doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/3

SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ: PAMIĘĆ KOLEKTYWNA – PAMIĘĆ INDYWIDUALNA

red. Łukasz GUZEK

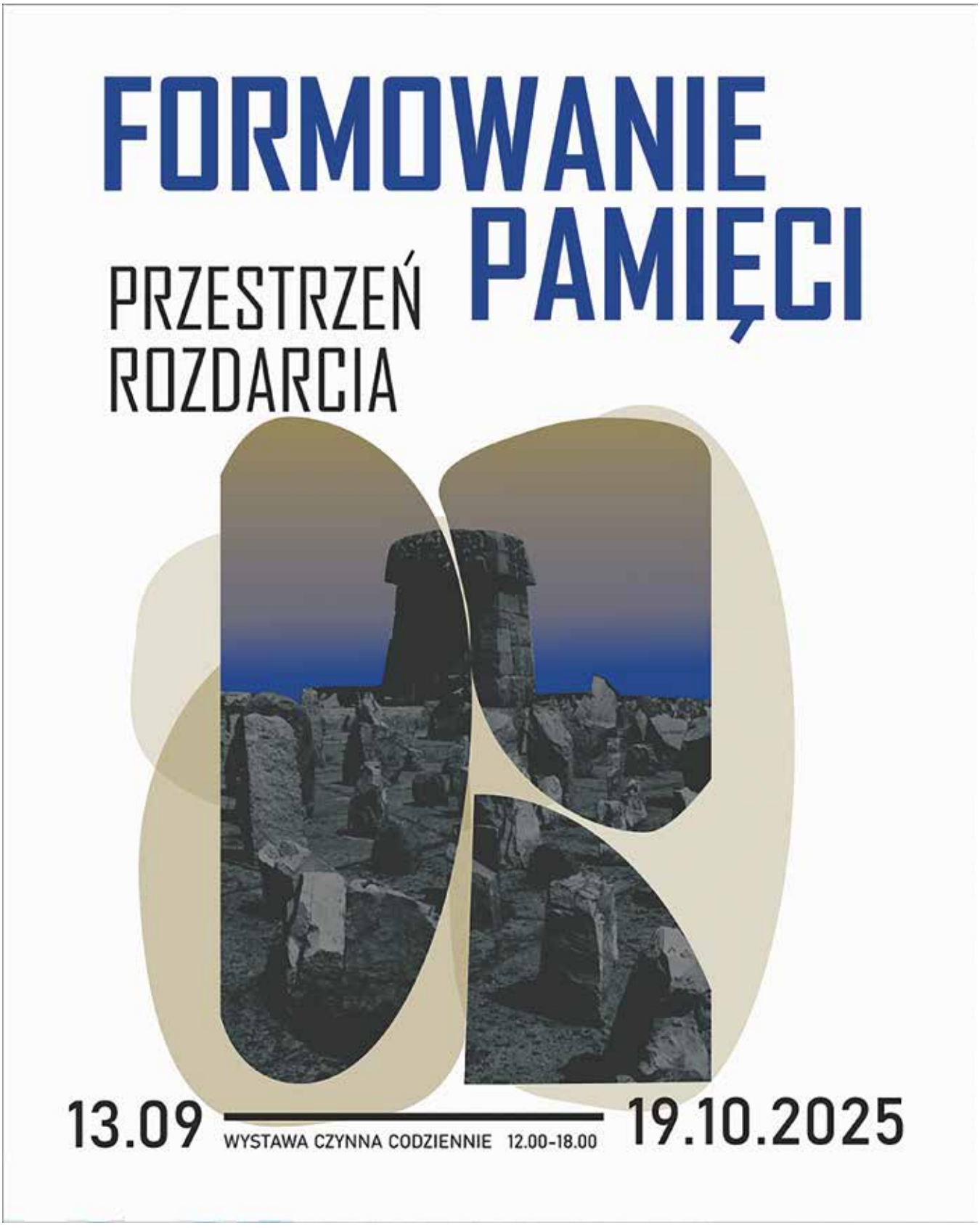
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/4

WSTĘP OD REDAKTORA

Rok 2025 został w Polsce ogłoszony przez Sejm RP Rokiem Franciszka Duszeńki, artysty i pedagoga związanego z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. To wydarzenie stanowi okazję do refleksji nad twórczością tego artysty. Konferencja **Sztuka w Przestrzeni Publicznej: Pamięć Kolektywna – Pamięć Indywidualna** towarzyszyła wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie*. Te dwa wydarzenia służyły podsumowaniu wkładu profesora Duszeńki w rozwój sztuki polskiej: jako artysta stworzył nowatorską koncepcję pomnika powiązanego z przestrzenią *in situ*, a jako pedagog ukształtował artystyczne postawy kilku pokoleń uczniów wychodzących z jego pracowni. Ukazuje to trwający przez dekady wpływ na sposób myślenia o sztuce w środowisku gdańskich rzeźbiarzy, dotyczący zarówno indywidualnej formy dzieł, jak i postaw etycznych jakie artysta zajmuje wobec świata, w którym tworzy. Zebrane w tej sekcji tematycznej artykuły dotyczą kluczowego aspektu sztuki Duszeńki: formowania środkami artystycznymi przestrzeni społecznej, tak aby zostały w niej utrwalone zdarzenia historyczne, często traumatyczne, które jednak należy ocalić od zapomnienia, gdyż są one częścią tożsamości zbiorowej i muszą być aktualizowane w żywej współczesności. Okazuje się, że ten model myślenia o roli sztuki i artysty znajduje liczne punkty odniesienia w sytuacjach, gdy dzieło sztuki ma ująć w swojej formie zagadnienie kontekstowe o ważnej wymowie społecznej czy politycznej.

Specyficzny sposób utrwalania pamięci o wydarzeniach historycznych jaki wypracował w swej praktyce artystycznej Duszeńko polegał na tym, by stworzyć przestrzeń, w której to indywidualny odbiorca może budować własną refleksję. Inaczej niż tradycyjna rzeźba pomnikowa, która ma za zadanie utrwalenie w świadomości pokoleń jednej, narzuconej przez władzę wizji historii, Duszeńko kształtuje przestrzeń obecności, w której odbiorcy przez pokolenia mogą sami wyciągać wnioski z historii. Można powiedzieć, iż jest to dynamiczny lub inaczej performatywny sposób zostawiania śladu w świadomości pokoleń, kształtowania

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


FORMOWANIE
PAMIĘCI
PRZESTRZEŃ
ROZDARCIA
13.09
WYSTAWA CZYNNA CODZIENNIE 12.00-18.00
19.10.2025

myślenia społecznego i indywidualnego. To swoista pedagogika społeczna, wynikająca z pedagogiki uczelnianego profesora mającego do czynienia z rozmaitymi charakterami studentów sztuki. W taki sposób przekazywał doświadczenie wojny i Holokaustu, które były jego własnymi doświadczeniami, o których wiedział, że nie mogą zniknąć z pamięci zbiorowej i indywidualnej. Jest to zarazem doświadczenie traumy, które ukształtowało współczesną zjednoczoną Europę, która stała się gwarantem demokracji rozumianej jako wolność, równość i solidarność.

Duszeńko rzeźbiarz potrafił dramat wojny i Holokaustu, który rozgrywał się na jego oczach, który widział wokół siebie jako młody człowiek, przetransponować na formę sztuki w przestrzeni publicznej. Od strony psychologicznej, głośne mówienie o skrajnych przeżyciach jest sposobem terapeutycznym. Jak o czymś mówimy, to jednocześnie leczymy się z traumy. To może uproszczenie, ale tak działa werbalizacja uczuć. Zwłaszcza słowa wypowiedziane wobec kogoś, czy do kogoś. Duszeńko mówił do wszystkich, do całego polskiego narodu, gdyż tworzył oficjalnie w imieniu władz Polski. Te osobiste relacji Duszeńki ze sztuką, motywacje do tworzenia takich 'mówiących,' terapeutycznych dzieł są ukryte pod formą typową dla sztuki tego czasu. W sztuce figuratywnej posługiwał się uproszczeniem postaci, co służyło nadawaniu im monumentalizmu, tak jakby składał je z brył geometrycznych. Tak malował Pablo Picasso czy Ferdynand Leger, który sprowadzał świat widzialny do podstawowych brył: kuli, walców, stożków. Zarazem interesowała go abstrakcja, geometria form abstrakcyjnych. Duszeńko łączył te dwa nurty – figurację i abstrakcję w sztuce site specific, rodzaju land artu kształtującego przestrzeń danego miejsca.

Zagadnienia podejmowane w artykułach opublikowanych w tej sekcji tematycznej obejmują trzy tematy ramowe. Przedstawiona poniżej kategoryzacja ma charakter ogólny i odnosi się do wielu typów rozwiązań artystycznych wykonanych przy użyciu tradycyjnych i nowych mediów sztuki. Przykłady takich dzieł zostały omówione w publikowanych tu artykułach.

1. **Relacje historii i współczesności**

Dzieła sztuki realizowane w przestrzeni publicznej pełnią rolę pasa transmisyjnego przenoszącego pamięć o wydarzeniach historycznych do współczesności. Wraz z procesami historyzacji wydarzeń następuje zmiana paradygmatów myślenia i interpretowania faktów. Zmiany interpretacji narracji historycznych ukazują proces kształtowania pamięci, osadzania zdarzeń i postaci we współczesności.

2. **Upamiętnienie i przypominanie**

Sztuka w przestrzeni publicznej ma zdolność do upamiętniania, przechowania i utrwalania w pamięci zbiorowej i indywidualnej zdarzeń historycznych i postaci z nimi związanych. Ale ma także zdolność do przypominania, czyli wydobywania z historii bliższej i dalszej zdarzeń i ludzi, o których pamięć uległa zatarciu, bądź są przedmiotem kontrowersji. Współczesne formuły realizacji artystycznych umożliwiają rewitalizację pamięci i dokonywanie symbolicznych rekonstrukcji będących sposobem na przywracanie pamięci.

3. **Umiejscawianie w historii**

Pomniki realizowane w przestrzeni publicznej mają formę trwałą, tworzą stałe miejsca pamięci. Ale przestrzeń publiczna ma charakter dynamiczny, jest pełna

życia. Dlatego efemeryczne formy artystyczne, czasowe i zmienne, a także interaktywne i immersyjne pozwalają na budowanie przestrzeni dialogicznych, lub inaczej przestrzeni dyskursywnych zapewniających udział w historii przez aktywne jej tworzenie.

Sekcję tematyczną Sztuka w Przestrzeni Publicznej: Pamięć Kolektywna – Pamięć Indywidualna otwiera artykuł **Grzegorza KLAMANA „Antymonument. Założenia Teoretyczne."** Autor jest profesorem pracującym zawodowo jako dydaktyk w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jego indywidualna droga artystyczna i kariera akademicka jest ściśle powiązana z Franciszkiem Duszeńką. Był jego bezpośrednim uczniem i jest kontynuatorem jego myśli. W swoim artykule przedstawia wypracowaną przez siebie koncepcję antymonumentu, która jest oparta na sposobie twórczego postępowania Duszeńki w monumentalnych założeniach pomnikowych w przestrzeni publicznej, mających upamiętnić takie wydarzenia jak Holokaust, a więc historię, której nie da się zawrzeć w klasycznej formie pomnikowej, ponieważ jest ona zbyt słaba dla oddania czegoś, co trudno objąć wyobraźnią i połączyć ze znanymi nam kategoriami myślenia. Takimi rozwiązaniami były projekty Klamana zrealizowane w kontekście robotniczej Solidarności i Stoczni Gdańskiej, transformacji gospodarczej i społeczno-politycznej po roku 1989 w Polsce i Europie Centralnej. Wyjątkowym antypomnikiem Klamana jest seria trzech obiektów pod tytułem *Polityczna Anatomia Ciała* z 1995, wykonanych z blachy, na planie: krzyża greckiego, kwadratu i prostokąta. Każdy z obiektów - postumentów zawiera pojemnik z przeźroczystego pleksiglasu z preparatem ludzkich jelit, zakonserwowanych w formalinie. To unikalne w skali światowej dzieło sztuki, które zostało wykonane z prawdziwych ludzkich szczątków jako materiału, stanowi komentarz do kosztów transformacji ekonomicznej i społecznej w Polsce i upamiętnia ten okres historyczny w anty-heroicznej formie. Historia jednak się nie kończy i formuła antymonumentu będzie wciąż potrzebna, wobec wydarzeń takich jak tocząca się wojna w Ukrainie.

Eliza GAUST, w artykule **„Ożywić Pomnik Pogrążony w Traumie. Analiza Projektu Krzysztofa Wodiczki *EMANCYPACJA. Projekcja na Pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi*,"** opisuje kulisy współpracy z Krzysztofem Wodiczko podczas przygotowania pokazu w ramach festiwalu Łódź Wielu Kultur. Tematyka podejmowana przez artystę w tej i innych projekcjach w przestrzeni społecznej spotyka się z własną działalnością autorki tekstu jako aktywistki pracującej na rzecz szeroko rozumianych kwestii równego traktowania i praw człowieka. To przykład antypomnika realizowanego za pomocą nowych mediów, mającego zwrócić uwagę na ludzi, którzy znaleźli się na marginesie życia społecznego.

Joanna SZYMULA-GRYGIEL przedstawiła w artykule **„*Il Grande Cretto* Alberta Burriego - Monument na Gruzach Miasta"** przykład sposobu upamiętnienia tragedii miasteczka Gibellina na Sycylii, które całkowicie zniszczyło trzęsienie ziemi. Alberto Burri, znany artysta nurtu arte povera, wykonał w tym miejscu monumentalną instalację w formie betonowego labiryntu, pokrywającego miejsce, w którym stało miasto. Autorka śledzi trwający wciąż proces upamiętniania tej tragedii, do której odnoszą się kolejni artyści w swoich dziełach, a samo

miejsce zmieniło się w ważne centrum kultury. Projekt Burriego to również antypomnikowa, a więc nie-klasyczna, forma upamiętniania traumatycznej historii.

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA w artykule „**Upamiętnienie i Postpamięć: Współczesne Działania Artystyczne w Przestrzeni Wystaw Historycznych"** przedstawia przykłady prób uczynienia historii wciąż żywą poprzez umieszczenie dzieł współczesnych w bezpośrednim kontekście przestrzeni wystaw historycznych. W takich przypadkach pojęcie antymonumentu dotyczy rozwiązań ekspozycyjnych łączących historyczne artefakty z nowoczesnymi formami dzieł, co wydaje się kluczowe dla uchwycenia relacji ciągłości między historią a współczesnością i dokonania jej reaktualizacji.

Anna REMISZEWSKA, kurator i pracownik merytoryczny w Muzeum Treblinka przedstawiła artykuł **„Analiza treści Symbolicznych Założenia Pomnikowego w Treblince."** Jednym z elementów tego założenia jest realizacja Duszeńki, który zakodował w formach sztuki złożone i silnie nacechowanych emocjonalnie treści związane z Holokaustem. Artykuł zawiera szczegółowy opis uwzględniający wszystkie elementy rozległego, przestrzennego założenia pomnikowego.

Magdalena TARNOWSKA w artykule **„Formy Upamiętnienia Zagłady w Sztuce Artystów Polsko-Żydowskich z Lat 1945-1950"** zaprezentowała po-holokaustową twórczość artystów żydowskich. Ich głównym tematem jest mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienie do tragicznego losu Żydów w czasie wojny. Badaczka dokonała bardzo szczegółowego rozpoznania archiwów zawierających ślady tej tuż powojennej historii sztuki żydowskiej, co było zadaniem bardzo wymagającym. Nie jest przesadą stwierdzenie, że wyniki jej badań stanowią antypomnik złożony z dzieł – świadectw Zagłady.

Zebrane artykuły, zawarte w nich analizy i interpretacje, wskazują na szerokie możliwości zastosowania kategorii artypomnika w badaniach sztuki realizowanej w przestrzeni publicznej, w kontekście związanych z nią treści historycznych czy współczesnych. Pojęcie i praktykę antypomnika rozwinął Klaman, ale jej źródła, jak sam wskazuje, znajdują się w sztuce i pedagogice jego profesora, Franciszka Duszeńki. Stanowi ona znaczący wkład w sztukę polską i światową wypracowany w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, czego dowodzą przedstawione tu artykuły i prace pokazane na wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie.*

*

Wydarzenia w ramach Roku Franciszka Duszeńki Akademii Sztuk Pięknych były organizowane we współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, Gdańską Galerią Miejską oraz Urzędem Miasta Gdańska.

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku · Zbrojownia Sztuki · Sztuka i Dokumentacja

DUSZEŃKO HUMAN FORM MEMORY

SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ: PAMIĘĆ KOLEKTYWNA – PAMIĘĆ INDYWIDUALNA

KONFERENCJA | 19 PAŹDZIERNIKA 2025

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, ul. Tkacka, Wielka Zbrojownia

Rok 2025 został w Polsce ogłoszony przez Sejm RP „Rokiem Franciszka Duszeńki," artysty i pedagoga związanego z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. Wydarzenie stanowi okazję do refleksji nad twórczością tego artysty, zarówno jej wartością artystyczną, jak i kontekstem społeczno-politycznym.

PROGRAM

12:00

Otwarcie konferencji
moderator Łukasz Guzek

Oprowadzanie po wystawie Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia | Franciszek Duszeńko uczennice i uczniowie, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wielka Zbrojownia, ul. Tkacka

13:00 – część 1

Grzegorz KLAMAN
Antymonument. Założenia teoretyczne

Roman NIECZYPOROWSKI
Franciszek Duszeńko w świetle badań archiwalnych

Eliza GAUST
Ożywić pomnik pogrążony w traumie. Analiza projektu Krzysztofa Wodiczki EMANCYPACJA. Projekcja na pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi

Joanna SZYMULA-GRYGIEL
Il Grande Cretto Alberta Burriego – monument na gruzach miasta

PRZERWA

15:30 – część 2

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA
Współczesne prace/działania artystyczne jako element wystaw historycznych dotyczących II wojny światowej
(kilka przykładów i próba typologii)

Anna REMISZEWSKA,
Analiza treści symbolicznych założenia pomnikowego w Treblince

Magdalena TARNOWSKA,
Pamięć / reakcja na Zagładę

DYSKUSJA

Idea i organizacja konferencji: Łukasz Guzek i Roman Nieczyporowski

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 pomniki w Katyniu i 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.

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/6

Eliza GAUST

OŻYWIĆ POMNIK POGRĄŻONY W TRAUMIE. ANALIZA PRACY KRZYSZTOFA WODICZKI *EMANCYPACJE. PROJEKCJA NA POMNIK TADEUSZA KOŚCIUSZKI NA PLACU WOLNOŚCI W ŁODZI*

Wprowadzenie

EMANCYPACJE. Projekcja na Pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi to kolejna realizacja Krzysztofa Wodiczki w Polsce, po Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu i w Gdańsku. Artysta wykonał ponad 90 publicznych projekcji w takich krajach jak Australia, Austria, Belgia, Kanada, Wielka Brytania, Niemcy, Holandia, Irlandia, Izrael, Włochy, Japonia, Meksyk, Hiszpania, Szwajcaria i w Stany Zjednoczone.

Prace *site-specific* w przestrzeni publicznej łączą się nie tylko z protetyką kulturową, rozumianą jako swoisty aparat wspierający komunikację społeczną i umożliwiający mówienie tym, którym odebrano głos, lecz także z całym nurtem krytycznej sztuki zaangażowanej, której celem jest realna zmiana społeczna. Artysta kieruje się zasadą partycypacyjności tworzonych przez siebie dzieł. „Sztuka mediów i sztuka performansu publicznego jako interwencja w przestrzeni miasta mogą odegrać rolę w odzyskiwaniu lub »odmrażaniu« zdolności mówienia, wytwarzając sytuacje, w których marginalizowane lub straumatyzowane osoby mogą wprowadzić swoje doświadczenia do dyskursu publicznego."[1]

Rozumiana w ten sposób projekcja polega na „publicznym wyrzuceniu z siebie niebezpiecznie uzewnętrznionej skargi, na wypowiedzeniu tej skargi publicznie i publicznym wyrażeniu niezgody."[2] Można zadać pytanie: kto wypowiada tę skargę? Kogo Wodiczko zaprasza jako „nieustraszonych mówców" do swoich artystycznych działań? Nie ma na to pytanie jednej odpowiedzi, ponieważ jest to szerokie spektrum osób. Wspólnym mianownikiem jaki można tu znaleźć jest poczucie obcości i bycia marginalizowanym_ą.

Estetyka performansu podpowiada, że *Emancypacje* należy widzieć jako wydarzenie na pograniczu sztuki i życia – akt wspólnotowy, w którym uczestnicy, widzowie i pomnik tworzą tymczasową wspólnotę doświadczenia. To nie tyle spektakl, co **rytuał społeczny**: transformacyjny i angażujący emocjonalnie.

