestrzeni założenia rzeźbiarskiego. Nie musi się chaotycznie błąkać – jego ruch jest wytyczony przez formę. Z kolei w Katyniu, też realizacja Pidka, mamy rodzaj ściany oporowej z surowego żeliwa, na której

1. Widok wystawy i Grzegorz Klaman
2. Grzegorz Klaman
3. Eugeniusz Szczudło i Grzegorz Klaman

Fot. Alina Żamojdzin

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

4. Janina Rudnicka
5. Robert Kaja
6. Zdzisław Pidek i pomnik w Bełżcu

Fot. Alina Żamojdzin

zostały wytłoczone wszystkie nazwiska ofiar. I znowu mamy tu do czynienia z działaniem dużą strukturą przestrzenną, wzdłuż której widz się przesuwa. Mamy także motyw drogi i przejścia. We wszystkich tych realizacjach pojawia się rodzaj rampy, korytarza, po którym prowadzony jest widz. Jego trajektoria ruchu jest wyznaczona formą założenia przestrzennego. Poruszając się w niej ma doznać szczególnych, skrajnych emocji związanych z obecnością w tym miejscu. We wszystkich wspomnianych powyżej realizacjach, zarówno Duszeńki, Pidka, jak i moich, kluczowa jest anatomia polityczna ciała. Pojęcie anatomii politycznej nie jest związane tylko z cielesnością ofiar, na przykład Holokaustu czy wojny, czy jakiejkolwiek innej masowej opresji, ale systemem organizacji władzy blokującej ciała, jak mówi Foucault.[5] Wychodząc z koncepcji Foucault, pojawienie się anatomii politycznej ciała generuje pojęcie antypomnika. Zamiast oznaczania pomnikiem na piedestale miejsca i związanych z nim treści, przekazujemy je doświadczeniu odbiorcy jak gdyby odwrotnie - jako negatyw, ich lustrzane odbicie w terenie, w topografii danego miejsca. Pojęcie antypomnika oznacza, że te wszystkie ciała są tutaj z nami, a my zagłębiamy się w przestrzeń ich obecności, która jest nieobecnością. Nie mamy więc ofiar ukazanych na postumencie - mamy ciała i ich szczątki, które są jakby zawarte w strukturze konstrukcji przestrzeni miejsca, wewnątrz formy rzeźby przestrzennej.

Tak rozumiana koncepcja antypomnika była przeze mnie rozwijana w latach dziewięćdziesiątych, także przy jednej z pierwszych realizacji w przestrzeni publicznej po 1989 roku, bo w 1990 roku – to dwie monumentalne bryły - *Wieża* i *Brama* - ustawiona w parkowej sadzawce na Agrykoli, u stóp Zamku Ujazdowskiego. Posiadały one antypomnikowy charakter, ponieważ ich konstrukcje były pokryte arkuszami starej blachy, jakby skórą zdartą z dachów instytucji publicznych: kościołów, ministerstw i pałaców Warszawy podlegających remontom. Stanowiły teraz poszycie tych moich brył. Monumenty władzy zostały oskórowane i przenicowane w nowy kształt, będący ich zaprzeczeniem.

Mamy więc do czynienia z zabiegiem transformacji jednej formy i kształtu w nowy kształt i nową formę. Przechodzenie do koncepcji antypomnika wiązało się ściśle z czasem transformacji. Wtedy też pojawia się pojęcie sztuki krytycznej, która oznacza generowanie krytycznego spojrzenia poprzez formę dzieła na podstawowe wartości, które współkształtowaliśmy i wyznawaliśmy w naszej praktyce artystycznej. Jest to krytyka pojęć bohatera, pomnika, uwznioślenia, upamiętniania i tego, w jaki sposób, jakimi narzędziami robiliśmy to wcześniej, a jak powinniśmy robić to wobec aktualnej rzeczywistości. Moją realizacją wyrażającą taki sposób krytycznego myślenia o pomniku były *Bramy* w Stoczni Gdańskiej z 2000 roku, które też miały po raz pierwszy zmierzyć się ze sposobem przedstawienia i upamiętnienia ruchu Solidarność. *Bramy* składają się z dwóch elementów: stylizowanego dziobu statku ze stali okrętowej, który przywodzi na myśl zardzewiały, tonący statek i stojącej za nim zdekonstruowanej konstrukcji inspirowanej rzeźbą *III Międzynarodówki* Władimira Tatlina, która wtedy była międzynarodowym symbolem komunizmu, a dla nas Polaków oczywiście opresji. Ta druga *Brama* ustawiona w Stoczni oznaczała koniec i rozpad komunizmu. Pierwotnie były one ustawione przed ECS. Trzecim elementem była historyczna brama wejściowa do Stoczni.