Fot. HaWa / Festiwal Łódź Wielu Kultur

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

W Poznaniu w 2008 roku Wodiczko zrealizował projekcję, w której udział wzięły osoby w kryzysie bezdomności. W kolejnej jego pracy w Poznaniu – *Przybysze* w 2021 roku, pojawiły się osoby z doświadczeniem migracji, pochodzące z różnych krajów, które krócej lub dłużej mieszkają w Poznaniu. Do komunikacji międzykulturowej między 'przybyszami' a społeczeństwem większościowym wykorzystane zostały swego rodzaju 'protezy' – przystosowane do tej roli drony.

Do projekcji na fasadę Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2005 roku zostały zaproszone kobiety, które łączyło doświadczenie bycia prześladowanymi i krzywdzonymi. W większości projekcji Wodiczki udział bierze konkretna grupa społeczna, opowiadająca o swojej tożsamości i doświadczeniu: wykluczenia, marginalizacji, krzywdy.

Wodiczko pokazuje, że sztuka publiczna może pełnić rolę narzędzia emancypacyjnego. Zamiast reprezentować władzę i dominację, projekcje jego autorstwa kierują wektor w stronę tych, którzy żyją 'na marginesie.' Jest to podejście bliskie koncepcjom Claire Bishop czy Miwon Kwon, które podkreślają znaczenie partycypacji i wspólnotowego charakteru działań artystycznych w przestrzeni miejskiej.

Specyfika Projekcji *Emancypacje* w Łodzi

Łódzka praca *Emancypacje* z 2024 roku jest pod tym względem szczególna – to projekt dotyczący niezwykle szerokiego wachlarza doświadczeń, w którym różnorodność uczestników staje się podstawową wartością artystyczną i społeczną, ponieważ nie ma w niej jednej konkretnej grupy, a osoby wypowiadające się w ramach projekcji są także bardzo różne. Miałam okazję pracować z Wodiczką przy realizacji tej pracy jako producentka i lokalna konsultantka. Do współpracy zaprosił mnie Ryszard W. Kluszczyński – kurator projektu, a wcześniej promotor mojej pracy magisterskiej i doktorskiej. Dzięki tej współpracy miałam okazję poznać styl pracy Wodiczki i obserwować cały proces powstawania projekcji.

Podczas mojego pierwszego spotkania online z Wodiczką i Kluszczyńskim, w maju 2024 roku, rozmawialiśmy ogólnie o idei pracy. Wodiczko został zaproszony do zrealizowania działania w Łodzi w ramach Festiwalu Łódź Wielu Kultur, organizowanego przez Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi. Artysta wyrażał wątpliwość, czy w tak krótkim czasie uda się tę pracę zrealizować – do projekcji zostało wtedy pięć miesięcy. Nie określiliśmy wówczas grupy, która miałaby stać się bohaterem projekcji. Rozmawialiśmy o różnych społecznościach, które mogą czuć się marginalizowane i dyskryminowane w kontekście lokalnym. Już pierwsze spotkanie pokazało mi, że Wodiczko obdarza dużym zaufaniem osoby działające lokalnie i powierza im w dużym stopniu znalezienie bohaterów i bohaterek projekcji.

Z uwagi na realizowane przeze mnie wcześniej działania (projekt *Opowiedz się*, *Żywa Biblioteka Łódź*, zainicjowanie koalicji Łódź Różnorodności, praca w Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi, a później rola Pełnomocniczki Prezydent Miasta Łodzi ds. Równego Traktowania), miałam dość szerokie kontakty z osobami pochodzącymi z różnych grup społecznych i mniejszościowych mieszkających w Łodzi. Szukałam zatem bardzo szeroko, nie ograniczając się do żadnej konkretnej grupy. Moim pierwszym tropem były osoby uciekające przed wojną, które przybyły z Ukrainy (a szczególnie starsze osoby uchodźcze i osoby z Ukrainy pochodzenia żydowskiego, przebywające w Gminie Wyznaniowej Żydowskiej w Łodzi), osoby ze społeczności wietnamskiej, afrykańskiej i romskiej, a także osoby w kryzysie bezdomności. Brałam pod uwagę także osoby z szerokiej społeczności LGBTQIA+. Dziś widzę w tych poszukiwaniach dużą intersekcjonalność i skupienie się na osobach z pogranicza różnych tożsamości, które jednak mają ze sobą coś wspólnego.

Głównym wątkiem, o którym rozmawialiśmy podczas kolejnych spotkań, była praca – jakie rodzaje pracy są w naszym społeczeństwie stygmatyzowane i stereotypizowane. Później skupiliśmy się na samym procesie emancypacji

- zwróceniu uwagi na emancypację rozumianą, jako wyzwolenie się z zależności zewnętrznych i wewnętrznych w życiu codziennym i w stosunkach międzyludzkich. Miały to zatem być historie osobistych emancypacji dokonanych przez osoby zaproszone do projektu. Braliśmy pod uwagę bardzo szeroki zakres tematyczny i dużą dowolność w tym, kto o jakiej części swojego życia będzie chciał opowiedzieć.

W efekcie paromiesięcznych poszukiwań i ciągłych konsultacji z Wodiczką udało mi się wyłonić 10 osób mających wziąć udział w projekcie. Wśród nich znalazły się: osoba transpłciowa, dwie osoby z doświadczeniem uchodźczym z Ukrainy, osoba w kryzysie bezdomności, osoba, która wyszła z kryzysu bezdomności i wygrała walkę o prawa do opieki nad swoimi dziećmi, gej z doświadczeniem kryzysu psychicznego, celebrantka, doradczyni rytualna i mistrzyni ceremonii pogrzebowych, osoba niewidoma, osoba z doświadczeniem bycia w domu dziecka i streetworkerka, Afropolak. Jak widać nie było tu jednego konkretnego klucza. Tym razem to różnorodność doświadczeń stworzyła podstawę pracy w przestrzeni publicznej.

> Więc pierwszy klucz to Pani praca z ludźmi i wspieranie ich w procesie emancypacji, w sensie społeczno-kulturowym. A dodatkowy zoom w tym mikroskopie skupia się na momentach osobistych, prywatnych, egzystencjalnych. I nasza wspólna praca polegała na stworzeniu sytuacji umożliwiającej skupienie się na tych momentach. Być może dla wielu z bohaterów i bohaterek projektu to była sytuacja zupełnie nowa – dostać możliwość szukania i znalezienia słów, żeby opowiedzieć się przed kamerą. A wcześniej – znaleźć w sobie gotowość, żeby przyjść do studia.[3]

Etap Nagrań do Projektu

Zanim przejdę do bardzo istotnego kontekstu samego pomnika Tadeusza Kościuszki i jego roli w tej projekcji, chciałabym na chwilę zatrzymać się na stylu pracy Wodiczki z osobami zaproszonymi do projektu. Rozmowy z nimi były nagrywane we wrześniu 2024 roku w Łodzi. Pełniłam rolę łączniczki pomiędzy zaproszonymi osobami a artystą i uczestniczyłam w całym procesie nagrywania rozmów. Osoby miały za zadanie stanąć w ramie skonstruowanej na podobieństwo pozy Tadeusza Kościuszki na łódzkim pomniku. Zostały także poinstruowane, aby zwracać się do kamery i mówić jak gdyby do ludzi na dole z pozycji postaci na pomniku.

> Aby zachęcić osoby do tego, by się otworzyły trzeba stworzyć atmosferę zaufania. Ale nie mam odpowiedzi na to, jak to zrobić. Na pewno staram się nie prowadzić wywiadu. Wywiad polega na zadawaniu pytań. I w tych pytaniach już w pewnym sensie zawiera się odpowiedź. Jak we wszystkich sondażach, w których zmusza się osoby do pewnego określenia się. To jest pułapka. Samo pytanie jest już arogancją. Skąd mam wiedzieć, o co zapytać drugiego człowieka, który na temat swojego życia wie na pewno więcej, niż ja? Może sama ta osoba powinna zadać sobie pytania?
>
> Natomiast w sytuacji realizowania pracy, jak ta w Łodzi, większość osób, które przychodzą, oczekuje pytań. „Proszę mi powiedzieć, o czym mam mówić." Moja odpowiedź brzmi: „Nie wiem." Ale oczywiście muszę coś powiedzieć. Więc mówię, żeby ta osoba przeszukała swój brzuch i swoje serce i znalazła najważniejsze momenty ze swojego życia. W sensie polepszenia swojej sytuacji czy przekraczania barier.
>
> To ciekawe, że osoby, z którymi rozmawialiśmy w Łodzi, dość szybko zaczęły mówić, bez wcześniejszych przygotowań. Ale to dzięki obecności Pani, z którą mieli już jakiś pomost zaufania. Gdyby Pani tam nie było, to by nie poszło w tym kierunku.[4]

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

Gdybym miała podsumować styl pracy Wodiczki, to powiedziałabym, że charakteryzuje go ogromna uważność i absolutne skupienie na osobie mówiącej. Jak wynika z przytoczonej powyżej wypowiedzi, nie padają żadne sugestie co do podejmowanych tematów. Jedynym wątkiem, na który naprowadzaliśmy rozmówców i rozmówczynie, był moment emancypacji – wyzwalania się ze swoich ograniczeń, przezwyciężania doświadczenia trudnych momentów życiowych, znalezienia swojego własnego 'ja.' Czasem osoby były proszone o to, żeby powtórzyć dane zdanie – powiedzieć je głośniej, wyraźniej, z perspektywy wysokiego pomnika. Były to jednak przede wszystkim sugestie odnoszące się do formy wypowiedzi, a nie do jej treści.

Praca z Traumą

Bohaterki / bohaterowie pracy *Emancypacje* opowiadały / opowiadali o trudnych przeżyciach, o momentach granicznych, o doświadczeniach przemocy czy odrzucenia. Pojawiały się silne emocje w tych momentach, kiedy osoby wracały pamięcią do swoich traum i musiały ubrać je w słowa, wypowiedzieć je na głos.

> Psychoanalitycy twierdzą, że leczenie ma większą szansę powodzenia, jeśli staje się aktem publicznym, a największą, gdy wypowiedź jest wyreżyserowana i staje się wypowiedzią społeczną w imieniu innych. Akt publicznej wypowiedzi prawdy ma moc odnawiającą. I uzdrawiającą. Judith Herman dodaje, że często 'przetrwańcy' decydują się na otwarte mówienie o nieporuszanych, bolesnych sprawach w przestrzeni publicznej, wierząc, że to pomoże innym. W ten sposób czują się częścią siły, która jest od nich większa. Zmusza to ich, jak powiada Herman, do „stania się filozofami, teologami i sędziami."
>
> Przypomniany przez Foucaulta polityczno-etyczny projekt parezji jako „mówienia bez lęku krytycznej prawdy" musi stapiać się z projektem psychoterapeutycznym, z pracą nad wypowiedzianą pamięcią i z pokonywaniem traumy.[5]

„In refusing to hide or be silenced, in insisting that rape is a public matter, and in demanding social change, survivors create their own living monument."[6] [Odmawiając ukrywania się czy milczenia, nalegając, że gwałt jest sprawą publiczną i domagając się zmiany społecznej, osoby ocalałe tworzą swój własny, żywy pomnik.]

'Przetrwańcy' decydują się na otwarte mówienie o bolesnych sprawach i w ten sposób stają się częścią większej siły. Herman nie tylko podkreśla tę dynamikę, ale daje głos ich czynowi – mówiąc, że właśnie w mówieniu i odsłonięciu stanowią **„żywy pomnik,"** który jest nastawiony na pamięć, sprawczość i wizualną obecność.

Parezja u Foucaulta, czyli nieustraszone mówienie prawdy, wiąże się z ryzykiem i odwagą, a także z krytycznym stosunkiem do władzy i do samego siebie. Takie mówienie prawdy jest z natury wolne, wynika z poczucia obowiązku, a nie z przymusu. To poczucie obowiązku jest często związane z chęcią zrobienia czegoś dla ogółu, dla osób znajdujących się w podobnej sytuacji, które zazwyczaj nie mają prawa głosu. Wydaje się, że taka chęć towarzyszyła osobom biorącym udział w łódzkim projekcie. Oczywiście, nie miały one wypowiadać się w imieniu całej grupy. Nie chcieliśmy wybierać rzeczników ani rzeczniczek broniących interesów społeczności, zwłaszcza że bycie takim rzecznikiem jest po prostu niemożliwe. Nikt nie może samozwańczo reprezentować interesów całej społeczności, która bardzo często jest niesamowicie zróżnicowana i nawet wewnątrz jednej grupy zazwyczaj pojawiają się podziały i odmienne opinie. Zaproszone osoby miały dzielić się tylko i wyłącznie swoimi osobistymi przeżyciami i przemyśleniami, mówić w swoim imieniu.

Opowiedziane historie dotyczyły bardzo wielu kwestii: tożsamości płciowej; wychodzenia z przemocowych relacji i walki o prawa do opieki nad swoimi dziećmi; radzeniu sobie z traumą spo-

Fot. HaWa / Festiwal Łódź Wielu Kultur

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

wodowaną pobytem w domu dziecka i rodzinach zastępczych, a także podjęcia pracy streetworkerki, aby pomagać innym; doświadczenia osoby w kryzysie bezdomności; doświadczenia uciekania z kraju, w którym wybuchła wojna i układania sobie życia w nowym miejscu; radzenia sobie z własnym lękiem i kryzysem psychicznym; życia w mniejszościowej społeczności Afropolaków; pomagania ludziom w radzeniu sobie z żałobą i żegnaniu zmarłych bliskich. Każda historia była osobista, dotykająca poziomu emocji, wiążąca się z traumą. Mówcy i mówczenie, zazwyczaj po podzieleniu się swoim świadectwem, odczuwali_ły ulgę i zadowolenie z siebie. Wiedzieli, że dokonali czegoś ważnego, co może pomóc innym. Byli postawieni w bardzo specyficznej sytuacji – mówienia z perspektywy pomnika i próbowali wykonać to zadanie jak najlepiej – przekształcić się w pomnik Tadeusza Kościuszki górujący nad miastem.

Emancypacja / Kościuszko

Temat emancypacji i wybór pomnika Tadeusza Kościuszki mają oczywiście ogromne znaczenie dla całej pracy i warunkują cały jej przekaz. Praca ta, wykonana na jakimkolwiek innym pomniku, byłaby działaniem całkowicie odmiennym. Wszystko jest tu ze sobą powiązane w nierozerwalny sposób.

Aby zastanowić się nad tytułem *Emancypacje*, warto najpierw odnieść się do etymologii tego słowa. Sam wybór liczby mnogiej – zamiast pojedynczej – sugeruje wielość i różnorodność dróg, które mogą prowadzić ku wyzwoleniu. Nie chodzi tu o jedną uniwersalną narrację, lecz o mozaikę mikrohistorii, które razem składają się na obraz współczesnego miasta.

"**Emancypacja** (emancipatio - »wyzwolenie«) - 1) w starож. Rzymie uwolnienie syna spod władzy ojca; 2) uwolnienie (się) jednostek i grup społecznych od zależności i zdobycie lepszej pozycji w strukturze społecznej."[7]

Symboliczny akt wyzwolenia dziecka spod władzy rodzicielskiej można odnieść do wszelkich momentów uniezależniania się, walki o swoje prawa, wychodzenia z przemocowych relacji. Tadeusz Kościuszko staje się na potrzeby tej pracy symbolem emancypacji – poprzez swój udział w rewolucji amerykańskiej, ale też w insurekcji polskiej. Kościuszko był bowiem nie tylko strategiem i dowódcą wojskowym, lecz także człowiekiem o głębokim poczuciu sprawiedliwości społecznej, który wielokrotnie stawał w obronie słabszych i wykluczonych.

W Stanach Zjednoczonych, gdzie brał udział w wojnie o niepodległość, nie ograniczał się do działań czysto militarnych. Zasłynął jako inżynier fortyfikacji, ale też jako osoba otwarcie sprzeciwiająca się niewolnictwu. W testamencie zapisał swoje majątki na cel wykupienia i wyzwolenia czarnych niewolników, a także na ich edukację – co w ówczesnym kontekście było gestem radykalnym i wizjonerskim. W Polsce z kolei jego nazwisko nierozerwalnie wiąże się z Insurekcją Kościuszkowską, a przede wszystkim z Uniwersałem Połanieckim z 1794 roku, w którym próbował poprawić sytuację chłopów pańszczyźnianych. Choć dokument ten miał ograniczone skutki praktyczne, to w sensie symbolicznym był przełomowy – po raz pierwszy tak wyraźnie wskazywał, że wolność narodowa nie może istnieć bez elementarnej sprawiedliwości społecznej.

Kościuszko, stojący w obronie chłopów polskich, czarnych niewolników i innych uciskanych grup, jawi się zatem jako postać uniwersalna – bohater, którego biografia łączy różne konteksty emancypacyjne i którego ideały nie tracą na aktualności. W pracy Wodiczki jego figura zostaje odczytana na nowo – nie tylko jako pomnik narodowy, symbol walki o niepodległość, ale także jako narzędzie otwierające przestrzeń dla głosów współczesnych 'uciemiężonych.' W ten sposób pomnik Kościuszki staje się nie tylko świadectwem historii, ale także wehikułem do rozmowy o teraźniejszości – o tym, kto dziś potrzebuje emancypacji i jakich nowych form wyzwolenia domaga się współczesność.

> Kościuszko może stać się użyteczny, w sensie tego, aby ludzie uświadomili sobie ten proces emancypacyjny w samych sobie i przekazali to innym. Z wysokiego piedestału. Kościuszko stojący w sercu Łodzi, na Placu Wolności, naprzeciwko Biblioteki Wolność. I wszystkich tych symbolicznych punktów walki robotników w Łodzi – walczących o swoje prawa i wyzwolenie pod koniec XIX wieku, na początku XX wieku i za czasów komuny. Łódź to przecież miasto, które codziennie świętuje proces emancypacyjny – zbudowane kosztem żyć wielu osób pracujących na jego potęgę. Spojrzenie z tego wysokiego punktu widzenia jest konieczne, bo ludzie zapominają. Zapominają o swojej historii, ale również nie widzą tego, co dziś dzieje się po drugiej stronie ulicy, a czasem nawet w jednym domu. Nie widzą różnicy pomiędzy sytuacją swoją a sytuacją innych. W każdym razie, nie od razu, bo nie rozmawiają ze sobą.[8]

Pomnik

W ramach projektu *Emancypacje* ma dokonać się aktualizacja postawy i myśli Kościuszki. Za jakimi grupami dziś wstawiłby się Kościuszko? Czy spodobałoby mu się takie odniesienie do jego dziedzictwa? Co powiedziałby Kościuszko o dzisiejszym świecie? Czy popierałby wiece i demonstracje, które odbywają się pod jego pomnikiem? Pozwalam sobie sformułować takie pytania, ponieważ Wodiczko sam poprzez swoje prace rozmawia z pomnikami, można powiedzieć, że traktuje je podmiotowo i po partnersku – jako wspólników działań.

> Troska i skupienie na naszej teraźniejszości i przyszłości, krytyczna i ostrzegawcza misja pomników i monumentów są stłumione przez ich zniewolenie w bezkrytycznym rozpamiętywaniu i celebrowaniu przeszłości, przez ich służbę na rzecz uroczystych obowiązków i oficjalnych funkcji. Monumenty z ich milczeniem i bezruchem wyglądają dziwnie człowieczo. Zaś straumatyzowani ludzie z ich wyciszeniem i bezruchem wydają się dziwnie monumentalni. Niemi 'przetrwańcy,' mieszkający w cieniu monumentów, patrzą na puste fasady budowli publicznych i w ślepe oczy naszych i pomników, na tych niemych świadków współczesnych niesprawiedliwości. Powiedzmy w tym miejscu, że zarówno pomniki, jak i mieszkańcy potrzebują demokratycznej animacji i reanimacji.[9]

Plac Wolności w Łodzi, z pomnikiem Tadeusza Kościuszki, jest miejscem szczególnym i bardzo ważnym dla łodzian i łodzianek. Decyzja o wzniesieniu pomnika Kościuszki zapadła 15 października 1917 roku podczas uroczystego posiedzenia Rady Miejskiej Łodzi z okazji stulecia śmierci Najwyższego Naczelnika Siły Zbrojnej Narodowej. W 1921 roku ogłoszono konkurs na projekt pomnika, jednak żadna z prac nie została zakwalifikowana do wykonania i dopiero w styczniu 1926 roku do realizacji wybrano projekt artysty rzeźbiarza Mieczysława Lubelskiego. Budowę ukończono w 1930 roku. Uroczyste odsłonięcie 14 grudnia 1930 roku zgromadziło ok. 30.000 mieszkańców i mieszkanek miasta.

W 1939 roku, po agresji Niemiec na Polskę i aneksji województw wraz z Łodzią przez III Rzeszę, nazistowskie władze okupacyjne zburzyły pomnik. W 1940 roku w miejscu zburzonego pomnika Kościuszki, Niemcy ustawili obelisk z wizerunkiem swastyki, na którego szczycie umieszczona została figura orła. Po II wojnie światowej, w 1946 roku, ogłoszono konkurs na odbudowanie pomnika, ale projekt odbudowy został odłożony na czas bliżej nieokreślony. Dopiero pod wpływem tzw. poznańskiego czerwca 1956 roku zawiązał się Komitet Odbudowy Pomnika Tadeusza Kościuszki. Domagano się odbudowania posągu w pierwotnej formie. Do wykonania pomnika zaproszono jego przedwojennego twórcę – Mieczysława Lubelskiego. Uroczystość odsłonięcia nastą-

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

piła 21 lipca 1960 roku. Pomnik przez lata stał się ważnym symbolem miasta. Składane są pod nim kwiaty podczas oficjalnych obchodów świąt państwowych.

W 1971 roku polska artystka Ewa Partum zorganizowała na Placu Wolności swój happening i instalację *Legalność Przestrzeni*. „W obrębie placu stanął las znaków drogowych i tabliczek o spotykanej powszechnie lub wymyślonej treści, które zakazywały różnych czynności: Zakaz wjazdu, Cisza, Zabrania się uprawy czegokolwiek, Nie dotykać, Wszystko wzbronione czy Zabrania się zabraniać - hasło znane ze świeżych jeszcze reminiscencji paryskiej wiosny '68. Legalność przestrzeni interpretowana była w różny sposób, zależący od kontekstu czasów."[10] Nadrzędnym kontekstem było oczywiście ograniczanie praw i wolności obywateli_ek i brak wolności słowa w czasach totalitaryzmów.

Na Placu Wolności współcześnie odbywają się liczne demonstracje i protesty. Z tego miejsca często ruszają marsze ulicą Piotrkowską. Odbywały się tu m.in. czarne protesty Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, manifestacje Łódzkiego Stowarzyszenia Lokatorów, czy ostatnio: Marsz przeciw Imigracji organizowany przez Konfederację, a później, w reakcji na niego spacer pod hasłem „Łódź dla wszystkich!" – oddolna inicjatywa wielu organizacji pozarządowych. W 2022 roku rozpoczęła się rewitalizacja Placu Wolności, zakończona dwa lata później, z licznymi nasadzeniami drzew i zlikwidowaniem ruchu okrężnego wokół pomnika tak, aby miejsce bardziej sprzyjało relaksowi i rekreacji.

Można zastanawiać się, które z tych wydarzeń zyskałoby aprobatę samego Kościuszki, a które wypacza jego ideały. Pewne jest to, że Kościuszko nam tego nie powie – stał się milczącym obserwatorem życia społecznego. Jest natomiast 'włączany' w rozmaite protesty i mianowany na ich patrona.

Zgodnie z myślą Wodiczki, projekcja na pomnik ma nie tylko pomóc osobom mówiącym z jego perspektywy (do czego przejdę za chwilę), ale ma posłużyć także samemu pomnikowi.

> Pomnik staje się bardziej użyteczny ludziom stąd. Jest pomnikiem dla wszystkich, którzy żyją. I dla następnych pokoleń. Pomnik przestaje czuć się wyobcowany, odcięty do życia i przetransportowany jako relikt przeszłości. Zaczyna rozumieć sens i powód, dla którego został zbudowany.
> Nie tylko ludzie – uciemiężeni i zmiażdżeni własnymi przeżyciami, znajdują się w sytuacji traumatycznej. Także pomniki znajdują się w sytuacji posttraumatycznej. Z pozycji swoich obelisków widzą wszystko to, co się dzieje wokół nich, a co często stoi w sprzeczności z ideałami, w imię których zostały zbudowane. Nie mogąc nic powiedzieć, stają się zbolałe i zamrożone w swojej traumie.
> W sytuacji projekcji na pomnik obserwujemy, jak nagle zaczyna on żyć i nabierać sensu istnienia. Bo podnosi wszystkich na duchu.[11]

Projekcje Wodiczki proponują nową strategię – **ożywienie pomników**. Monument, zamiast reprezentować przeszłość, zaczyna przemawiać głosem współczesnych, marginalizowanych osób. To gest radykalny: symbol narodowej pamięci użycza swojego autorytetu jednostkom zwykle pozbawionym słyszalności. Dzięki temu pomnik staje się przestrzenią dialogu, a nie jednostronnej narracji.

Można powiedzieć, że dzięki projekcji na pomnik przekształca się on z przedmiotu w podmiot. W ten sposób Wodiczko proponuje nowe myślenie o przestrzeni publicznej – jako arenie dialogu, w której historyczne symbole spotykają się z żywymi głosami ludzi współczesnych. To symboliczne przesunięcie otwiera przestrzeń na pytanie o to, komu i czemu mają służyć pomniki w dwudziestym pierwszym wieku. Pomnik odzyskuje głos, co prawda nie swój, ale osób współcześnie uciskanych. Osób, które prawdopodobnie nigdy nie znajdą się na żadnym pomniku, bo są spychane na margines, ich głos jest często uciszany lub im odbierany. A są to osoby często

zmuszane do walki – o siebie i o innych. Osoby codziennie przekraczające niewidzialne bariery i przeszkody. Osoby, które poprzez wystąpienia w projekcji dokonują aktu odwagi – opowiadają światu o doświadczeniach, o których nikt nie chce słuchać.

W przestrzeni publicznej miasta zazwyczaj upamiętnia bohaterów i zwycięzców. Nie bez powodu mówi się, że historię piszą zwycięzcy. A zapomina się o anonimowych osobach będących ofiarami, o świadkach i o 'przetrwańcach,' jak nazywa ich Wodiczko. Na placach, rynkach i centralnych punktach tworzy się 'miasto zwycięzców.' Natomiast projekcje Wodiczki postulują tworzenie 'miasta bezimiennych,' którzy powinni mieć swoje miejsce w każdej demokracji.

Akt Nieustraszonej Mowy

Co owym bezimiennym daje obejrzenie siebie przemawiającego z wysokości pomnika? Zapytałam o to Wodiczkę podczas naszej rozmowy w listopadzie 2024 roku. Oto jego odpowiedź:

> Z moich wieloletnich rozważań nad pomnikami, a także z rozmów z osobami, które pracują społecznie i psychoanalitycznie, wynika wiodąca myśl, że przeszłości nie da się zmienić. Mówiąc o przeszłości, mam na myśli ciężkie doświadczenia życiowe, na wyrażenie których nawet nie ma słów. I które zostają na zawsze w ludzkiej świadomości. Tej przeszłości nie da się zmienić.
>
> Symboliczny moment, w którym ktoś staje się pomnikiem, zawiera w sobie posągowość, a zatem to, czego nie da się zmienić. Wpisanie się w ten posąg jest w pewnym sensie łatwe, bo każdy człowiek jest żywym pomnikiem własnej traumy. Ale raczej o tym nie mówi, o swojej zamrożonej przegranej części życia. *Frozen in a failure situation*[12] [zamrożeni w sytuacji niepowodzenia], jak pisał Donald Winnicott. I kiedy posąg zaczyna się ruszać, zaczyna mówić, w dalszym ciągu jest posągiem, tego nie da się zmienić. Ale może być posągiem mówiącym, zamiast niemówiącym. Posągiem, który chce dalej żyć. Jak mówi Olga w łódzkiej pracy: Chcesz żyć? Żyj! To wydaje się banalne. Ale dla kogoś, kto o mało nie zginął, po tym wszystkim, co przeżył i stał się niemym posągiem, 'żyć' to wielka sprawa.
>
> Czy można żyć z własną traumą, żyć w sposób proaktywny? Trzeba walczyć o to, żeby żyć. I żeby inni ludzie też obudzili się z takiego melancholijnego stanu zamrożenia. Zamrożenie to taki stan myślenia, że choćby nie wiadomo co się zrobi, to i tak będzie klęska. To trzeba odmrozić, ocieplić, dać energię. I ten posąg – gestykulujący, wypowiadający słowa, czasem krzycząc, czasem śpiewając, jest dowodem na to, że można i trzeba żyć dalej. Przy czym nie można zapomnieć, że punktem wyjścia do dalszego, lepszego życia, jest przepracowanie pewnych sytuacji z przeszłości. Żeby nie powtórzyły się w przyszłości. I tu pojawia się posąg, żywy pomnik własnej traumy, który ożywia się i staje się mówiącym pomnikiem.[13]

Podczas projekcji, która miała miejsce 12 i 13 października 2024 roku na Placu Wolności w Łodzi, dziesięciu osób przemawiających przez 'ciało' Kościuszki wysłuchało kilkaset osób. Ożywienie pomnika robiło niesamowite wrażenie. Ruszał się, gestykulował, mówił, krzyczał, śpiewał. Osoby przechodzące przez Plac Wolności zastygały, żeby posłuchać tego niezwykłego performance. Pojawiła się także część osób występujących w projekcie. Z dumą pokazywały pracę swoim bliskim, przeżywały to doświadczenie na nowo. Kiedy były wysoko nad głowami przechodniów, miały pełną uwagę, a nawet podziw publiczności. Czuły się wysłuchane, zauważone, docenione. Myślę, że zrobiły to dla siebie, żeby opowiedzieć swoją historię, zaznaczyć swój ślad, ale także dla innych

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

– wszystkich tych, którzy zmagają się z podobnymi doświadczeniami i traumami, którzy także narażeni są na wykluczenie i dyskryminację, którzy każdego dnia upadają, wstają i idą dalej.

Projekcja / Festiwal

Projekcja *Emancypacje* stanowi świadectwo współczesnego miasta i jego mieszkańców oraz mieszkanek. Stała się dokumentem naszych czasów i została dopisana do długoletniej historii Placu Wolności.

> Słowo 'projekcja' pochodzi od łacińskiego *proiectio* (wyciągnięcie), pro- (naprzód); po angielsku: *projection*. W szerszym znaczeniu 'projekcja' oznacza akcję, proces, stan, technikę, efekt ukazywania czy zarysowywania, uwypuklania się czegoś na powierzchni, w tle czy w otoczeniu, wychodzenie czegoś na jaw, występowanie lub występ. Rzucenie (pro-jekcja) czegoś nowego (w zamiarze – lepszego) wiąże się na ogół z odrzuceniem (re-jekcją) czegoś starego (o czym sądzimy, że jest gorsze). (...) Miasto, niestety, jest już swojego rodzaju projekcją, która dominuje, oślepia i uniemożliwia kreowanie innych projekcji i tego, co ukryte, słabe, nieprzyjemne i niewygodne.[14]

Treści wypowiadane przez osoby, mierzące się z trudnymi doświadczeniami i często traktowane niesprawiedliwie przez ogół, mogą być trudno przyjmowane. Zwłaszcza kiedy projekcja, taka jak łódzkie *Emancypacje*, ma miejsce podczas festiwalu, który kojarzy się z rozrywką i przyjemnym spędzaniem czasu na oglądaniu łatwej sztuki.

> I w tym przewrotnym sensie projekcja na pomnik Kościuszki na Placu Wolności jest swego rodzaju interpelacją. Jest częścią festiwalu, ale też go przerywa. Przerywamy festiwal, jego ludyczną część, co jest może z mojej strony niesprawiedliwe, bo w ramach tego festiwalu działo się wiele ciekawych i ważnych rzeczy. Ale podczas festiwalu ludzie oczekują bycia zabawianymi. Przychodzą na spektakl, żeby mieć jakąś przyjemność w życiu. Kiedy to spektakl w przestrzeni publicznej, mają pełną swobodę – przyjść, nie przyjść, nie potrzeba biletu, można wyjść w trakcie.
>
> I często podczas moich prac ludzie są zaskoczeni. Mówią: jak to? Miało być *entertainment*. A tu ktoś mówi o traumatycznych sprawach. W tym sensie, to interpelacja oczekiwania dużej części festiwalowej publiczności. Festiwalowi można więcej. Czasem poprzez festiwal możliwe staje się zrobienie tego, co wydaje się niemożliwe pomiędzy festiwalami.[15]

Zakończenie

EMANCYPACJE. Projekcja na pomnik Tadeusza Kościuszki w Łodzi nie była jedynie wydarzeniem artystycznym wpisanym w program festiwalu Łódź Wielu Kultur, ale procesem, który zmienił zarówno uczestniczki i uczestników, jak i samą przestrzeń publiczną. Ożywiony pomnik stał się pomnikiem mówiącym – narzędziem do opowiadania o współczesnych doświadczeniach wykluczenia, przemocy, ale i odzyskiwania sprawczości.

W tym sensie *Emancypacje* są pracą otwartą – nie kończą się wraz z ostatnią projekcją na Placu Wolności. Każda wypowiedziana historia pozostaje w pamięci uczestników i świadków wydarzenia, wplata się w tkankę miasta i na nowo uruchamia pytania o to, kto ma prawo do głosu, a kto jest spychany na margines. Dzięki tej pracy głosy osób, które zwykle pozostają niesłyszane, zyskały nie tylko uwagę, lecz także godność i widzialność.

Dokumentacja jest bardzo ważną częścią wszelkich wydarzeń efemerycznych. Po projekcie *Emancypacje* zachowała się pełna dokumentacja zdjęciowa i wideo,[16] dzięki której praca ta jest cały

czas dostępna do odbioru i analizy. Nagrania zostały zrealizowane przez agencję Strategia 360, która wielokrotnie współpracowała z Wodiczką i idealnie dostosowywała różne technologie do wymogów konkretnej projekcji.

Praca Wodiczki przypomniała, że przestrzeń publiczna nie jest dana raz na zawsze, ale podlega ciągłym negocjacjom. Pomniki, które wznosimy, mogą zamykać nas w jednostronnej, narodowej narracji, ale mogą też – jak w tym przypadku – stać się miejscem dialogu i spotkania. Emancypacja nie jest tu hasłem historycznym, lecz procesem ciągłym, codziennym, dokonującym się w relacjach międzyludzkich.

Emancypacje zrealizowane w Łodzi dowodzą, że sztuka publiczna – jeśli odważy się wsłuchać w głosy bezimiennych – może nie tylko upamiętniać, ale i realnie zmieniać społeczną wyobraźnię. W tym właśnie kryje się jej siła i aktualność.

Appendix[17]

Edmund: Chciałbym, żebyście przestali traktować mnie jako fetysz, jako obiekt badawczy i jako zwierzaka, o którym można zrobić reportaż przyrodniczy. Chciałbym, żebyście przestali traktować mnie jako biednego transa, którym trzeba się zaopiekować, jako dziecko specjalnej troski. Traktujcie mnie jako aktora, jako artystę, jako równego sobie człowieka.

Iryna: Miejcie nadzieję, nie stracajcie. Bierzcie, telefonujcie. Kochajcie ich. Mówicie dobre słowa. I patrzcie, patrzcie przez dobre oko. Bo złych rzeczy jest za dużo. A człowiek ma wybór. Co on widzi. Lepsze, gorsze. Co on mówi. Jak potraktuje innych, jak potraktuje siebie.

Krzysztof: Czyli na tym cokole u góry, patrząc się na was, nikogo nie lekceważąc (…). Zapamiętajcie ludzie, że człowiek dla człowieka powinien być człowiekiem. Troszeczkę wyrozumiałości. Każdy się może znaleźć w tym samym punkcie, kogo określamy z drugiej strony.

Malwina: Na tę chwilę, nie wiem, podjęłam naukę, z czego jestem ogromnie dumna, bo kończę szkołę podstawową. Bo jak wylądowałam na ulicy, to nie mogłam po prostu dalej tej edukacji kończyć. To jest taki pierwszy krok, w którym pokazuję swoim dzieciom, że można, że trzeba coś więcej od siebie wymagać. Chcę nauczyć dzieci, żeby były przede wszystkim waleczne, zdeterminowane.

Michał: Jeśli żyjecie w lęku, w strachu, tak samo jak ja, mam wam jedno do powiedzenia: nie bójcie się. Życie jest tylko jedno. Czerpcie z życia jak najwięcej. Bawcie się. Żyjcie. Żyjcie tak samo jak ja. Nie bądźcie niemymi pomnikami własnych strachów. Walczcie o swoje marzenia.

Monika S.: To jest tak, że nie jesteśmy samotnymi wyspami. Nie jesteśmy taką małą oazą pośrodku niczego, ale jesteśmy połączeni ze wszystkim, co nas otacza. Ze zwierzętami. Z roślinami. Z całą przyrodą. I z kosmosem, którego też jesteśmy częścią. Z gwiazdami. Z ciałami niebieskimi (…). Z mojej wysokości, stojąc tutaj wysoko, widzę to jeszcze lepiej.

Monika Z.: Mimo, że nie widzę, to uwierzcie mi, widzę was wszystkich. Widzę doskonale Plac Wolności, widzę bibliotekę, widzę Black World, widzę wszystkie miejsca, które nas otaczają. Trochę inaczej jakby, ale może lepiej.

Natalia: Czasami on coś tam nawali. Czasami coś mu się nie uda (…). Ale cokolwiek się dzieje, on wie, że jestem. Wie, że czasami go zrugam. Wie, że czasami z nim za rękę niemalże pójdę do jakiegoś urzędu. Po prostu, no jestem. Po prostu, jestem.

Olga: Może nie tak pięknie wyglądam i nie taka młoda, jak byłam 10 lat temu. Ale jestem szczęśliwa od tego, że żyję, że mam kolegów, że teraz mówię wszystkimi wami. A wy słuchacie mnie. I kocham ludzi. Kocham zwierzęta. I to dla mnie jest wolność.

Steves: Żyję po polsku. I żyję po afrykańsku. Żyję po kameruńsku. Wychowuję swoje dzieci wśród tych dwóch kultur. Przede wszystkim dlatego, że jesteśmy tutaj. I nie możemy tak naprawdę żyć oddzielnie od tego miejsca. Nie da się. Jestem Kameruńczykiem. Jestem Polakiem.

Przypisy

[1] Krzysztof Wodiczko, *Protetyka Kulturowa: Miejskie Interwencje Projektowe* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2021), 11.

[2] Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2020), 217.

[3] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[4] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[5] Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 214.

[6] Judith L. Herman, T*rauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror* (London: Basic Books, 1997).

[7] Hasło "Emancypacja," *Encyklopedia PWN online*, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/emancypacja;4008156.html.

[8] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[9] Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 216.

[10] *Legalizujemy Przestrzeń. Ewa Partum w Łodzi*, Muzeum Sztuki, dostępny 25 sierpnia 2025, https://msl.org.pl/legalizujemy-przestrzen-ewa-partum-w-lodzi.

[11] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[12] Donald W. Winnicott, „Metapsychological and Clinical Aspects of Regression within the Psycho-Analitical Set-Up," pierwsza publikacja w 1954 roku. Publikowana wielokrotnie. Zob. Donald W. Winnicott, *Through Paediatrics to Psycho-Analysis* (London: Routledge, 1975).

[13] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[14] Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 217-218.

[15] Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.

[16] *Emanypacje na Festiwalu Łódź Wielu Kultur 2024 // Dokumentacja z transkrypcją,* dostępny 25 sierpnia 2025, https://youtu.be/PRChkNlC2R0?si=FjJXWm-XcRmAOGPr.

[17] Z materiałów autorki towarzyszących projekcji *Emancypacje*.

Bibliografia

Emanypacje na Festiwalu Łódź Wielu Kultur 2024 // Dokumentacja z transkrypcją. Dostępny 25 sierpnia 2025. https://youtu.be/PRChkNlC2R0?si=FjJXWm-XcRmAOGPr.

Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. London: Basic Books, 1997.

Legalizujemy Przestrzeń. Ewa Partum w Łodzi. Muzeum Sztuki. Dostępny 25 sierpnia 2025. https://msl.org.pl/legalizujemy-przestrzen-ewa-partum-w-lodzi.

Winnicott, Donald W. „Metapsychological and Clinical Aspects of Regression within the Psycho-Analitical Set-Up," [1954]. W *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London: Routledge, 1975.

Wodiczko, Krzysztof. *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2020.

Wodiczko, Krzysztof. *Protetyka Kulturowa: Miejskie Interwencje Projektowe*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2021.

Encyklopedia PWN online. Hasło „Emancypacja."

Gaust Eliza, Materiały towarzyszące projektowi *Emancypacje*, archiwum własne autorki.

Gaust Eliza, Rozmowa z Krzysztofem Wodiczko z dn. 16 listopada 2024, archiwum własne autorki.

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/7

Joanna SZYMULA-GRYGIEL

Muzeum Narodowe w Gdańsku

IL GRANDE CRETTO ALBERTA BURRIEGO – MONUMENT NA GRUZACH MIASTA

Specyficzna aura przenika miejsce, w którym Alberto Burri stworzył *Il Grande Cretto* – monumentalną realizację przestrzenną na Sycylii. Można ją poczuć w sposób niemal namacalny w sugestywnym krótkometrażowym filmie Petry Noordkamp,[1] który powstał na zamówienie Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku i był wyświetlany w 2015 roku w trakcie retrospektywnej wystawy poświęconej Burriemu, zatytułowanej: *Alberto Burri: Trauma Malarstwa*.[2] Pracując nad filmem, artystka kilkakrotnie odwiedzała to miejsce, by móc przyjrzeć się niezwykłemu dziełu sztuki z wielu perspektyw, również przez pryzmat historii i pamięci społeczności praktycznie zmiecionej w tragicznym kataklizmie.