W tej pracy przechodzimy przez ćwiczenie ze sztuki krytycznej, które odbyliśmy w latach dziewięćdziesiątych, aby zmierzyć się z tym, co jest współczesną historią Polski, czyli na przykład historią ruchu Solidarność i udaną próbą obalenia totalitarnego systemu, co zaczęło się właśnie w Stoczni. Dwie *Bramy* klamrują symbolicznie to, co się tam wydarzyło. Lokalny symbol produkcji okrętów i upadku Stoczni oraz dopełniająca dekonstrukcja tatlinowska, która pokazuje, że idea światowej rewolucji bolszewickiej rozsypała się w proch właśnie w tym miejscu.

Transformacja lat dziewięćdziesiątych ma swoje koszty, ekonomiczne i społeczne. Ciała, robotników w Stoczni, ale i w innych miejscach w Polsce są blokowane dosłownie, np. poprzez upadek zakładów i utratę pracy, a w konsekwencji zagrożenie egzystencjalne na podstawowym

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

poziomie. O tym mówi seria moich rzeźb – antypomników *Polityczna Anatomia Ciała* z 1995. Składa się z trzech stalowych obiektów, z których każdy został zaprojektowany na innym planie geometrycznym: krzyża greckiego, kwadratu i prostokąta. Są one kontenerami na pojemniki z przeźroczystego pleksiglasu zawierającymi preparaty ludzkich jelit, zakonserwowanych w roztworze spirytusu i formaliny. Jelita ułożone są w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy. Jako antymonument stanowią one reprezentację ludzkich wartości *a rebours*. Zamiast wzniosłości, mówią o skrajnej przyziemności potrzeb. Zamiast kontemplować figurę ustawioną na cokole, widz ma zajrzeć do wnętrza cokołu. Zobaczy tam obraz całkowitego braku patosu pomnika - ornament z szczątków tkanki ludzkich jelit, wyrwany z trzewi fragment systemu trawiennego. To instalacja - pomnik upamiętniający czas transformacji w Polsce.

Kolejne generacje artystów kontynuowały, przez co najmniej dwie dekady, w różnej skali i w różny sposób, duszeńkowską szkołę opowiadania o problemach występujących w przestrzeni społecznej i religijnej. Okazało się, że lata dziewięćdziesiąte to jest przede wszystkim spór o to, kto ma prawo mówić o przestrzeni publicznej i w jaki sposób. Do tego odnosiła się działalność artystów sztuki krytycznej.

WYSTAWA

Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie
19.10.2025, godz. 12:00 / Wielka Zbrojownia, Targ Węglowy 6, Gdańsk.[6]

Na wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie* zostały zaprezentowane fotografie dokumentalne oraz modele wspomnianych powyżej założeń pomnikowych Duszeńki, jak i moich prac antypomnikowych. Uczennice i uczniowie z pracowni profesora Duszeńki niekoniecznie kontynuowali założenia antypomnikowe, ale działali w przestrzeni publicznej. Taka jest na przykład praca Janiny Rudnickiej, która powstała w latach dwutysięcznych w Izraelu, a więc tu pokazywana tylko jako fotografia dokumentalna.