Il Grande Cretto [Wielkie Pęknięcie] to monument powstały na gruzach Gibelliny, miejscowości unicestwionej przez trzęsienie ziemi o magnitudzie 6,4, które dotknęło region w zachodniej Sycylii, w dolinie rzeki Belice w nocy z 14 na 15 stycznia 1968 roku.[3]

Szczególne w swej formie i wyrazie założenie przestrzenne Burriego jest największym dziełem land artu, unikatowym i nie znajdującym porównania do żadnej podobnej realizacji.[4] Pewne skojarzenia może wywoływać założenie architektoniczno-przestrzenne autorstwa Franciszka Duszeńki i Adama Haupta, z udziałem Franciszka Strynkiewicza – Pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, z powodu objęcia realizacją rzeźbiarską całego miejsca. Oba dzieła reprezentują jednak różne formy upamiętnienia, dotyczące innych w charakterze tragedii. Treblinka była niewyobrażalnym miejscem kaźni, Gibellina licząca około 1000 mieszkańców stała się symbolem przywołującym pamięć zniszczonego miasta.

Tak o tej katastrofie napisali geofizycy Mario De Panfilis i Liliana Marcelli:

„Pozostała jedynie bezkształtna sterta gruzu, powykręcanych belek i rozpadających się murów. Odbudowa tego miejsca będzie niemożliwa: nawet usunięcie gruzu byłoby daremnym i niemożliwym zadaniem."

„W tych miejscach życie wygasło we wszystkich swoich przejawach. Cisza absolutnej destrukcji jawi się niczym halucynacja, niczym coś oderwanego od świata i czasu."[5]

Italianista i dziennikarz Jarosław Mikołajewski, autor książki *Terremoto* [Trzęsienie ziemi] odbył w 2016 roku podróż do Umbrii dotkniętej

wówczas trzęsieniem ziemi. Pisze, że Italia to ziemia naznaczona działaniem katastrof, życie tu w obliczu realnych zagrożeń – wulkanów, trzęsień ziemi – ma na stałe wpisany element ryzyka.

> (…) o sztuczności czy obcości tego problemu w Polsce świadczy sama nazwa: trzęsienie ziemi. Dwa wyrazy, jak dwa obrazki, których nie da się zestawić. Z dwóch różnych światów. Metaforyczne i paradoksalne.
> Ziemia to fundament. Matka. Wszystko pęknie, wszystko rozsypie się w pył, ale nie ona. Chyba że się trzęsie o dziecko.
> Także dla Włochów ziemia jest fundamentem i matką, tylko kryje w sobie tajemnicę, jakiej my nie znamy, a raczej znamy jedynie z przenośni: że nagle usuwa się spod nóg. Dosłownie.
> Wyraz *terremoto* nie dziwi, choć dziwić powinien. Na przestrzeni czterech sylab są nieruchomość i wstrząs, wprasowane w siebie jak muszla ślimaka w prehistoryczny kamień. Ziemia – matka, która łamie się pod stopami.[6]

Skutki kataklizmu w 1968 roku były katastrofalne – przerażający obraz całkowicie zniszczonych miejscowości, ponad sto tysięcy osób zostało pozbawionych dachu nad głową, a liczba ofiar sięgnęła 370.[7] Sytuacja kryzysowa pogłębiała się ze względu na brak przygotowania władz administracyjnych do tragicznego zdarzenia o takiej skali, począwszy od akcji ratunkowej i oferowania pomocy, do trwającej długie lata odbudowy. Wielu mieszkańców wyjechało, pozostałym w okolicy zaoferowano tymczasowe miejsca zamieszkania, w bardzo trudnych warunkach. Były to z początku namioty, prowizoryczne schronienia, a potem baraki, często zimne, nieogrzewane zimą i nie do zniesienia w upalne na Sycylii lato. Przy całej tragicznej sytuacji docenić należy oddolny ruch solidarności w społeczeństwie włoskim, gdy – z niewymuszoną pomocą – pojawiły się w dotkniętym katastrofą rejonie rzesze wolontariuszy, działających indywidualnie i w zorganizowanych grupach. Pomagała młodzież, lekarze i żołnierze.[8] Przy okazji uwydatniły się wyraźne różnice poziomu życia i funkcjonowania gospodarczego Południa kraju, co dla części opinii publicznej było zaskakujące.[9] Proces odbudowy i rewitalizacji regionu zakłócały rozmaite przejawy złego zarządzania, marnotrawstwa, korupcji, zwłaszcza w wydaniu mafii, próbującej przejąć kontrolę nad kontraktami i dostawami. Krytycznie ocenił tę sytuację sycylijski pisarz i czynny lewicowy polityk Leonardo Sciascia podczas swojego przemówienia wygłoszonego w Gibellinie dwadzieścia lat po katastrofie, wskazując na fakt, iż wpisuje się ona w problemy gnębiące Sycylię od lat.[10]

Chociaż z czasem znalazło się także pozytywne rozwiązanie – w przypadku Gibelliny – w miejscu oddalonym o 18 kilometrów zaczęło powstawać miasto, które nazwano Gibellina Nuova. Jego burmistrzem był charyzmatyczny prawnik i polityk Ludovico Corrao, wizjoner, który uznał, iż perspektywą rozwoju dla tego porażonego kryzysem regionu jest kultura. Postawił na transformację miejsca poprzez sztukę, kierując się ambitnym programem stworzenia i wynalezienia miasta na nowo, z udziałem wybitnych artystów.[11] Projekt poparli intelektualiści, artyści (między innymi Sciascia, Carlo Levi, malarz Renato Guttuso) i inni, w tym burmistrzowie okolicznych miast. Gibellina Nuova powstała jako jeden z odważniejszych projektów urbanistycznych dwudziestego wieku, jako miasto - muzeum sztuki w otwartej przestrzeni. Do tego przedsięwzięcia burmistrz Corrao zaprosił uznanych, cieszących się sławą współczesnych włoskich artystów. W pierwszych latach na to wezwanie odpowiedzieli artyści i architekci: Pietro Consagra, Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Uncini, Andrea Cascella i Alberto Burri.

Wizja zaczęła nabierać realnych kształtów w postaci architektury zakomponowanej spójnie z wpisanymi w otoczenie dziełami sztuki współczesnej. Symbolem miasta i jego odrodzenia poprzez sztukę stała się *La Stella – l'Ingresso al Belìce* [Gwiazda – Brama Belice], instalacja ze stali autorstwa Pietra Consagry, wzniesiona w 1981

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

roku przy drodze do Gibellina Nuova.[12] Jest najbardziej rozpoznawalnym artystycznym znakiem rewitalizacji tego miejsca.

Alberto Burri początkowo nie znalazł inspiracji do stworzenia adekwatnego do potrzeb dzieła. W każdym razie nie odnalazł jej w powstającym mieście sztuki.

> Pojechaliśmy do Gibelliny z architektem Zanmattim, którego burmistrz wyznaczył do zajęcia się tą sprawą. Kiedy pojechałem tam na Sycylię, nowe miasto było prawie ukończone i pełne prac budowlanych. „Na pewno nic tu nie będę robił" – powiedziałem od razu. „Chodźmy zobaczyć, gdzie kiedyś stało stare miasto. Było prawie dwadzieścia kilometrów stąd." Byłem tym naprawdę poruszony. Prawie się rozpłakałem i od razu wpadłem na pomysł: „Słuchaj, czuję, że mógłbym tu coś zrobić. Zrobiłbym tak: zagęszczamy gruz, który i tak jest problemem dla wszystkich, dobrze go wzmacniamy i betonem robimy ogromną białą szczelinę, żeby pozostała wieczną pamiątką tego wydarzenia."[13]

Koncepcja artysty została podchwycona przez burmistrza Corrao, lecz zanim przystąpiono do jej realizacji, od 1979 do 1984 roku borykano się z wieloma trudnościami, a najpoważniejsze z nich dotyczyły finansowania projektu. Data rozpoczęcia to rok 1984 wg jednych źródeł, według innych to 1985.[14] W 1989 roku prace zostały wstrzymane z powodu braku środków. W 2010 roku zaczęto ponownie intensywnie szukać poparcia dla dokończenia dzieła w zaprojektowanym pierwotnie kształcie. Udało się tego dokonać w stulecie urodzin artysty w 2015 roku.[15] Jednym z zaangażowanych w tę ideę był autor cytowanego już w niniejszym artykule tekstu, Nicolò Stabile, który dorastając w okolicy doświadczył skutków historycznego trzęsienia ziemi. Powrócił w rodzinne strony po latach pracy na rzecz teatru i poświęcił się działalności związanej z utrwalaniem dziedzictwa kulturowego swojego miasta.

Warto w tym miejscu wspomnieć, kim był Alberto Burri i jaka była jego twórczość. Urodził się 12 marca 1915 roku w umbryjskim miasteczku Citta del Castello. Zdobył wykształcenie jako lekarz i wkrótce po otrzymaniu dyplomu miał okazję sprawdzić umiejętności na froncie, wcielony do wojsk piechoty. W walkach w północnej Afryce został wraz z oddziałem wzięty do niewoli. Przetrzymywany w Teksasie, zaczął – dziś powiedzielibyśmy, że 'terapeutycznie' – zajmować się malarstwem i okazjonalnie rzeźbą.

Po wojnie zamieszkał w Rzymie i postanowił poświęcić się sztuce. Inspirujące były dla niego pobyty we Francji, w Paryżu i w USA.[16]

Jako artysta był bardzo nowatorski. Jego prace można określić jako malarstwo materii, informel, bliskie *arte povera*, konceptualne, procesualne, rozszerzające pole działania obrazu. Odkrywcze zaś było sięgnięcie po mało 'atrakcyjne' pod względem malarskim materiały, jak jutowe worki, deski, blachy czy plastikowe torby. W serii dzieł stosował nacinanie i nadpalanie powierzchni płótna, co mogło sprawiać wrażenie działań destrukcyjnych.[17] Krytycy często dopatrywali się w formach i stosowanych materiałach dramatyzmu oraz ukrytych sensów i znaczeń, przypisując je traumom wojennym.[18] Artysta odpowiadał, że wybiera do użycia kiepskie materiały, aby udowodnić, że wciąż mogą być użyteczne i że służą jako narzędzie malarskie.[19] Dawał tym odpadom drugie życie i podnosił do wyższej rangi poprzez wykorzystanie w dziełach sztuki. James Johnson Sweeney, autor monografii o malarzu napisał, że „Dzięki Burriemu rozporządzamy nową, wizualną metaforą; to jest poeta, który odświeża nasz sposób widzenia."[20] Najbardziej znane są obrazy Burriego z serii *Sacchi* [Worki], inne to *Catrami* [Smoły], *Muffe* [Formy], *Gobbi* [Garbusy], *Bianchi* [Biali], *Legni* [Drewno], *Ferri* [Żelaza], *Combustioni Plastiche* [Spalanie plastiku], *Cretti* i prace z Cellotexu.

Od 1973 roku artysta pracował nad serią obrazów-reliefów, w których malarstwo spotykało się z rzeźbą, kompozycji nazwanych *Cretti*.[21] Dążył w nich do powstania siatki spękań na powierzchni obrazu, testując wytrzymałość użytych materiałów, obserwując powstające w wyniku naprężenia materii spękania. Intrygowały go procesy zachodzące

1

2

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

3

4

5

1. *Il Grande Cretto*, Alberto Burri. Widok ogólny.
Źródło: Di Davide Mauro - Opera propria, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46109607

2. *Il Grande Cretto*, panorama dzieła Alberta Burriego, Gibellina, zachodnia Sycylia, 1984–2015.
Źródło: Di Boobax - Opera propria, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27846951

3. Fragment *Grande Cretto*, Alberto Burri.
Źródło: Di Phyrexian - Opera propria, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=91142169

4. *Il Grande Cretto*, Alberto Burri. Widok na Dolinę Belice. Źródło: Di Phyrexian - Opera propria, CC BY-SA 4.0

5. *Gwiazda – Brama Belice*, Pietro Consagra, instalacja ze stali, wzniesiona przy drodze do miejscowości Gibellina Nuova, 1981.
Źródło: Di Marcello Di Fiore - Opera propria, CC0,

na powierzchniach dzieł. Seria ta doprowadziła go do powstania największej realizacji przestrzennej – *Grande Cretto* w Gibellinie. *Il Grande Cretto* – wielkie pęknięcie, wielka szczelina. „Przestrzeń rozdarcia," cytując tytuł wystawy w Zbrojowni.[22] Wielka tragedia wywołała rozdarcie, ranę.

Niezwykły monument obejmuje obszar o powierzchni niemal 12 hektarów, tj. około 88 tysięcy m², utrwalając w formie betonowych bloków siatkę dawnych ulic i budynków Gibelliny. Dostojeństwo i monumentalizm cechują to wyjątkowe założenie pomnikowe. Konstrukcja wznosząca się na wysokość 1,60 metra faluje, podążając za naturalnym ukształtowaniem terenu. Utworzone w niej głębokie pęknięcia-szczeliny o szerokości 2-3 metrów umożliwiają poruszanie się wewnątrz struktury *Cretto*, ścieżkami przemierzanymi przez Gibellinian do 1968 roku.[23] Wygląda niczym ogromny całun z białego cementu pokrywający zbocze wzgórza. Zasłonięcie gruzów przez *Grande Cretto* jest niczym gest zamknięcia oczu zmarłemu. Monument jest jak żałobny lament, jak sarkofag, zamykający w tej formie przeszłość. Od *metropolis* do *nekropolis*. *Terra sacra*. Porównań, metaforycznych określeń i symbolicznych skojarzeń pojawia się wiele, gdy patrzymy na gigantycznych rozmiarów kompozycję przestrzenną, przepełnioną poczuciem historii miejsca.

Miejsce tragedii, ale także ślady toczącego się wcześniej życia, zostały oznaczone, utrwalone i ocalone w pamięci. Po katastrofie miejsce zmieniło tożsamość – jego kształt został przeobrażony, podobnie jego charakter. Ujęcie przeszłości w formie dzieła sztuki, niesie nadzieję na nowe życie, które odrodzi się w innym miejscu.

Twórcy projektujący założenia przestrzenne, często we współpracujących zespołach architektoniczno-rzeźbiarskich, rozważają różne aspekty kompozycyjne przyszłego dzieła, by jak najlepiej współgrało ono z otoczeniem. W wypadku *Gran Cretto* lokalizacja była od początku znana i nie podlegała dyskusji, z tego powodu można traktować to dzieło jako swego rodzaju szczególny obiekt *in situ*. Z kolei aspekt formalny tworzenia konstrukcji o ogromnej powierzchni białego cementu pozwala nam traktować je również w kategorii założenia architektonicznego, zaś użyty do jego zbudowania materiał prowadzić może skojarzenia w kierunku architektury brutalistycznej.

Dzieło Alberta Burriego wywołuje w odbiorcach wiele emocji i porusza w każdym swoim aspekcie. Z racji tego, iż dotykało w sensie metaforycznym i dosłownym tragicznej historii związanej z lokalną społecznością, wzbudzało w niej szczególnie silne uczucia. Rozgoryczeni przeciągającą się odbudową, tracili nadzieję na poprawę warunków bytowania. W tej sytuacji wydawanie przez władze pieniędzy na dzieła sztuki postrzegali negatywnie. Wielu z nich odbierało *Cretto* jako akt przemocy. Niektórzy uważali, że projekt dosłownie pogrzebał ich osobistą historię, zakrywając ruiny, zamiast je zachować lub odrestaurować, jak to miało miejsce w innych miastach dotkniętych trzęsieniem ziemi. Negatywny odbiór części lokalnej społeczności był powodem smutku artysty. Tworzył *Grande Cretto* przede wszystkim dla ocalałych z kataklizmu, z intencją ukojenia bólu utraty, ale też zaktywizowania miejscowej społeczności. Rozważano już w początkowej fazie konieczność konserwacji monumentu i w tej roli widział Burri miejscowych.[24]

Potrzebowali oni jednak czasu, by uporać się z traumą tragedii i oswoić dominujące w rodzimym krajobrazie dzieło. Docenili jego wartość i postanowili walczyć o przywrócenie bryły kompozycji z uszanowaniem projektu twórcy, który nie doczekał końca realizacji (zmarł 13 lutego 1995 roku).

Dokończone po 30 latach dzieło, uzupełnione o fragmenty białego cementu ma teraz dwa jego odcienie. W większej partii *Cretto* biel, przełamana barwami rozmaitych organizmów roślinnych i porostów, jest dzisiaj zasymilowana z naturą. W cementowe formy, wysuszone przez silnie operujące słońce i noszące ślady zawilgocenia, wdarło się biologiczne życie.

Przez lata *Cretto* było przedmiotem wielu kontrowersji i krytyk, a kilka lat temu doczekało się też omówienia i reinterpretacji za pomocą narzędzi psychoanalizy przez wybitnego włoskiego

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

intelektualistę Massimo Recalcatiego. Dostrzega on, że *Cretto di Gibellina* nie jest wyłącznie poetyckim upamiętnieniem tragedii, twierdzi, iż „ukazuje głęboką wartość towarzyszącą działaniu sztuki jako takiej: śmierć nie jest ostatnim słowem o życiu; forma dzieła ratuje świat przed czystą grozą."[25]

Jaką formę powinno mieć dzieło sztuki pomnikowej, by we właściwy sposób upamiętniało tragiczne lub doniosłe wydarzenia? Władysław Hasior sformułował refleksję o pomnikach w sposób bardzo radykalny: „Są miejsca uświęcone krwią jednej, dwu, trzech osób, jednego, dwóch, trzech tysięcy i czterech milionów ofiar. Skala dramatu jaki się stał, jest dla mnie upoważnieniem oczekiwania na nadzwyczajne zjawisko artystyczne, wprost do niej proporcjonalne."[26]

Franciszek Duszeńko wypowiada z kolei taką myśl, również kładąc nacisk na znaczenie pamięci zdarzeń, w ujęciu bardzo osobistym: „Byłem więźniem politycznym dwóch hitlerowskich obozów koncentracyjnych w Gross-Rosen i Oranienburgu – i myślę, że to przeżycie dawało mi również pewną relatywność do Treblinki. Pochodzę z Kresów – sporą część mojego miasteczka stanowiła społeczność żydowska – łączyły nas bliskie związki. Wielki dramat Narodu Żydowskiego – przeżyłem bardzo emocjonalnie."[27] Wiele lat później mówił o tym jeszcze w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Żerwe: „Treblinka wychodziła z głównego akcentu bryły: rozłupanej, z płaskorzeźbami. Ekspresja zawierała się we wnętrzu tej bryły. Chodziło o to, żeby nie było żadnej wątpliwości, że jest to obóz zagłady Żydów."[28]

Potrzebą społeczności, która została dotknięta przez jakieś dramatyczne bądź podniosłe wydarzenie jest zachowanie pamięci o tym fakcie. O ludziach, którzy zginęli. O przedmiotach, wyglądzie miejsc, o życiu, które się w tych miejscach toczyło, o przeszłości. Pamięć o wydarzeniach może przybierać różne formy. W pamięci świadków wydarzenia mogą przebiegać inaczej, mogą być inaczej zapamiętane. Pamięć subiektywna bezpośrednich świadków lub powiązanych z nimi osób, nacechowana jest emocjami. Świadkowie zapamiętują różne szczegóły – odróżnia to ich relacje – bo doświadczają różnych rzeczy. Każdy ma swoją historię. Pamięć zbiorowa jest sumą indywidualnych świadectw. Idealną, stosowną formą, by tę pamięć zachować, utrwalić i przekazać, są dzieła sztuki. Cechuje je pewien stopień ogólności. Nadaje im się funkcję nośnika uniwersalnej prawdy, wspólnej i reprezentatywnej dla społeczności.

Podsumowaniem historii tego miejsca jest informacja o tym, że w roku 2026 Gibellina zostanie ogłoszona włoską Stolicą Sztuki Współczesnej. Jak pisze Giulia Grimaldi: „To okazja, aby pokazać, że to miejsce, często odrzucane jako nieudany eksperyment, wciąż może być laboratorium do ponownego przemyślenia przestrzeni publicznej i tego, jak miasto może iść naprzód po katastrofie. Najwyraźniej nadzieją na nadchodzący rok jest nauczenie się z przeszłości, jak marzyć o przyszłości."[29]

Przypisy

[1] Petra Noordkamp, reż., *Il Grande Cretto di Gibellina*, trailer, Vimeo.com, dostępny 19 października 2025, https://vimeo.com/258249804?fl=pl&fe=ti.

[2] Film o *Grande Cretto* był uzupełnieniem obszernego pokazu prac Alberto Burriego przygotowanego przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Dostępny 18 października 2025, https://www.guggenheim.org/exhibition/alberto-burri-the-trauma-of-painting.

[3] Michele Gandin i Carlo Ventimiglia. *Terremoto in Sicilia* (1968), film dokumentalny, Youtube, dostępny 22 listopada 2025, https://www.youtube.com/watch?v=BQOIwi-8NW4.

[4] Adrian Forty, „Happy Ghost of a Possible City: Il Cretto, Gibellina," *AA Files*, no. 66 (2013): 103, dostępny 22 listopada 2025, https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10193614/1/AA%20Files%2066%20Forty%20Singles.pdf.

[5] Giulia Grimaldi, „Perché Gibellina, Sicilia, è la Prossima Capitale Italiana dell'Arte Contemporanea," *Italy Segreta*, dostępny 18 listopada 2025, https://italysegreta.com/it/perche-gibellina-sicilia-e-la-prossima-capitale-italiana-dellarte-contemporanea/.

[6] Jarosław Mikołajewski, *Terremoto* (Warszawa: Dowody na Istnienie, 2017), 17-18.

[7] „Belice, 54 Anni dal Sisma che Sconvolse la Vita Nella Valle: Una Ferita Ancora Aperta," *Il Sicilia* [Redazione], dostępny 21 listopada 2025, https://ilsicilia.it/belice-54-anni-dal-sisma-che-sconvolse-la-vita-nella-valle-una-ferita-ancora-aperta/. W artykule redakcja zaznaczyła, że podawana w różnych źródłach liczba ofiar i poszkodowanych często była niezgodna z rzeczywistością.

[8] Elio Sanfilippo, „A 50 Anni dal Terremoto del Belice, Fare Tesoro di Quella Lezione," *Il Sicilia,* dostępny 21 listopada 2025, https://ilsicilia.it/a-50-anni-dal-terremoto-del-belice-fare-tesoro-di-quella-lezione/.

[9] Ibidem.

[10] Zob. Nicolò Stabile, „L'Utopia Possibile di Gibellina," *Myrrha*, dostępny 21 listopada 2025, https://www.myrrha.it/lutopia-possibile-di-gibellina-di-nicolo-stabile-numero-1/.

[11] Fabio De Vecchi, *Gibellina - Un sogno fatto in Sicilia*, Agrigento, 2001, Youtube, dostępny 18 października 2025, https://www.youtube.com/watch?v=aUWEHtBOdgI.

[12] Oficjalna strona domowa Departamentu Turystyki Gibelliny z opisami dzieł znajdujących się w przestrzeni zewnętrznej, dostępny 22 listopada 2025, https://gibellinaartedavivere.it/punti-di-interesse/opere-darte/.

[13] Stefano Zorzi, *Parola di Burri* (Torino: Allemandi, 1995), 59. Cyt. za: Stabile, *L'Utopia Possibile di Gibellina*.

[14] Zob. Informacja na stronie domowej Fundacji Alberta Burriego z datą 1985, dostępny 18 października 2025, https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/.

[15] Ibidem.

[16] Caitlin Dover, „Damage, Repair, and Vulnerability: The Story of Alberto Burri," Guggenheim New York, dostępny 22 listopada 2025, https://www.guggenheim.org/articles/checklist/damage-repair-and-vulnerability-the-story-of-alberto-burri.

[17] Delphine Bierre, „Informel," w *Historia Sztuki od Starożytności do Postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, tłum. Iwona Badowska, Janina Pałęcka i Barbara Walicka (Warszawa: Świat Książki, 2006), 462-463.

[18] Wojciech Włodarczyk, „Pod Znakiem Abstrakcji. Sztuka lat Czterdziestych i Pięćdziesiątych," w *Sztuka Świata*, t. 10 (Warszawa: Arkady, 1996), 53-54. Autor zauważa różne podejście do przedmiotu u artystów zajmujących się informelem. W przypadku Burriego, tworzącego obrazy z worków jutowych czy nadpalanej plastykowej folii, jest to fascynacja pięknem powierzchni przedmiotu, z pomijaniem jego znaczenia.

[19] Alessia Carlino, „Cent'Anni Fa. Alberto Burri," *Insideart*, dostępny 23 listopada 2025, https://insideart.eu/2015/03/12/centanni-fa-alberto-burri/?gad_source=1&gad_campaignid=21517357110&gbraid=0AAAADMy1JlE3lpr1jWRFozD5oTKwmTwH&gclid=EAIaIQobChMI9cvU4d-IkQMVpSCiAxoeeTcpEAAYAiAAEgKz9_D_BwE.

[20] Cytat za: Bożena Kowalska, *Od Impresjonizmu do Konceptualizmu. Odkrycia Sztuki* (Warszawa: Arkady, 1989), 102.

[21] Italo Tomassoni, „Alberto Burri," w *Lo Spazio dell'Immagine e il Suo Tempo* (Foligno – Milano: Skira, 2009), 145-146. Kat. wyst.

[22] Tytuł wystawy zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku w Roku Franciszka Duszeńki (od 12.09.-19.10.2025, Zbrojownia Sztuki): *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia | Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie*, odnoszący się do symboliki pomnika w Treblince.

[23] Gasparo Mannoia, reż., *Il Cretto Di Burri*, Gibellina TP, Youtube, 2016, dostępny 18 października 2025, https://www.youtube.com/watch?v=a8sirrX3UsE.

[24] Giulia Grimaldi, *Perché Gibellina*.

[25] Massimo Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2018), wywiad z autorem książki, dostępny 22 listopada 2025, https://www.youtube.com/watch?v=1813D4CTUQE.

[26] Władysław Hasior, „O Pomnikach," w Władysław Hasior, *Myśli o Sztuce*, oprac. Zdzisława Zegadłówna (Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1986), 52.

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

[27] Z brudnopisu listu prof. Franciszka Duszeńki do Ireny Grzesiuk-Olszewskiej zachowanego w dokumentach ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku, w: *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 39.

[28] Małgorzata Żerwe, *Herbatka u Duszeńków*, audycja dla Radia Gdańsk, 2002, zapis opublikowany, w: *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2015), 127.

[29] Giulia Grimaldi, *Perché Gibellina*.

Bibliografia

„Belice, 54 Anni dal Sisma che Convolse la Vita Nella Valle: Una Ferita Ancora Aperta." [Redazione]. *Il Sicilia*. Dostępny 21 listopada 2025. https://ilsicilia.it/belice-54-anni-dal-sisma-che-sconvolse-la-vita-nella-valle-una-ferita-ancora-aperta/.

Bierre, Delphine. „Informel." W *Historia Sztuki od Starożytności do Postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, tłum. Iwona Badowska, Janina Pałęcka i Barbara Walicka, 462-463. Warszawa: Świat Książki, 2006.

Carlino, Alessia, „Cent'Anni Fa. Alberto Burri." *Insideart*. Dostępny 23 listopada 2025. https://insideart.eu/2015/03/12/centanni-fa-alberto-burri/?gad_source=1&gad_campaignid=21517357110&gbraid=0AAAADMy1JlE3lpr1jWRFozD50TKwmTwH&gclid=EAIaIQobChMI9cvU4d-IkQMVpSCiAx0eeTcpEAAYAiAAEgKz9_D_BwE.

De Vecchi, Fabio. *Gibellina - Un Sogno Fatto in Sicilia*. Agrigento, 2001. Youtube. Dostępny 18 października 2025. https://www.youtube.com/watch?v=aUWEHtBOdgI.

Dover, Caitlin. „Damage, Repair, and Vulnerability: The Story of Alberto Burri." Guggenheim New York. Dostępny 22 listopada 2025. https://www.guggenheim.org/articles/checklist/damage-repair-and-vulnerability-the-story-of-alberto-burri.

Forty, Adrian. „Happy Ghost of a Possible City: Il Cretto, Gibellina." *AA Files*, no. 66 (2013): 100-107. Dostępny 22 listopada 2025. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10193614/1/AA%20Files%2066%20Forty%20Singles.pdf.

Franciszek Duszeńko 1925–2008. Red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2014.

Gandin, Michele i Carlo Ventimiglia. *Terremoto in Sicilia* (1968). Youtube. Dostępny 22 listopada 2025. https://www.youtube.com/watch?v=BQOIwi-8NW4.

Grimaldi, Giulia. „Perché Gibellina, Sicilia, è la Prossima Capitale Italiana dell'Arte Contemporanea." *Italy Segreta*. Dostępny 18 października 2025. https://italysegreta.com/it/perche-gibellina-sicilia-e-la-prossima-capitale-italiana-dellarte-contemporanea/.

Hasior, Władysław. *Myśli o Sztuce*. Oprac. Zdzisława Zegadłówna. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1986.

Kowalska, Bożena. *Od Impresjonizmu do Konceptualizmu. Odkrycia Sztuki*. Warszawa: Arkady, 1989.

Mallé, Luigi. *I Pittori Italiani dell'Associazione Internazionale Arti Plastiche UNESCO*. Torino: Galleria civica d'arte moderna, 1968. Kat. wyst.

Majewski, Piotr. *Malarstwo Materii w Polsce jako Formuła „Nowoczesności."* Lublin: Wydawnictwo Naukowe KUL, 2006.

Mannoia, Gasparo, reż. *Il Cretto Di Burri*. Gibellina TP. 2016. Youtube. Dostępny 18 października 2025. https://www.youtube.com/watch?v=a8sirrX3UsE

Mikołajewski, Jarosław. *Terremoto*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2017.

Noordkamp, Petra, reż. *Il Grande Cretto di Gibellina*. Trailer. Vimeo.com. Dostępny 19 października 2025. https://vimeo.com/258249804?fl=pl&fe=ti.

Recalcati, Massimo. *Alberto Burri. Il Grande Cretto Di Gibellina*. Arezzo: Magonza Editore, 2018.

Stabile, Nicolò. „L'Utopia Possibile di Gibellina." *Myrrha*. Dostępny 21 listopada 2025. https://www.myrrha.it/lutopia-possibile-di-gibellina-di-nicolo-stabile-numero-1/.

Tomassoni, Italo. „Alberto Burri." W *Lo Spazio dell'Immagine e il Suo Sempo*, 145-146. Foligno – Milano: Skira, 2009. Kat. wyst.

Włodarczyk, Wojciech. „Pod Znakiem Abstrakcji. Sztuka Lat Czterdziestych i Pięćdziesiątych." W *Sztuka Świata*, t. 10, 21-68. Warszawa: Arkady, 1996.

Zorzi, Stefano. *Parola di Burri*. Torino: Allemandi, 1995.

Strony internetowe

Strona domowa Fundacji Alberta Burriego. Dostępny 18 października 2025. https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/.

Strona domowa Departamentu Turystyki Gibelliny. Dostępny 22 listopada 2025. https://gibellinaartedavivere.it/punti-di-interesse/opere-darte/.

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/8

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej

UPAMIĘTNIENIE I POSTPAMIĘĆ: WSPÓŁCZESNE DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE W PRZESTRZENI WYSTAW HISTORYCZNYCH

Połączenie wystawy historycznej i sztuki współczesnej nie jest skojarzeniem oczywistym. Dokumentalny przekaz historyczny rządzi się innymi prawami niż pokazy artystyczne, te zaś na ogół nie potrzebują dopowiedzenia ani uprawomocnienia w postaci szczegółowego faktograficznego wykładu. Działania artystyczne odnoszące się do pamięci, często ugruntowane w prowadzonych przez samych twórców badaniach, stanowią zwykle autonomiczne prezentacje lub element zbiorowych artystycznych przedsięwzięć.[1] Coraz częściej jednak się zdarza, że kuratorzy, artyści i artystki przekraczają instytucjonalne i dyscyplinarne podziały, działając wspólnie na styku ekspozycji historycznych, podbudowujących je badań i sztuki. W niniejszym tekście chcę przyjrzeć się kilku przykładom takich działań, zastanawiając się nad ich uwarunkowaniami, motywacjami i efektami, oraz nad tym, co wnoszą one do koncepcji muzealnych narracji historycznych. W jaki sposób obecność autorskich, artystycznych interwencji przekształca przestrzeń wystawy i wpływa na sposób jej odbioru? Jak prace artystyczne włączają się w kontekst sąsiadujących z nimi historycznych świadectw, obiektów i dokumentów oraz co do niego dodają?

Punktem odniesienia są dla mnie zrealizowane w ostatnich latach wystawy związane z pamięcią II Wojny Światowej i Zagłady. Wydarzenia, których one dotyczą są na tyle odległe, że wykraczają poza sferę pamięci żywej i bezpośredniej, na tyle jednak utrwalone w materialnym otoczeniu, dotkliwe i społecznie znaczące, że trudno przyjmować wobec nich pozycję chłodnego dystansu. Interesujące mnie wystawy eksponują osobliwe połączenie bliskości i oddalenia – zapośredniczonego dostępu do indywidualnych doświadczeń i losów, o których w sposób jedynie cząstkowy mówią zachowane zapiski, obrazy i ślady. Powiązanie jawnej fragmentaryczności i aktywnej, lecz z konieczności niedoskonałej pracy wyobraźni, sprawia, że adekwatną ramą pojęciową dla wielu z tych realizacji wydaje się kategoria postpamięci. Nawet jeśli samo to pojęcie bywa dyskusyjne,[2] to otwiera płaszczyznę namysłu nad przyjmowanymi w tych projektach sposobami odnoszenia się do przeszłości – wychodzenia poza język publiczny i oficjalny, szukania jego odwrotnej strony, troski o szczegół, odsłaniania negatywności bez uwznioślających uogólnień.

Obiektywizm, Realizm i Wystawa jako Metamedium

Choć narratologiczna krytyka spod znaku Haydena White'a starała się przekonać, że historia 'obiektywna' nie istnieje, bowiem każda opowieść o przeszłości jest pewną konstrukcją, ujęciem z pewnej perspektywy, twórcy wystaw historycznych nie zawsze zgadzają się z takim relatywizującym stanowiskiem. Dzieje się tak między innymi ze względu na dokumentalne, rzeczowe tworzywo ekspozycji, którego historyczny charakter zdaje się użyczać szczególnej wiarygodności prezentacji muzealnej. Jest to jednak założenie problematyczne, ponieważ dokumenty nie mówią same przez się, lecz podlegają zmiennym interpretacjom. Ich użycie zarówno przez historyków jak i muzealników zawsze jest też selektywne, a zatem jest aktywnym działaniem sensotwórczym.

Jak zauważa Tomasz Kranz, w kręgach historyków pozostaje w mocy tradycyjnie ustalona definicja wystawy historycznej jako „przedstawienia przeszłości historycznej za pomocą zabytków rzeczowych i innych dokumentów."[3] Sformułowanie to zawiera w sobie jednak niejednoznaczność: czy wstawa ma być „prezentacją przeszłości, czy bardziej jej reprezentacją."[4] Innymi słowy, czy przeszłość ma przemawiać wprost przez zgromadzone obiekty, czy dzieje się tak wskutek rekonstrukcyjnych i aranżacyjnych zabiegów, które poszczególnym elementom nadają sens i znaczenie w obrębie przedstawienia? W opinii Kranza we współczesnym muzealnictwie historycznym przeważa ta druga perspektywa, czyli chęć budowania powiązanych wewnętrznie, otwierających nową przestrzeń znaczeniową całości. Zgodnie z tym myśleniem, „nadrzędnym celem wystawy historycznej (...) powinno być wykreowanie syntetycznej opowieści, która ma charakter dokumentalny, a nie iluzoryczny, informuje, a nie komentuje, oddziałuje na zmysły, ale nimi nie manipuluje."[5]

W ostatnim przytoczonym stwierdzeniu 'dokumentalne' znaczenie przypisywane jest już całej opowieści, nie jak w cytowanej wcześniej definicji, poszczególnym składnikom ekspozycji. Status ten uzasadniany jest nadrzędnością informacyjnych, poznawczych celów i 'naukowym' podejściem, które wyklucza zbędne fabularyzacje i fikcjonalność, choć dopuszcza angażujące emocjonalnie inscenizacje. W swoim wykładzie o przeszłości w muzeach historycznych Tomasz Kranz zdaje się więc opowiadać za paradygmatem reprezentacji, który w kategoriach White'owskich można by określić jako 'realistyczny' – czyli takim, w którym forma pozostaje (w założeniu neutralnym) nośnikiem treści, całość zaś zachowuje równowagę między faktograficznym konkretem a spajającą i objaśniającą narracją. Nieco paradoksalne jest to, że mimo swojego sceptycyzmu wobec muzeów narracyjnych, które uważa za zbyt teatralne, Kranz za wzorcowy punkt odniesienia uznaje założenia Jeshajahu Weinberga – pierwszego dyrektora US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Jest to paradoksalne dlatego, że właśnie ta ekspozycja, powstała pod opieką Weinberga, była wielokrotnie krytykowana za swój 'symulakryczny' charakter, dyktowany edukacyjnym, wychowawczym celem i preferencją dla sugestywnie odtwarzających przeszłość inscenizacji.[6] W stworzonej przezeń muzealnej reprezentacji autentyzm i dokumentalna wartość oryginalnych obiektów, fotografii i filmowych materiałów użytych na wystawie, miały przypieczętowywać niekwestionowaną prawdziwość i autorytet prezentowanej narracji.

Przywiązanie do obiektywistycznego, czy też realistycznego modelu reprezentacji, jest zazwyczaj głównym powodem, dla którego w pokazie historycznym nie ma miejsca na artystyczne działania i komentarze. Rozważając tę kwestię, Jeshajahu Weinberg stwierdzał, że włączenie do ekspozycji nowszych prac artystycznych podważałoby jej „autentyczny dokumentalny charakter,"[7] osłabiałoby jej faktograficzne ugruntowanie w źródłach. Wystawa główna w US Holocaust Memorial Museum konfrontuje widza z „surową prawdą" Zagłady, wobec której wszelkie artystyczne interpretacje mogłyby być, według Weinberga, jedynie niepotrzebnym jej „zmiękczaniem."[8] Prze-

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

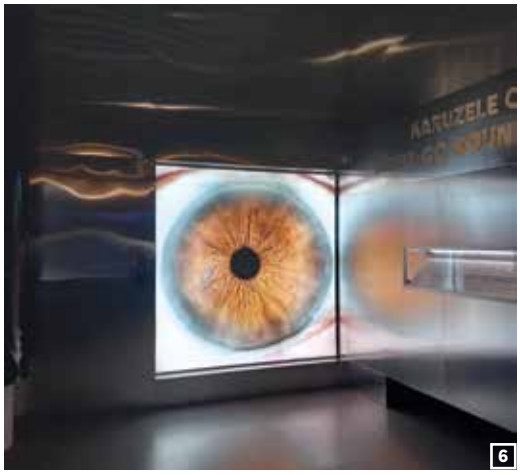
kaz artystyczny – subiektywny i niedookreślony, oraz faktograficzny, autorytatywny przekaz wystawy to według niego dwa nurty, których nie należy ze sobą mieszać. W przestrzeni US Holocaust Memorial Museum znalazły się dzieła współczesnych artystów, do których wrócę w dalszej części artykułu, ale jako element jednoznacznie oddzielony od wystawy głównej.