Robert Kaja włącza się przez swoje prace w dyskurs na temat religii, symboli religijnych i ich obecności w przestrzeni publicznej i spór o to, na ile my jako artyści mamy prawo w tym dyskursie uczestniczyć. Lata dwutysięczne ukazują eskalację problemów z przestrzenią publiczną. Jednym z dobrych przykładów realizacji na ten temat jest *Tęcza* Julity Wójcik, która powstała na placu Zbawiciela w Warszawie i wywoła ogromne emocje, pokazana tu jako fotografia. *Tęcza* była niszczona i palona, co pokazuje, że działania w przestrzeni publicznej nie są pasywne. Ustanawiają interakcje na wielu poziomach. Ta praca przejdzie do historii jako kumulująca nasze emocje, pozytywne i negatywne. Artystka weszła tu na bardzo gorący, niebezpieczny obszar, którego nikt nie jest w stanie kontrolować, łącznie z konsekwencjami takimi, jak zniszczenie pracy. Często mamy do czynienia z taką sytuacją, że prace o potężnym potencjale krytycznym wywołują eskalację różnych emocji, w tym negatywnych, tak jak moje *Bramy* w Stoczni Gdańskiej, które zostały przesunięte, usunięte z pola widzenia, sprzed ECS. Na tej wystawie pokazuję je jako model i fotografie dokuemntalne. Jedyna praca artystyczna na temat historii Stoczni, którą ECS ma w swoich zbiorach, to rzeźba Doroty Nieznalskiej, też będąca rodzajem antypomnika, bo jest to rekonstrukcja bramy stoczniowej wyłamanej przez czołg w grudniu 1970 roku, ale wykonana na podstawie zdjęcia wykonanego przez ojca artystki, znanego fotografa, który wtedy dokumentował to zdarzenie.

Praca Julity Wójcik z 2014 roku, prezentowana na tej wystawie, ukazuje jak zmieniająca się sytuacja przestrzeni społecznej prowadzi do wirtualizacji tej przestrzeni. Monitoring, obserwacja, nie tylko taka jak z Panoptikonu Foucaulta, ale bardziej zaawansowana, cyfrowa kontrola społeczna, zmienia przestrzeń demokratyczną a my jako obywatele, jako część społeczeństwa, tracimy naszą wolność na rzecz różnych sił władzy, z istnienia których sobie nie zdajemy sprawy, a które działają wokół nas, są dla nas niewidzialne.

7. Julita Wójcik
8. Dorota Nieznalska

Fot. Alina Żamojdzin

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Wystawa pokazuje pełne spektrum zastosowania idei antypomnika, od sposobu, w jaki sposób zajmujemy się Holokaustem, pamięcią II Wojny Światowej, zmianami historycznymi takimi jak upadek komunizmu, przełom i transformacja lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, do nowego systemu, do kapitalizmu liberalnego, aż po kapitalizm kognitywistyczny, turbokapitalizm, który generuje niedemokratyczne, bardzo podejrzane i wątpliwe mechanizmy kontroli społecznej.

W wystawie podkreślony został fakt, iż datowana na przełom 1953 i 1954 roku koncepcja upamiętnienia Franciszka Duszeńki i Adama Haupta była pierwszą realizacją idei antypomnika, która zapoczątkowała przemiany w systemie myślenia o upamiętnieniach Zagłady i utorowała drogę Oskarowi Hansenowi i Jerzemu Jarnuszkiewiczowi z zespołem, w ich pracach nad koncepcją zaproponowaną dla obozu Birkenau, tzw. Pomnika Drogi, którego pierwsze szkice koncepcyjne datowane są na rok 1958.[7] Analiza porównawcza każe przyjąć, że zrealizowany dla Treblinki projekt jest tym pionierskim, który oddziałał inspirująco w toczącej się w owym czasie debacie.