Jeśli szukać modelu alternatywnego wobec tego reprezentacjonistycznego podejścia na gruncie muzeologii, to częściej znaleźć je można wśród antropologów czy historyków sztuki, bardziej oswojonych z tym, by myśleć o wystawie jako stworzonym tu i teraz, heterogenicznym u swych podstaw przekazie. Semiologiczne i dekonstruktywistyczne wskazanie umowności porządków ekspozycyjnych przyjmowanych w muzeach,[9] ujawnienie wieloznaczności składających się na kolekcje obiektów, odkrywanie ich własnych, często problematycznych historii, zaowocowało w tych obszarach bardziej wielowymiarowym myśleniem o muzealnym dziedzictwie i zadaniach, jakie mogą pełnić wystawy. W ujęciu Barbary Kirshenblatt-Gimblett, które wywodzi się z obszaru krytycznej muzeologii, wystawa to nie tyle reprezentacja zjawisk i zdarzeń, co przede wszystkim działanie ekspresyjne, autopoietyczne i autorefleksyjnie, a więc zwracające uwagę na sam sposób pokazywania i na niejednoznaczność statusu ukazywanych obiektów. Takie podejście nie pozwala redukować znaczenia prezentowanych źródeł i dokumentów do funkcji informacyjnej i „poświadczającej," ilustracyjnej wobec prezentowanej narracji. W swojej koncepcji „performatywnego muzeum" Kirshenblatt-Gimblett wskazuje, że muzeum powinno wyzbyć się „roszczeń do obiektywnej wiedzy,"[10] tworząc raczej otwartą dla publiczności przestrzeń dyskusji na temat historii i dziedzictwa. Nie oznacza to rzecz jasna ignorancji wobec naukowej wiedzy, ale rezygnację z jednolitej, autorytatywnej wizji przeszłości; uznanie, że muzeum samo stanowi „historyczny artefakt" – konstrukt, który powinien ujawniać swoją ukształtowaną w danym momencie i zawsze niegotową strukturę.[11]

W przełożeniu na muzealną praktykę deklaracje te niekoniecznie okazują się łatwe do spełnienia: w przypadku wielkiej instytucji muzealnej trudno mówić o wycofaniu się z roli autorytetu i nienarzucaniu określonej wizji prezentowanych zagadnień. Podobnie jak w Waszyngtonie, wystawa główna w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, stworzona pod kierownictwem Kirshenblatt-Gimblett, jest wystawą narracyjną i immersyjną, uruchamianą dzięki aktywnemu zaangażowaniu widza w rozwijającą się przestrzenną opowieść, podporządkowującą w znacznej mierze poszczególne dokumenty, obiekty i teksty obrazowanym historiom. Tym co ją w pewnym stopniu wyróżnia, jest mniej linearna narracja,[12] inny stosunek do detalu i chęć zatrzymania uwagi odbiorcy na wyodrębniających się z głównej narracji szczegółach. Przystaje to do postulatu Kirshenblatt-Gimblett, by przestrzeń muzealna nie była jedynie wysycona informacyjnie, ale by sprzyjała samodzielnemu budowaniu powiązań między informacjami i pozwalała zanurzyć się w nieśpiesznej lekturze. Jej zdaniem przestrzeń wystawiennicza nie tylko powinna być uwolniona od wymogu przedstawieniowej transparencji, ale także dzięki wielowymiarowemu zaangażowaniu odbiorcy i atmosferze skupienia stwarzać inne doświadczenie czasu.[13]

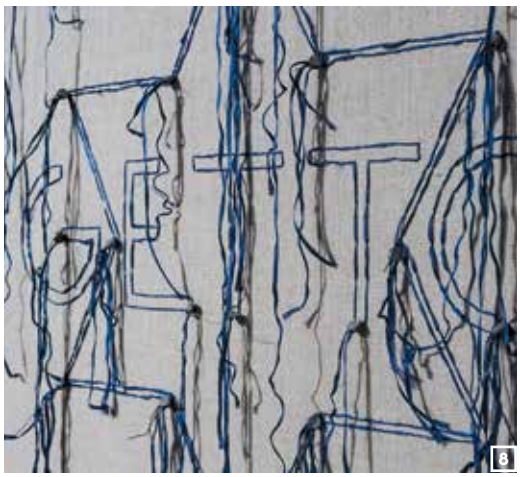
Być może lepiej niż wystawa główna założenia te mogą spełniać wystawy czasowe, pozwalające na pogłębione ujęcie danego tematu, nie zobligowane potrzebą syntetycznego i normatywnego przedstawienia skomplikowanej historii. W ramach wystaw czasowych Muzeum Polin, jedno z pierwszych w Polsce, zaczęło uwzględniać prace współczesnych artystów jako rodzaj *pendant* lub komentarza do historycznych i kulturowych zagadnień poruszanych na ekspozycji głównej. Celem tych zabiegów była (i jest) przede wszystkim chęć poszerzenia podejmowanej tematyki, wyjścia poza historyczny dyskurs dokumentalno-archiwizujący i otwarcia innych dróg dostępu do poruszanych tematów.[14]

Włączenie obiektów artystycznych w dramaturgię wystawy nie oznacza zatarcia granic oddzielających je od świadectw dokumentalnych.



1. Richard Serra, *Gravity*, 1991, US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie
2. Via Lewandowski, *The Gallery of the Missing. The Order of Disappearing*, 2001, Muzeum Żydowskie w Berlinie, fot. T. Załuski
3. Widok ekspozycji *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką,* kuratorka Aleksandra Paradowska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
4. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy,* Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
5. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. A. Rejniak-Majewska
6. Joanna Rajkowska, *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą,* instalacja na wystawie *Wokół nas Morze Ognia. Losy Żydowskich Cywilów Podczas Powstania w Getcie Warszawskim*, kuratorki: Barbara Engelking, Zuzanna Schnepf-Kołacz, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2024, fot. A. Rejniak-Majewska

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



7. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktykach Przetrwania w Getcie Łódzkim,* kuratorzy: Paweł Michna, Karolina Sulej, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2025, fot. HaWa
8. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu,* instalacja wykonana z barwnej lasety pochodzącej z Litzmannstadt, towarzysząca wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa
9. Paulina Buźniak, *Mam Chusteczkę Haftowaną,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa
10. Witek Orski, *Statt Arbeit,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody.* Po prawej stronie fotografie Waltera Geneweina z getta łódzkiego, CMWŁ, 2025, fot. HaWa
11. Agnieszka Wach, Błażej Worsztynowicz, *Obieg Zamknięty,* cykl prac towarzyszący wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. A. Rejniak-Majewska
12. Zuzanna Hertzberg, *Mir Zajnen Do! [Jesteśmy Tu!],* instalacja: chorągwie z jedwabnego welwetu, szarej szmaty, aplikacje, kolaż, drewniane drzewce procesyjne z okuciami i głowicami w kształcie gwiazdy Dawida. Widok z wystawy *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa

„Scenograficzny" czy „teatralny" charakter ekspozycji w takim ujęciu, jakie proponuje Kirshenblatt-Gimblett[15] nie oznacza bowiem inscenizacji o znaczeniu przedstawieniowym. Nie chodzi o odtwarzanie scenerii minionych zdarzeń, lecz co najwyżej pewną reżyserię emocji, ukierunkowującą sposób odbioru treści, grupowania ich w przestrzeni i budowania między nimi powiązań. Sposób aranżacji nie narzuca jednoznacznej interpretacji, a jedynie ukierunkowuje uwagę, pomagając odbiorcy poruszać się pomiędzy różnymi elementami. Jako 'esej przestrzenny' ekspozycja może zachować spójność mimo heterogeniczności, bez potrzeby scalania jej elementów. Jak to trafnie ujął Stach Szabłowski, wystawa „ma potencjał do bycia metamedium, które potrafi wchłonąć wszystkie inne: może zmieścić w sobie film, performatywny gest, tekst, może być dyskursem, spektaklem, archiwum – i to jednocześnie, symultanicznie."[16]

Architektoniczne Suplementy: Dzieła Site-specific i Przestrzenie Liminalne

W tradycyjnym myśleniu o porządku wystawy historycznej dzieła współczesne mogą stanowić przede wszystkim znak-symbol wpisany w jego publiczną przestrzeń. Taką rolę dla prac współczesnych twórców przewidywała koncepcja Weinberga – w US Holocaust Memorial Museum miały one stać się dopełnieniem nowopowstałej architektury. Realizacje Richarda Serry (*Gravity*, 1991), Ellswortha Kelly *(Memorial*, 1993), Sola LeWitta (*Consequence*, 1993) i Joela Shapiro (*Loss and Regeneration,* 1993) zostały zaprojektowane specjalnie do gmachu muzeum, lecz celowo ulokowane tak, by tworzyły dystans od narracyjnej wystawy, poprzez ulokowanie w jej częściach pełniących funkcje komunikacyjne. Jako dodatkowa artykulacja przestrzeni, minimalistyczne prace podkreślają wyjątkowość miejsca – nie tyle przez dramatyzm formy, co raczej przez swoje milczenie i skalę. Jak stwierdzał Weinberg, miały one stać się „integralną częścią otoczenia, określającą jego atmosferę."[17] *Gravity* Serry, umieszczone na szlaku komunikacyjnym prowadzącym do Hali Świadectwa, tworzy przestrzenną barierę, po części korespondującą z surową architekturą miejsca, ale zarazem przeciwstawiającą się jej i wprowadzającą odczuwalny dysonans. Biegnąca ukośnie granitowa płyta sugeruje dodatkowe znaczenia na poziomie fizycznych, kinestetycznych odczuć: braku stabilności, granicy, ciężaru, zarazem jednak nie narzuca odbiorcy jednoznacznego sensu. Podobnie pracę ścienną Sola LeWitta można odczytywać jako sygnał pustki – obrazów pustych pól pozostałych po miejscach gett, choć wydaje się, że jakiekolwiek tego typu ujednoznacznienie byłoby w tym przypadku nadinterpretacją i nadużyciem. Celowo wybrano prace artystów abstrakcyjnych, by nie dodawać warstwy narracyjnej, która konkurowałaby z wystawą stałą, lecz by stworzyć oddzielone od niej miejsca „odpoczynku i zadumy."[18] Choć zamieszczone w książce Weinberga komentarze do tej części ekspozycji zmierzają do nieco ryzykownego utożsamienia sztuki z funkcją ukojenia i estetycznego oczyszczenia,[19] minimalistyczna prostota tych obiektów nie tyle dystansuje się wobec przekazywanych w muzeum treści, co w swojej wymowie jest adekwatna do roli upamiętniającej, jaką pełni muzeum-pomnik.

Również upamiętniającą rolę, choć w oparciu o inne, bardziej dramatyczne środki, pełni instalacja Menashe Kadishmana *Shalekhet* (1997-2001) w Muzeum Żydowskim w Berlinie, która została udostępniona publiczności wraz z budynkiem Libeskinda zanim jeszcze w muzeum powstała wystawa stała. Dzieło Kadishmana, należące do jednej z trzech osi ekspozycji: Osi Holokaustu, włączone jest w ekspresyjną, rzeźbiarską strukturę architektoniczną gmachu i podobnie jak przestrzenie architektoniczne tego muzeum generują symboliczne znaczenia poprzez bezpośrednie, somatyczne ich doświadczenie, tak dzieło to ogranicza się do roli wymownego, przejmującego obrazu, ale zarazem zakłada fizyczną bliskość i doświadczenie 'przejścia.'

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

Wspomniane przykłady wiążą się z nowymi i monumentalnymi muzeami o funkcji nie tylko historycznej, ale przede wszystkim upamiętniającej. W przypadku Muzeum Żydowskiego w Berlinie zaciera się jednak częściowo granica między ekspozycją a architekturą. Widać to jeszcze bardziej w przypadku stworzonej dla tego muzeum pracy Vii Lewandowsky'ego *The Order of Disappearing* (2001). Instalacja ta stanowi część Osi Ciągłości, czyli szlaku ekspozycyjnego poświęconego żydowskiej kulturze i tradycji. Swoimi formami nawiązuje do surowych powierzchni i ukośnych cięć cechujących budynek Libeskinda; sprawia więc wrażenie abstrakcyjnej rzeźby wpisanej w architekturę. Stając jednak przy jednej z trzech czarnych, ostrokątnych brył składających się na tę instalację, założywszy słuchawki widz wysłuchać może informacji o szeregu cennych obiektów: dawnych zabytkach, dziełach sztuki nowoczesnej i wydawnictwach należących do zniszczonego dziedzictwa niemieckich Żydów. Instalacja ta wpisuje się w estetykę pustki, charakterystyczną dla całego Muzeum, i przenosi jej działanie na bardziej konkretny poziom. Ważny jest nie tyle obiekt dany do oglądania, ale uświadomienie sobie światów, które są niedostępne. Refleksyjne, szklane powierzchnie instalacji odbijają wszystko wokół, tworząc swoisty wirtualny labirynt. Czarne bryły mają wymiary i kubaturę typowych ekspozycyjnych gablot, ale nie dają satysfakcji oglądania muzealnych reliktów i skarbów; musimy je sobie wraz z ich faktycznym nieistnieniem wyobrazić.

Innym, bardziej wernakularnym przykładem oznaczania przestrzeni „pogranicznej," jest praca izraelskiego artysty Nir Alona, *The Glory and Misery of Our Existence* (2020) w Muzeum Żydowskim we Frankfurcie. Ukazuje się ona zwiedzającym w bocznym westybulu Pałacu Rothschildów, w miejscu ustronnym, poza głównym ciągiem sal wystawowych. Ekspresyjne i dynamiczne spiętrzenie starych mebli: komód, stołów, krzeseł i świetlówek, stanowi zaskakujący akcent wyłaniający się na końcu jasnego korytarza, po minięciu neorenesansowej klatki schodowej. Na swój sposób abstrakcyjna i surrealna, konstrukcja ta może przywodzić na myśl motyw wygnania, rzeczy porzuconych i trudów migracji – doświadczenia będącego udziałem wielu osób, o których opowiada wystawa, poświęcona losom frankfurckich Żydów. Powstała jako realizacja site-specific i będąca częścią wystawy stałej, instalacja Nir Alona tworzy swoisty komentarz, na poziomie metanarracyjnym w stosunku do opowiadanej historii. Nieco oddalona od głównej ekspozycji, jakby zagubiona w przestrzeni, stanowi swoisty parergon wystawy. Swoim chaotycznym wyglądem kwestionuje ponadto uładzony porządek eksponatów, prezentowanych w przyległych salach – jak gdyby przypominając o nieoczywistości faktu, że zgromadzone rzeczy, składające się na muzealną narrację i skutecznie „zmuzeifikowane," mają w niej swoje bezpieczne miejsca i stabilne znaczenia.

O ostatnich przywołanych tu pracach można powiedzieć, że sytuują się one na poziomie -meta, 'poniżej' i 'pomiędzy' standardowymi składnikami sytuacji muzealnej, do jakich należy budynek muzeum jako pomieszczenie (architektoniczny 'pojemnik') i wystawa jako uporządkowany zbiór przedmiotów. Kwestionują one ustalone porządki, ale też komentują je i dopowiadają, stając się integralną częścią doświadczenia miejsca.

Biorąc pod uwagę suplementarny i pograniczny status przywołanych tu prac, można stwierdzić, że podobny status cechuje w pewnym sensie także dzieła współczesne włączane do historycznych ekspozycji, nie tylko te usytuowane na ich marginesie. Z oczywistych względów realizacje te mają do odegrania inną rolę niż obiekty będące artystycznym świadectwem epoki, tradycyjnie stanowiące materiał wystaw historycznych.[20] Wspomniana pograniczność nie musi jednak oznaczać marginalności w sensie przestrzennym ani treściowym. Prezentowane w dalszej części artykułu przykłady zmierzają do pokazania różnych sposobów włączania współczesnych realizacji do przestrzeni wystaw czasowych. Realizacje te rozszerzają ich znaczenia, ale też można je uznać za odpowiedź na konkretne wystawiennicze wyzwania, które skrótowo sygnalizuję w kolejnych tytułach.

Miejce. *Żółty Węgiel*

Instalacja Izy Tarasewicz, towarzysząca wystawie zatytułowanej *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką* (18 października 2024-09 lutego 2025), zajmowała największe z przekształconych w czasie okupacji wnętrz Zamku Cesarskiego w Poznaniu – Salę Kominkową, którą gauleiter Arthur Greiser przygotował jako gabinet dla Hitlera. Choć Hitler ostatecznie nigdy się tu nie pojawił, nazistowska przeszłość Zamku jest częścią mrocznej mitologii tego miejsca, a materialne świadectwo architektury – przypomnieniem totalitarnej przeszłości, której ślady nadal tkwią w rodzinnej pamięci wielu poznaniaków. Wystawa historyczna, stworzona przez Aleksandrę Paradowską, obrazowała plany administracyjne, urbanistyczne i architektoniczne, poprzez które Kraj Warty miał zostać przekształcony w krainę wzorcową w ramach rozszerzonej Rzeszy. Zgromadzone obiekty materialne, od mebli tworzących wystrój nazistowskich urzędów poczynając po codzienne akcesoria domowe, dokumenty wizualne, projekty i architektoniczne makiety, obrazowały nie tylko wizję systemowych zmian, jakie nastąpić miały w krajobrazie wsi i miast, ale też współtworzący tę wizję system represji względem polskiej i żydowskiej ludności. Podobnie jak praca Izy Tarasewicz, tak i sama wystawa miała charakter działania site-specific, ponieważ zajmowała szereg sal zachowujących wystrój z czasów nazistowskich. Wystawa nadpisywała i naświetlała kontekst historyczny, którego stanowią pozostałość.

O ile kuratorka przez poszerzenie historycznego kontekstu wydobyła ponurą rzeczywistość, stanowiącą ekonomiczny i polityczny fundament takich realizacji jak wnętrza zachodniego skrzydła Zamku, to zaproszona przez nią artystka przekształciła Salę Kominkową fizycznie, wizualnie i symbolicznie, naznaczając to puste i chłodne wnętrze materią o sugestywnym, bezpośrednim oddziaływaniu. Na połaciach marmurowej posadzki rozciągnięte zostały horyzontalnie dwie tony żółtej gliniastej masy, miejscami uformowanej w kształty cegieł, miejscami rozbitej i rozlanej. Jak komentowała kuratorka: „wnętrze zostało w trakcie wystawy opanowane przez artystkę i straciło swój monumentalizm, klarowne podziały i klarowny porządek."[21] Zastygła żółta masa sprawiała wrażenia porzuconego, bezforemnego placu budowy lub pozostawionej po bitwie ruiny. Obie możliwości interpretacyjne przystawały do tematyki wystawy, pokazującej zarówno celową destrukcję polskiego dziedzictwa, jak i plany niemieckiej przebudowy. Istotniejsze jednak wydaje się powstające w kontakcie z samą wyeksponowaną materią nieprzyjemne uczucie – wrażenie czegoś enigmatycznego, ekspansywnego i toksycznego. Tytuł *Żółty Węgiel* to nawiązanie do opowiadania Zygmunta Krzyżanowskiego z 1939 – literackiej fantazji na temat alternatywnego surowca energetycznego wytwarzanego z ludzkiej frustracji i złości. O ile wedle opowieści Krzyżanowskiego, prezentowanej w przedsionku sali, ów surowiec pozyskiwany miał być przemysłowo za pomocą celowo stosowanych metod, o tyle w instalacji może on być metaforą skalkulowanego wyzysku i przemocy. Materię „żółtego węgla" można jednak rozumieć szerzej – jako intuicyjne odniesienie do społecznych traum, niszczących konfliktów i wojen. Instalacja Tarasewicz zajmowała osobne wnętrze i mogła być odbierana jako praca samodzielna. Pełniejszego znaczenia nabierała jednak w powiązaniu z narracją wystawy. Tworzyła w niej swoistą symboliczną codę, ponieważ jednym z otwierających wystawę elementów była kompozycja ruin, złożona z cegieł pochodzących ze zburzonej synagogi w Rawiczu. Razem tworzyły one wizualną i symboliczną klamrę ekspozycji. Cały projekt był zaś kolejnym, po takich zrealizowanych w poznańskim Zamku wystawach jak *Stan Wewnętrzny* (2006) i *Oko Pamięci* (2014), przedsięwzięciem mierzącym się z totalitarną przeszłością miejsca – tym razem jednak będącym informatywną, opracowaną naukowo wystawą historyczną.

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

Brak. *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*

Wystawa poznańska operowała bogatym materiałem rzeczowym, na który składały się obiekty artystyczne, przedmioty codziennego użytku, plany, fotografie, filmy, publikacje, oryginalne obwieszczenia i druki. Nie zawsze jednak w odniesieniu do określonego kontekstu historycznego dostępny jest tak bogaty wizualny materiał. W przypadku historii powstania w getcie warszawskim i losów uczestniczącej w nim ludności cywilnej źródła ograniczają się przede wszystkim do ustnych relacji i tekstów. Poświęcona temu tematowi wystawa *Wokół Nas Morze Ognia* w Muzeum Polin (18 kwietnia 2023–8 stycznia2024) z konieczności skupiać się musiała na słownych relacjach świadków, skromnych archeologicznych znaleziskach z terenu getta oraz nielicznych fotografiach, nie będących dokumentacją propagandową wykonaną przez Niemców. Zdjęcia z reportu Jürgena Stroopa celowo pominięto, nie dlatego, że jest to materiał znany, ale ze względu na to, że reprezentuje on perspektywę oprawców. Ekspozycja natomiast stawiała sobie za cel pokazanie perspektywy z wewnątrz – na ile to w ogóle jest możliwe.

Narracja wystawy osnuta została na pierwszoosobowych relacjach świadków, wyeksponowanych w mrocznej scenografii częściowo nawiązującej kształtem do systemu podziemnych piwnic. Wizualne ubóstwo – niewielka ilość ukazanych przedmiotów i obrazów – wzmacniało poczucie napięcia i przejmującej grozy. Rolę pierwszoplanową odgrywały słowa – fragmenty pamiętników cywilów powstałych w trakcie lub już po upadku powstania. Zapiski te informowały zarówno o warunkach ukrywania się w bunkrach – o sposobie konstrukcji kryjówek, panującej w nich ciasnocie, braku powietrza, gorącu i żarze rozgrzanych ścian płonących kamienic, jak i docierających z zewnątrz dźwiękach wystrzałów. Mówiły również o psychicznym stanie i uczuciach autorów tych świadectw. Łącząc te jednostkowe głosy w większą konstelację, kuratorki wystawy – Barbara Engelking i Zuzanna Schnepf-Kołacz oraz autorki scenografii – Małgorzata Szczęśniak i Saskia Hellmann, stworzyły przestrzeń konkretyzującą kolektywne doświadczenie i pozwalającą odbiorcom wyobrażeniowo zbliżyć się do subiektywnych przeżyć świadków i ofiar. Emocjonalne oddziaływanie użytych cytatów ulegało dodatkowemu spotęgowaniu w sytuacji, gdy odbiorca zwiedzał wystawę z audioprzewodnikiem, słuchając ścieżki muzycznej stworzonej przez Pawła Mykietina. Skupione na osobistych doznaniach pamiętniki działały szczególną siłą sugestywną, co potwierdza fakt, że pamięć zmysłowa i oparta na niej poetyka („mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia," zamiast relacji o nim) jest transaktywna – ewokuje w widzu podobny afekt, inaczej niż przekaz o charakterze referencyjnym.[22]

Wystawę *Wokół Nas Morze Ognia* można określić jako immersyjną, jednak warunkiem poczucia 'zanurzenia' było przede wszystkim wyobrażeniowe i afektywne zaangażowanie odbiorcy w odczytywanie kolejnych relacji. Przestrzeń ekspozycji nie imitowała bowiem konkretnych scenerii, a jedynie sugerowała ich atmosferę, prezentując jasno oddzielone od siebie słowne i wizualne świadectwa. Do tych ostatnich należał między innymi fotograficzny zapis z powstania w getcie wykonany z ukrycia przez polskiego strażaka, Zbigniewa Leszka Grzywaczewskiego – pokazany w całości, także w postaci niedawno odnalezionej kliszy. Równie istotne jak słowa świadków byłby bowiem dla autorek wystawy nieliczne zachowane materialne świadectwa – z pietyzmem ukazane na ekspozycji. Wystawa eksponowała zatem sam akt tworzenia świadectw, jak też ich zawartość, potęgując w ten sposób swój 'potencjał doświadczeniowy,' rozumiany jako możliwość zbliżenia się do sytuacji przeżywanych przez faktycznych uczestników zdarzeń – umysłowego i empatycznego ich odtworzenia.[23] Jak stwierdza Stephan Jaeger, ekspozycje historyczne mają tym większy potencjał doświadczeniowy „w im mniejszym stopniu sugeruje się widzowi określony ideologiczny czy etyczny przekaz, a wykorzystuje sieć śladów, napięć i otwartych konstelacji,"[24] pozostawionych widzom do swobodnego odczytania.

W surowej, ciemnej przestrzeni jednym z uderzających na samym początku elementów, widocznych z pierwszej sali, był powiększony do ogromnych rozmiarów (200x201 cm) obraz tęczówki oka. Wyświetlany w lightboxie, obraz ten oświetlał ciemne wnętrze emanując łagodnym, miękkim blaskiem i przyciągał organicznością enigmatycznej struktury wizualnej. Nie dominował przestrzeni, ale poniekąd kształtował miejsce – działając poniekąd jak ujęcie ustanawiające w filmie, budujące pierwsze skojarzenia i określające sposób dostępu do świata przedstawionego. Obraz ten stanowił stworzoną specjalnie na potrzeby wystawy pracę Joanny Rajkowskiej, zaproszonej do udziału w jej przygotowaniu. Tytuł pracy zaczerpnięty został ze słów jednego ze świadków: *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*. Przygotowując swoją pracę artystka wiedziała jakie źródła wykorzystane zostaną w tej części ekspozycji. Motyw oka-spojrzenia wiązał się z tematem dwóch perspektyw po dwóch stronach muru – spojrzeń na getto z zewnątrz, ze strony aryjskiej, i perspektywy uwięzionych w getcie, myślących o przestrzeni poza nim. Mógł się jednak także odnosić do naszego spojrzenia tu i teraz, podkreślając relacyjny wymiar naszej obecności na wystawie. Wyabstrahowany obraz oka skojarzyć można było również z sąsiednim opisem z wspomnień Szymona Gliksmana: „nocą płonące getto, jak wielkie przekrwione oko, spogląda na stolicę i daremnie czeka na ratunek," bądź dostrzec w nim wizualny rym z obrazem słynnej karuzeli na Placu Krasińskich, widocznej na dokumentalnej fotografii. Dzieło Rajkowskiej pozostawało wieloznaczne: mogło się jawić jako quasi-boska instancja wszechwidzącego spojrzenia, lub jako znak fizycznej, cielesnej obecności i wrażliwości, łączącej nas z innymi, niejako ponad czasem i miejscem (ten wymiar akcentowała w swoim komentarzu artystka[25]). Sportretowane przez Rajkowską w 160-krotnym powiększeniu oko z bliska niemalże traci przedmiotową referencję, sprawia wrażenie materii organicznej: mchu, poszycia, czegoś ciepłego i żywego. Materia tęczówki wydaje się miękka, rzeźbiarska i namacalna. W pustej i mrocznej przestrzeni, obraz ten był jednym z niewielu elementów wnoszących pierwiastek ciepła i naturalności. Przez to też ustanawiał pomost łączący pokazywane świadectwa z widzem i działał jak fokalizator – sugestia punktu, z którego widziany jest świat przedstawiony.[26] Ta jego rola stawała się jeszcze bardziej znacząca, jeśli wziąć pod uwagę (a dociekliwy widz mógł tę informację znaleźć na wystawie), że oko, które na nas patrzy w tym obrazie, to oko Krystyny Budnickiej będącej świadkiem powstania w getcie, ostatnim jeszcze żyjącym. Umieszczony w widocznym, wyeksponowanym miejscu, stworzony przez Rajkowską obraz działał na poziomie przednarracyjnym, promieniując na resztę wystawy.

Niestosowność. *System Mody*

Przy tworzeniu wystawy *Wokół Nas Morze Ognia* trudność wiązała się z ubóstwem możliwych do pokazania wizualnych świadectw – praca Joanny Rajkowskiej swoją wyrazistą obecnością w pewnym sensie ten brak wypełniała. W przypadku wystawy poświęconej gettu łódzkiemu: *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktykach Przetrwania w Getcie Łódzkim* (Centralne Muzeum Włókiennictwa, 3 kwietnia 2025-1 lutego 2026), kuratorzy mieli do dyspozycji bogaty materiał źródłowy, który jednak postanowili sprofilować w nowy, nie rozwijany dotąd sposób, skupiając się na produkcji tekstylnej łódzkiego getta i odkrywając tym samym szczegóły kryjące się za znanym hasłem Chaima Rumkowskiego: „Jedyną naszą drogą jest paca."

O ile zachowane wytwory tekstylne z getta są bardzo nieliczne, niewystarczające jako materiał wystawy, to istnieje bogata, oficjalna wizualna reprezentacja getta, tworzona przez cały okres jego istnienia w ramach zleceń żydowskiej administracji. Publicznie znana była ona dotąd w niewielkim zakresie, natomiast badania Pawła Michny, prowadzone przezeń systematycznie od kilku lat, pozwoliły rozpoznać jej zawartość i specyfikę. Kuratorzy wystawy – Paweł Michna i Karolina Sulej, postanowili wykorzystać ten materiał:

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

plakaty, katalogi produktów, ilustrowane albumy poszczególnych warsztatów oraz dokumentację organizowanych w getcie wystaw mody, tworzące pozytywny, propagandowy obraz łódzkiego getta jako nowoczesnego ośrodka produkcji, oferującego wysokiej jakości, eleganckie towary. Fakt, że źródła te rzadko były kiedykolwiek po wojnie pokazywane i reprodukowane w historycznych opracowaniach, wynika z dwuznaczności ich statusu jako części aparatu władzy, a także z niezgodności z przyjętymi sposobami mówienia o Zagładzie, skupionymi na martyrologii i cierpieniu.[27] Tworzone w getcie nowoczesne plakaty i albumy chwalące nowoczesny system organizacji pracy w swojej formie nie przystawały do „decorum Holokaustu," choć w istocie mówiły o systemie wyzysku – pracy niewolniczej i o materialnych łupach, jakimi były przetwarzane i wysyłane z powrotem na niemiecki rynek dobra, należące uprzednio do ludności żydowskiej.

Użycie na wystawie powiększonych kadrów z serii barwnych zdjęć getta łódzkiego – warsztatów produkcyjnych i wystaw – pozostawionych w przez Waltera Geneweina, pokazywało ciągłość między 'kolorowym' obrazem getta, jaki starał się tworzyć jego żydowski zarząd, a oczekiwaniami i aspiracjami nazistowskich władz. Jednocześnie oficjalny dyskurs sam potwierdzał, że produkcja odzieży i materiałów opiera się na wykorzystaniu resztek, wytwarzaniu 'luksusu' z odpadów. Optymistyczne, produktywistyczne hasła tworzyły jaskrawy kontrast w zestawieniu z obecnymi na wystawie świadectwami panującej w „otoczonym drutem mieście" nędzy, fatalnych warunków sanitarnych i głodu. Eksponując oficjalny propagandowy dyskurs getta autorzy wystawy nie tyle kwestionowali jego fałszywość, co poprzez kontrapunktowe zestawienia – z relacjami ocalałych, wyimkami z pamiętników, a także komentującymi pracami stworzonymi przez kilkoro zaproszonych artystów, stawiali pytania o system organizacji getta i powody tworzenia jego 'optymistycznego' wizerunku.

Obecne na wystawie artystyczne komentarze, w większości powstałe specjalnie na użytek tej ekspozycji, pomagały mentalnie uporać się z dziwnością i dysonansowym charakterem oficjalnych dokumentów – połączyć dwie strony rzeczywistości getta: jego fasadę i traumatyczną realność. Wydobywały i problematyzowały zawartość konkretnych obrazów i znaków, a także odnosiły je do współczesnych nam realiów przemysłu mody. Przepracowywały w ten sposób pozostawione świadectwa, ułatwiając nawigowanie między częściami ekspozycji i nadając wybranym motywom silniejszą, zmysłową obecność. Dzięki temu niewiarygodne 'barwne' obrazy z przeszłości mogły osadzić się w tym, co lepiej znane i namacalne.

W cyklu tkanin *Obieg Zamknięty* Agnieszka Wach i Błażej Worsztynowicz skupili się na dwóch kolorowych zdjęciach Geneweina pokazujących sortownie materiałów powracających z obozów zagłady. Na jednym ze zdjęć widać makatę z obrazem Jerozolimy i palmami, na drugim masy rozrzuconych na ziemi ubrań i pracę sortujących. Przetwarzając motywy tych zdjęć – fantazję o innym, 'rajskim' świecie, krzyżowanie się tęsknot i nadziei z obrazem rozpadu, żywych barw z szarością i brudem, w swoich pracach 'rozpletli' różne wątki znaczeniowe tych zdjęć, nadając im większą wagę poprzez samo skupienie się na nich. Witek Orski nawiązał do tytułu znalezionego w jednej z łódzkich gazet okupacyjnych, przetwarzając napis „Stadt der Arbeit" („Miasto pracy") w „Statt Arbeit" („Zamiast pracy") i tworząc odniesienie do nowoczesnego brandingu oraz współczesnego systemu konsumpcji – bazującego, podobnie jak w getcie, na systemie niewidocznej pracy oraz kapitalizacji zysków. Instalacja Orskiego z produktami odzieżowymi własnego 'brandu' wpisana została w część pokazującą organizowane w getcie ekspozycje towarów, komponowane efektownie zgodnie z zasadami nowoczesnej reklamy. Tym samym 'ożywiała' i aktualizowała motywy dokumentalnych zdjęć. Paweł Żukowski użył w swojej instalacji motków barwnej nici, pochodzących z okupacyjnej Łodzi i znalezionych niedawno przez prywatną osobę na jednym z warszawskich śmietników – 'uratowany' materiał został wyeksponowany i wpleciony

w kompozycje nawiązujące do znaków graficznych pochodzących z łódzkiego getta. Poprzez ten gest Żukowski oddał swoisty hołd kunsztowi rzemieślniczemu, który stanowił fundament istnienia getta i dla wielu jego mieszkańców był (czasową) przepustką do dalszego życia. Co szczególne, kolory nici wydają się żywe i nie wyblakłe; 'markowe' napisy wyszyte przez Żukowskiego mogłyby przypominać krojem współczesne etykiety, gdyby nie to, że ich treść zdradza związek z historią getta.

Obok ukazania systemu produkcji getta, ekspozycja zawierała również sekcję skupioną na praktykach oporu; jej dopełnieniem stały się prace Zuzanny Hertzberg – chorągwie (ironicznie określane przez artystkę jako 'żydowskie szmaty') dedykowane żydowskim aktywistkom i społecznicom. Wizerunki bohaterek łódzkiego getta, twórczyń lewicowych organizacji: Ziuli Pacanowskiej, Hindy Beatus i Geni Szlak, niejako uzupełniały galerię tworzonych w ukryciu w getcie fotograficznych portretów. Inne prace: Pauliny Buźniak i Krzysztofa Gila towarzyszyły wątkom dotyczącym eksterminacji ludności getta i miały po części wymowę upamiętniania. Pracą, która tworzyła swoisty prolog wystawy i przenosiła jej problematykę na plan bardziej uniwersalny była instalacja Małgorzaty Markiewicz zatytułowana *Niestosowne Staje Się Konieczne*. W wykorzystanym w niej cytacie z *Kupca Weneckiego* Szekspira („Gdy nas ukłujesz, czy nam *krew* nie ciecze? *czy nie* śmiejemy się …") słowo „Żyd" zastąpione zostało otwartym znaczeniowo „XXX." Drut kolczasty owinięty filcowaną wełną tworzył czytelne odniesienie do sytuacji uwięzienia i opresyjnych granic, ale także do materii ubioru jako ochrony i próby obrony. Instalację tę dopełniały ubrania pozostawione we współczesnych obozach dla uchodźców, z palestyńskiego obozu w Bejrucie.

Uzupełniając narracje ofiar (Gil, Hertzberg), ukazując paralele ze współczesnością (Orski, Markiewicz) i akcentując wybrane motywy, prace artystyczne poszerzały narrację wystawy. Tworzyły w niej punkty fokalizacji i pozwalały w pełni zrozumieć wybrane wątki. Także przez swoją materialność – użycie mediów tkaniny, haftu, malarstwa i form przestrzennych, sprzyjały pełniejszemu zaangażowaniu odbiorcy w prezentowaną tematykę, budowały pomost między przeszłością dostępną głównie w postaci dokumentów, a momentem teraźniejszym. Urealniały ją tu i teraz, zamiast traktować jako zamknięty rozdział z przeszłości.

Podsumowanie

Opisane przypadki są rzecz jasna tylko pewnym wyborem, który można by rozszerzać o inne przykłady.[28] Celem artykułu było ukazanie różnych funkcji, jakie artystyczne projekty mogą pełnić na wystawach historycznych – syntetyzującej metafory i ramy, ogniskującego motywu organizującego perspektywę widzenia, czy materialnej podpory dla wyobraźni. Istotne było również wskazanie kontekstów i problemów, które sprawiają, że tego rodzaju interwencje stają się ważną częścią wystawy.

Wydaje się rzeczą nieprzypadkową, że wszystkie trzy opisane wyżej wystawy czasowe i włączone w nie prace odnoszą się do wojny i Zagłady widzianych z perspektywy doświadczeń ludności cywilnej. Potwierdza to nie tylko niemal oczywistą dziś tendencję ukazywania przeszłości z punktu widzenia uwikłanych w nią zwykłych uczestników, zamiast jej monumentalizacji czy sakralizacji,[29] ale także pokazuje, że włączanie współczesnych działań artystycznych w wystawy historyczne skorelowane jest z poszukiwaniem bardziej ujednostkowiających perspektyw oraz bardziej relacyjnego i empatycznego niż obiektywistycznego podejścia. Artystyczne interwencje w przestrzeniach muzeów dedykowanych upamiętnianiu przynoszą często, jak pisał Andreas Huyssen, „bardziej wisceralne rozumienie przeszłości,"[30] mogą być „zapalnikiem dla myśli."[31] We wspomnianych wyżej realizacjach chodzi nie tyle o wnikanie w jednostkowe doświadczenia i perspektywy – te bowiem odsłaniane są przede wszystkim przez wykorzystywane na wystawach osobiste świadectwa. Rola sztuki polega tu raczej

na aktywizacji materialnych śladów przeszłości i dokumentów traktowanych jako media pośredniczące między naszą obecną perspektywą a przeszłością wymagającą aktywnego wyobraźniowego odtworzenia. Perspektywy, jakie stwarzają opisane w tym artykule prace artystów, mają więc charakter postpamięciowy, w takim znaczeniu o jakim pisała Marianne Hirsch: „postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość."[32] 'Praca postpamięci' jest zawsze spoglądaniem z innej, czasowo oddalonej perspektywy w stronę wydarzeń i sytuacji, z którymi odczuwa się afektywną więź, niekoniecznie osobistą i rodzinną, ale również afiliacyjną, wynikającą z wyboru.[33] Metonimiczny czy mimetyczny kontakt ze śladami przeszłości jest niejako uzasadnieniem faktu, iż sztuka w ogóle się w jej kontekście pojawia. Ujednostkowienie dotyczy z kolei naszej własnej perspektywy jako widzów konfrontujących się z prezentowanym materiałem i odpowiedzialnych za jego interpretację. W tym aspekcie przedstawione tu praktyki wystawiennicze różnią się od ekspozycji immersyjnych, typowych dla tzw. muzeów narracyjnych, w których elementy scenografii są ściślej ze sobą skorelowane, a widz w większym stopniu podlega presji skalkulowanych bodźców.

Opisane prace są próbami aktywnego tworzenia relacji z przeszłością, nie tylko czytania śladów i ich ożywiania, ale także rozpoznawania strukturalnych zależności, w których przeszłość okazuje się spokrewniona z chwilą teraźniejszą. Obecność współczesnych prac na wystawach historycznych jest wyraźnym sygnałem, że są one spoglądaniem na historyczne świadectwa z perspektywy współczesnej – że sama praca ze świadectwami jest immanentną częścią dociekania historycznej prawdy, i że jest ona otwartym zadaniem.

Przypisy

[1] Por. m.in. Izabela Kowalczyk, *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej* (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010).

[2] Por. Ernst van Alphen, „Świadectwo Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumy i Postpamięć," w idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*, red. Tomasz Bilczewski, tłum. Katarzyna Bojarska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 120-123.

[3] Tomasz Kranz i Aleksandra Skarbek, *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje* (Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024), 11. Definicja przytoczona za słowami Zdzisława Żygulskiego, *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 98.

[4] Ibidem, 12.

[5] Ibidem, 13.

[6] Por. Anna Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu. Marii Curie-Skłodowskiej, 2011), 186-193.

[7] Jeshajahu Weinberg i Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington* (New York: Rizzoli, 1995), 29.

[8] Ibidem.

[9] Por. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993); Donald Preziosi, "Collecting/ Museums," w *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff (Chicago – London: University of Chicago Press, 2003).

[10] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Muzeum jako Katalizator," w *Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski (Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018), 51. Przekład za: "The Museum as Catalyst," w *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?*, red. Per-Uno Ågren i Sophie Nyman (Stockholm: Svenska ICOM-kommittén: Riksutställningar, 2002).

[11] Ibidem, 50-56.

[12] Wątek ten podejmuje Maria Kobielska, zwracając uwagę na mniej wyraźną w ekspozycji Muzeum Polin hierarchizację instancji narracyjnych i wielość splatających się, jednostkowych (mikro)opowieści, zob. Maria Kobielska, „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne," *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 31-32.

[13] Kirshenblatt-Gimblett, "The Museum as Catalyst."

[14] Natalia Andrzejewska, „Esencja," w *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia (Warszawa: Muzeum Polin, 2017), 38. Kat. wyst. Stoi za tym założenie, że artystyczne formy wyrazu dostarczają bardziej otwartych symbolicznych znaczeń, a przede wszystkim przemawiają w zmysłowym, cielesnym wymiarze, pozwalając je konkretyzować znaczenia na innym poziomie. Mogą też tworzyć płaszczyznę dialogu między przywoływanymi zjawiskami z przeszłości a rzeczywistością tu i teraz – próbę spojrzenia na nie z dzisiejszej perspektywy i przekładu na zagadnienia bardziej uniwersalne. Por. ibidem, 52.

[15] Por. Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach*, 46-48.

[16] Stach Szabłowski, „Wzmocnić Głos Artysty," w *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015), 268.

[17] Weinberg, *The Holocaust Museum*, 29.

[18] Ibidem, 30.

[19] Ibidem, 31.

[20] W wystawach poświęconych historii II wojny światowej i Zagłady owe świadectwa czasu pełnią zazwyczaj podwójną rolę: jako osobisty zapis zdarzeń i jako symboliczny gest, któremu przypisać można transhistoryczną wartość. Ważny jest przy tym sam fakt ich powstania – wola pozostawienia świadectwa. W refleksji muzeologicznej, związanej z pamięcią wojny, podkreślana jest rola takich artystycznych świadectw w tworzeniu płaszczyzny empatycznego kontaktu, wykraczającego poza informacyjne znaczenia. Akcentowana jest także funkcja pośredniczenia między indywidualnym doświadczeniem twórcy, jego świadectwem i refleksją, a spojrzeniem współczesnego odbiorcy. Por. Stephan Jaeger, *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality* (Berlin – Boston: De Gruyter, 2020), 138-150.