Interesujący jest sposób formowania przestrzeni przez Duszeńkę poprzez obecność w miejscu, poprzez tak podkreślany przez krytyków sztuki, jak Piotr Piotrowski,[8] innowacyjny i konceptualny charakter przestrzeni wyzbyty nadmiernej narracyjności i figuratywności, przypisywany powstającemu równocześnie projektowi dla Birkenau.

Odkrywcza intuicja Duszeńki co do sposobu kształtowania przestrzeni miejsca jest motywem przewodnim naszej wystawy, ponieważ tak jak idea antypomnika, otworzyła możliwość reinterpretacji i demontażu konwencjonalnej definicji rzeźby jako nieadekwatnej i niewystarczającej wobec wyzwań związanych nie tylko z formami upamiętniania, ale i z funkcją i złożonym charakterem przestrzeni publicznych w ogóle.

W wystawie udział brali:

Anna Baumgart
Ania Biczysko
Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Robert Kaja
Grzegorz Klaman
Karska & Went
Jerzy Lipczyński
Marian Molenda
Jacek Niegoda
Dorota Nieznalska
Bernard Ossowski
Ludmiła Ostrogórska
Zdzisław Pidek
Janina Rudnicka
Magdalena Schmidt-Góra
Eugeniusz Szczudło
Janusz Tkaczuk
Marek Targoński
Julita Wójcik
Monika Zadurska-Bielak
& Tomasz Bielak

Treblinka – miejsce pamięci, 6', reż. Vahram Mkhitaryan
Produkcja: Międzykierunkowa Katedra Małych Form Filmowych i Wideo, Wydział Rzeźby i Intermediów ASP W Gdańsku

Przypisy

[1] Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła,* tłum. Adam Szostkiewicz (Kraków: Znak, 2010).

[2] Theodor W. Adorno "Kulturkritik und Gesselschaft." Wydanie polskie: *Skrzydlate Słowa*, tłum. Henryk Markiewicz i Andrzej Romanowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 14. Źródło *Prismen. Kulturkritik und Gesselschaft* (1955).

[3] Georges Didi-Huberman, *Obrazy Mimo Wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi (Kraków: Universitas, 2024).

[4] Michel Foucault, *Nadzorować i Karać. Narodziny Więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 1998).

[5] Foucault mówi o ciele politycznym jako „(…) zbiorze elementów materialnych i technik, które dostarczają narzędzi, powiązań, dróg przepływu i punktów wsparcia relacjom władzy i wiedzy, blokującym ludzkie ciała i ujarzmiającym je przez tworzenie z nich przedmiotów wiedzy." Ibidem, 29.

[6]Więcej na: https://www.zbrojowniasztuki.pl/wydarzenia/archiwum/archiwum-2025/formowanie-pamieci-przestrzen-rozdarcia-franciszek-duszenko-uczennice-i-uczniowie,6503.

[7] Julia Kozakiewicz, „Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau," *Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku*, nr 3 (2017): 101-132. Autorka na stronie 104 podaje, że pierwszy etap został rozstrzygnięty między 28 a 30 kwietnia 1958. Wtedy też Oskar Hansen przedstawił koncepcję płyty. Na stronie 105 znajdujemy informację, że wyniki II etapu zostały ogłoszone 8 listopada 1958, i tu pojawia się projekt Pomnika Drogi. Strony 106-111 zawierają szczegółowy opis projektów Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza z zespołem (K-035; opis koncepcji Pomnik Płyta oraz późniejszy: Pomnik Droga).

[8] Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i Demokracja w Postkomunistycznej Europie* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010), 63.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. cyt. za: *Skrzydlate Słowa*. Tłum. Henryk Markiewicz i Andrzej Romanowski, 14. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.

Arendt, Hannah. *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła*. Tłum. Adam Szostkiewicz. Kraków: Znak, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Obrazy Mimo Wszystko*. Tłum. Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2024.

Foucault, Michel. *Nadzorować i Karać. Narodziny Więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 1998.

Kozakiewicz, Julia. „Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau." *Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku*, nr 3 (2017): 101-132.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i Demokracja w Postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.