[21] Komentarz kuratorki, Aleksandry Paradowskiej w materiale audiowizualnym organizatora: *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką*. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE (dostępny 30 października 2025).

[22] Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 36. Na ten temat zob. też Hanna Marciniak, „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadectwa w nożyku profesora Tadeusza Różewicza," *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*, nr 1 (2013): 56-59.

[23] Jaeger, *The Second World War*, 53.

[24] Ibidem, 58.

[25] *Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji*, 15 czerwca 2023, https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkWJw (dostępny 11 października 2025).

[26] Wedle koncepcji Mieke Bal, fokalizatorem – czynnikiem ogniskującym i kierującym odbiorem narracji może być perspektywa podmiotu należącego do świata przedstawionego przez filtr, którego ukazywana jest rzeczywistość, bądź punkt widzenia narratora, spoglądającego na ów świat z zewnątrz. Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*, przekład zbiorowy (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

[27] Por. Paweł Michna, "»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto," *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 39, nr 3 (2025): 269–291. Idem, „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady," *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 256-257.

[28] Inną ciekawą realizacją, włączającą prace polskich artystów współczesnych w ramy wystawy historycznej, był projekt Piotra Rypsona *Materializing* w NS-Dokumentationszentrum w Monachium, 20.10.2023-25.02.2024. https://www.nsdoku.de/en/materializing (dostępny 11 października 2025).

[29] Jaeger, *The Second World War*, 15-16.

[30] Andreas Huyssen, "The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," w *Women Mobilizing Memory,* red. Ayşe Gül Altinay and María José Contreras, et al. (New York: Columbia University Press, 2019), 56.

[31] van Alphen, *Krytyka jako Interwencja*, 17.

[32] Marianne Hirsch, „Żałoba i Postpamięć," w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 254.

[33] Marianne Hirsch, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2000), 22. Aleksandra Ubertowska, „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitz," *Teksty Drugie,* nr 4 (2013): 269-289.

Bibliografia

Alphen, Ernst van. „Świadectwo Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumy i Postpamięć." W Idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*. Red. Tomasz Bilczewski. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

Andrzejewska, Natalia. „Esencja." W *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia, 36-50. Warszawa: Muzeum Polin, 2017. Kat. wyst.

Bal, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*. Przekład zbiorowy. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993.

Hirsch, Marianne. „Żałoba i Postpamięć." w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Hirsch, Marianne. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Huyssen, Andreas. "The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," w *Women Mobilizing Memory,* red. Ayşe Gül Altinay and María José Contreras, et al., 47-64. New York: Columbia University Press, 2019.

Jaeger, Stephan. *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. „Muzeum jako Katalizator." *W Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski, 36-67. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018.

Kobielska, Maria. „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne." *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 15-36.

Kowalczyk, Izabela. *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.

Kranz, Tomasz i Aleksandra Skarbek. *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje*. Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024.

Marciniak, Hanna. „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadectwa w nożyku profesora Tadeusza Różewicza," *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ,* nr 1 (2013): 47-61.

Michna, Paweł. "»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto," *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 39, nr 3 (2025): 269–291.

Michna, Paweł. „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady," *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 241-260.

Preziosi, Donald. "Collecting/Museums." W *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff, 407-417. Chicago – London: University of Chicago Press, 2003.

Szabłowski, Stach. „Wzmocnić Głos Artysty." W *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus. Warszawa: Bęc Zmiana, 2015.

Ubertowska, Aleksandra. „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitz." *Teksty Drugie,* nr 4 (2013): 269-289.

Weinberg, Jeshajahu i Rina Elieli. *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli, 1995.

Ziębińska-Witek, Anna. *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu. Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.

Żygulski, Zdzisław. *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Podkasty

Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji, 15 czerwca 2023, https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkWJw (dostępny 11 października 2025).

Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE (dostępny 30 października 2025).

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/9

Anna REMISZEWSKA

Muzeum Treblinka, adiunkt w Dziale Edukacji

ANALIZA TREŚCI SYMBOLICZNYCH ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO W TREBLINCE

Tło Historyczne

Treblinka to niewielka wieś położona w północno-wschodniej Polsce, w województwie mazowieckim. W historii dwudziestego wieku utożsamiana jest z Zagładą ludności żydowskiej. Podczas drugiej wojny światowej w tej miejscowości działała stacja kolejowa, przez którą przewożono tysiące Żydów skazanych na śmierć do pobliskiego Obozu Zagłady Treblinka II. W sąsiedztwie tej wsi w latach 1941-1944 Niemcy utworzyli dwa obozy o różnym przeznaczeniu i funkcji. Nazwy obu niemieckich nazistowskich obozów w Treblince pochodzą od nazwy tamtejszej stacji kolejowej.

Jako pierwszy Niemcy utworzyli Arbeitslager Treblinka – Obóz Pracy Treblinka I. Powstał z inicjatywy Ernsta Gramssa, okupacyjnego starosty powiatu sokołowsko-węgrowskiego. Wykorzystał on istniejącą w tym miejscu kopalnię żwiru, do której jeszcze przed wojną doprowadzono tor kolejowy. Obóz funkcjonował od lata 1941 roku do początku sierpnia 1944 roku i zajmował obszar około 17 hektarów. Jego obsługa składała się z esesmanów oraz strażników, głównie pochodzenia ukraińskiego. Szacuje się, że w Obozie Pracy Treblinka I osadzono w sumie około 20.000 więźniów – Polaków, Żydów i Romów, z których około 10.000 zostało zamordowanych lub zmarło w wyniku chorób i niewolniczej pracy. Podczas likwidacji obozu jego załoga zniszczyła dokumentację, starając się zatrzeć ślady swojej działalności. Do dziś materialnymi pozostałościami po infrastrukturze obozowej są jedynie betonowe fundamenty niektórych zabudowań. W czasie funkcjonowania obozu w jego pobliżu znajdowało się miejsce określane jako cmentarz, który służył także jako miejsce egzekucji. Obecnie obszar ten znany jest jako Miejsce Straceń i został włączony w przestrzeń upamiętnienia w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku.[1]

W pobliżu funkcjonującego już Obozu Pracy Treblinka I Niemcy utworzyli w połowie 1942 roku SS-Sonderkommando Treblinka – Obóz Zagłady Treblinka II. Powstał on w ramach Akcji Reinhardt, której celem była całkowita eksterminacja ludności żydowskiej. Obsługę obozu stanowili Niemcy i Austriacy, wspierani przez strażników, głównie pochodzenia ukraińskiego. Pierwszy transport Żydów przybył do Treblinki 23 lipca 1942 roku z Warszawy. Ofiary mordowano

w komorach gazowych za pomocą spalin z motoru diesela, od których ludzie dusili się i umierali w cierpieniu. Następnie ciała wrzucano do wcześniej przygotowanych dołów. Wczesną wiosną 1943 roku Niemcy rozpoczęli kremację zwłok zamordowanych na specjalnie skonstruowanych rusztach z szyn kolejowych w celu zatarcia śladów zbrodni i istnienia 'fabryki śmierci.' 2 sierpnia 1943 roku w obozie wybuchł zbrojny bunt zorganizowany przez więźniów. W wyniku działalności obozu zamordowano od 800.000 do 900.000 Żydów z Polski oraz innych krajów europejskich. W listopadzie 1943 roku Niemcy przeprowadzili całkowitą likwidację obozu. Teren, na którym zakopano prochy Ofiar, został zaorany i obsiany łubinem. Na miejscu wybudowano dom, w którym osiedlono rodzinę ukraińską, miała ona pozornie prowadzić gospodarstwo rolne i „opiekować" się tym obszarem. Wraz z nadejściem Armii Czerwonej w 1944 roku rzekomi gospodarze tego miejsca uciekli.[2]

Uporządkowanie i Upamiętnienie

Pierwsze oględziny terenów poobozowych miały miejsce wraz z nadejściem Armii Czerwonej w 1944 roku. Szczegółowo na ten temat pisał korespondent wojenny Wasilij Grossman w reportażu „Piekło Treblinki."[3] Kolejne oględziny komisji[4] ujawniały, że na terenie znajdują się porozrzucane szczątki ludzkie, jak również liczne przedmioty codziennego użytku. Na tym obszarze dochodziło do aktów profanacji w poszukiwaniu kosztowności. Ważnym krokiem w kierunku upamiętnienia Ofiar Treblinki było spotkanie byłych więźniów obozów w Treblince,[5] które miało miejsce w lipcu 1945 roku.[6] Sytuacja zmieniała się w 1947 roku po wizytach władz państwowych i przedstawicieli organizacji żydowskich na terenach poobozowych oraz uchwaleniu podczas obrad sejmu 2 lipca 1947 roku ustawy dotyczącej upamiętnienia na terenach poobozowych. W tym też roku został ogłoszony przez Wydział Grobownictwa Wojennego Ministerstwa Odbudowy i Komitet Uczczenia Ofiar Treblinki pierwszy konkurs na projekt upamiętnienia terenów byłych obozów. Wygrało go dwóch architektów: Władysław Niemiec i Alfons Zielonka.[7] Zakładał on ogrodzenie terenu kamiennym murem. Wewnątrz miała znajdować się Gwiazda Dawida obsadzona roślinnością niskopienną. Głównym elementem miała być wysoka tablica dekalogu z napisem „Nie zabijaj." Pod nim zaprojektowano przejście do budynku z modelem zrekonstruowanego obozu na podstawie rysunków Jankiela Wiernika, więźnia, który uciekł z obozu podczas zbrojnego buntu. Za dekalogiem miało znajdować się mauzoleum w formie koła z kopułą.[8] Ten projekt ostatecznie nie został zrealizowany. Według Zofii Wóycickiej: „(...) o losach projektu Niemca i Zielonki przesądziły nie tylko wysokie koszty jego realizacji, ale również względy natury ideologicznej."[9] W tym czasie zaczęto odchodzić od symboliki religijnej, bardziej akcentowano walkę i heroizm niż pokazywanie cierpienia. Okres po likwidacji obozów do czasu upamiętnienia, czyli od 1944–1964 jest określany jako „okres zapomnienia i profanacji."

W 1955 roku Centralny Zarząd Muzeów i Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Towarzystwo Społeczno–Kulturalne Żydów w Polsce ogłosiły kolejny konkurs na upamiętnienie Treblinki. Tym razem wygrał go zespół w składzie prof. Franciszek Duszeńko[10] i prof. Adam Haupt.[11] Początkowo ich projekt konkursowy ograniczał się tylko do pomnika-mauzoleum. Jednak w 1958 roku konfrontacja artystów z terenem byłego obozu zagłady zmieniła ich kierunek myślenia i podjęli decyzje o upamiętnienia przestrzeni obozu z uwzględnieniem całego jego obszaru. Postawili sobie za cel przede wszystkim zabezpieczenie szczątków przed profanacją i stworzenie przestrzeni, która by wyrażała dramat tego miejsca, smutek oraz pamięć przy wykorzystaniu jak najprostszych środków przekazu[12]. Haupt, tworząc wizję upamiętnienia przestrzennego całego terenu Obozu Zagłady, tak po latach uzasadnił tę koncepcję*:* „Tam jest wielka nekropolia, więc przede wszystkim trzeba było pomyśleć o tym jak o pewnej całości przestrzennej, czasoprzestrzennej, bo to jest tak duży teren,

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

że jeżeli się tam jedzie i chodzi, to musi mówić do każdego; przede wszystkim nie może być żadnej elegancji, to musi być surowe, to musi być twarde, i to musi być takie, żeby poszczególne obrazy, jak się będzie szło, nakładały się na pamięć, żeby zaangażować wyobraźnię."[13]

Lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku były czasem sprzyjającym realizacji projektu upamiętnienia Treblinki, mimo trudnej sytuacji politycznej w Europie. Wówczas w Republice Federalnych Niemiec (RFN) podczas jednego z lokalnych procesów przeciwko zbrodniarzom wojennym, zbrodnie uznano za przedawnione. Wtedy kraje socjalistyczne w tym też Polska przeciwstawiły się temu. W tym czasie rozpoczął się proces Adolfa Eichmanna[14], odpowiedzialnego za wymordowanie Żydów. Ówczesne władze polskie, upamiętniając teren po obozie zagłady, chciały pokazać na nowo światu zbrodnie nazistowskie, stawiając oprawców przed sądem.[15]

W 1961 roku zapadła ostateczna decyzja o wybudowaniu pomnika w Treblince. Jego wykonanie zlecono Zakładowi Artystyczno–Badawczemu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wtedy do zespołu twórców upamiętnienia dołączył profesor Franciszek Strynkiewicz[16], autor pomnika na terenie Miejsca Straceń. Prace wykonawcze poprzedzone były wykupem terenu przeznaczonego na upamiętnienie obejmującego 127,15 hektarów.

Pierwsze uroczystości na terenie Obozu Zagłady Treblinka II odbyły się w kwietniu 1963 roku. Związane były z dwudziestą rocznicą wybuchu powstania w getcie warszawskim. Oficjalne i uroczyste odsłonięcie pomnika określanego Mauzoleum Walki i Męczeństwa w Treblince odbyło się 10 maja 1964 roku. Według przekazów prasowych z tego okresu w uroczystości wzięło udział około 30.000 osób. Podczas wydarzenia odśpiewano hymn polski i zostały wygłoszone okolicznościowe przemówienia.[17] Wśród zgromadzonych byli też obecni więźniowie obozu zagłady: Jankiel Wiernik,[18] Richard Glazar,[19] Berl Duszkiewicz,[20] Zenon Gołaszewski.[21] Odsłonięcia pomnika dokonał Zenon Kliszko - wicemarszałek Sejmu Polski Rzeczpospolitej Ludowej. Upamiętnienie Treblinki zyskało uznanie wśród uczestników uroczystości, doceniono walory estetyczne dzieła. W tym samym roku Duszeńko, Haupt oraz Strynkiewicz otrzymali zespołowo Nagrodę Państwową I stopnia w dziedzinie sztuki za projekt pomnika w Treblince.

Analiza Treści Symbolicznych

Autorzy tworząc upamiętnienie Treblinki nie ograniczyli się tylko do samego pomnika, ale również uwzględnili całość terenu mającego znaczenie historyczne. (ilustracja 1) Ich dzieło nie tylko spełnia funkcję upamiętniającą, ale stanowi również przykład artystycznego przetworzenia przestrzeni tragedii. Niemcy likwidując Obóz Zagłady Treblinka II zniszczyli całą infrastrukturę. Po latach, wizytę na terenie Obozu Zagłady Treblinka II Duszeńko wspominał tak: „Zachowałem pamięć nadrealnej przestrzeni, przestrzeni, w której tkwił dramat, pamięć smutku miejsca opuszczonego przez Boga i ludzi."[22] Projektując upamiętnienie największego cmentarza, obaj artyści chcieli symbolicznie zajrzeć w głąb ziemi, by przypomnieć o tym, co skrywa. Ich dzieło pokazuje potrzebę ochrony tego miejsca i zachowania ciszy, która mu się należy. Kamień, ziemia, przestrzeń, cisza, to język pamięci o Zagładzie jaka dokonała się w tym miejscu.

W centralnym miejscu przestrzeni pamięci znajduje się monument, który zawiera najwięcej symbolicznych treści przekazu. Jak wspominał Duszeńko, geneza i realizacja pomnika miały dla niego wyjątkowe znaczenie: „Byłem także żołnierzem Armii Krajowej i tragedia zagłady przy naszej bezsilności i niemocy była okrutna. Byłem również więźniem obozów koncentracyjnych Gross Rosen i przypuszczam, że moje doświadczenia w Treblince były pewnego rodzaju »rozliczeniem« uświęcającym życie – hebrajską cedaką."[23] (ilustracja 2)

Pomnik centralny jest okazały, wzniosły, zajmuje pierwszoplanowe miejsce w całości upamiętnienia pomnikowo–przestrzennego. Wszystkie drogi prowadzą właśnie do niego. Wykonany jest w tonacji szarości, tak jak całość założenia.

Wysokość pomnika wynosi około 8 m, przed nim znajduje się granitowa tablica z napisem NIGDY WIĘCEJ.

Analizując symboliczne treści założenia pomnikowego należy zauważyć, że pomnik jako całość składa się z dwóch wzajemnie powiązanych części. Dolna część trzonowa osadzona w ziemi, lekko zwęża się ku górze. Zbudowana jest z kwadratowych i prostokątnych bloków granitowych przykrytych poziomą 'czapą.' Sposób ułożenia kamiennych bloków przypomina Mur Zachodni, zachowany fragment Świątyni Jerozolimskiej,[24] tym samym symbolicznie odwołując się do żydowskiej tożsamości zamordowanych. W trzonowej, frontowej, część monumentu w środku znajduje się szczelina. Duszeńko tak wspominał i opisywał swoje dzieło: „(...) pomnik jako archaiczny w swojej intencji. Składający się z ośmiowarstwowej granitowej bryły z frontową szczeliną rozdarcia."[25] Irena Grzesiuk-Olszewska[26] trzonową część pomnika zinterpretowała jako: „ołtarz ofiarny w postaci pękniętej bryły o kształcie masywnego prostopadłościanu, zbudowany z grubsza ociosanych wielkich brył granitu."[27] Natomiast Justyna Gąsowska, analizując pomnik, w ten sposób odniosła się do tej część monumentu: „Rozdarcie pomnikowego muru każe pamiętać o świecie sprzed Zagłady i tym dzisiejszym – świecie ery po »Holocauście.« Patrzący na pomnik powinien poczuć to rozdarcie, pęknięcie historii. Powinien także zrozumieć, że tragedia może się powtórzyć i że on również bierze odpowiedzialność za to, aby nie wydarzyło się to nigdy więcej."[28] Zaś Edward Kopówka, dyrektor muzeum zauważa: „Frontowa ściana robi wrażenie pękniętej, rozdartej przez środek. Jest to symbol żałoby w judaizmie."[29]

Górna część przykryta została poziomą dużą 'czapą.' Każdą jej stronę przykrywają płaskorzeźby o surowym charakterze cięcia. Od strony zachodniej znajduje się płaskorzeźba ukazująca porozrywane szczątki ludzkie oraz dwie dłonie. Dłonie te symbolizują krzyk i wołanie o ratunek narodu żydowskiego. Jedna z dłoni, poprzez ułożenie palców, wyraźnie nawiązuje do gestu błogosławieństwa kapłana. Motyw ten jest nawiązaniem do nagrobków żydowskich.[30] Dramatyczna wizja tego miejsca została ukazana poprzez relief z fragmentami ciał ludzkich. Według Duszeńki: „Ściana frontalna ukazuje »Męczeństwo«.[31]
(ilustracja 3)

Od strony południowej i północnej następuje dalsza kontynuacja wizji tragedii Treblinki, wyrażona poprzez podobne płaskorzeźby ukazujące fragmenty ludzkich szczątków. Autor pomnika nadał nazwy poszczególnym częściom 'czapy,' które mają ukazywać: „Ściana prawa - »Kobiety i dzieci« [południowa] Ściana lewa – »Walkę« [północna]."[32] (ilustracja 4, 5)

Na wschodniej stronie pomnika umieszczony został motyw menory,[33] symbolu judaizmu o bogatym znaczeniu. Według Duszeńki ta ściana symbolizuje „Przetrwanie."[34] Sam autor o formie 'czapy" powiedział: „Sama bryła kojarzona z biologiczną formą »grzyba,« jakby wyrastającą z tej ziemi przesiąkniętej krwią męczeńską – jak »wykwit« tej materii (...)."[35] W liście do Grzesiuk-Olszewskiej z 18 listopada 1980 roku Duszeńko napisał: „Z perspektywy czasu przekonany jestem (...) że płaskorzeźby pomnika są bardzo ważnym komponentem dramaturgii całego terenu, są jakby pomostem naszej wyobraźni, gdzie ich związek z masowością i umownością znaku – kamienia przykrycia mogił jest najistotniejszym elementem metafizycznej konstrukcji całego terenu Obozu Zagłady."[36]
(ilustracja 6)

W 2009 roku Frank van Vree[37] stwierdził, że: „Duszeńce i Hauptowi dzięki jasnej i abstrakcyjnej koncepcji udało się zbliżyć do starych żydowskich tradycji i zintegrować je, by następnie nadać im wyższe znaczenie. Autorzy pomnika rozwinęli tym samym nowy język plastyczny (...)."[38]

Symbolika stała się ponadczasowa w odbiorze, pomimo upływu dziesiątek lat. Stała się także inspiracją dla innych artystów. Przed monumentem znajduję się duża płyta granitowa sprawiająca wrażenie wyjętej z pomnika, a na niej napis NIGDY WIĘCEJ w językach: polskim, hebrajskim,[39] jidysz, rosyjskim, angielskim, francuskim,

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

niemieckim. Zdaniem Duszeńki ten symboliczny element stanowi wyraz protestu wobec wydarzeń, które miały tu miejsce. Według Gąsowskiej treść napisu ma być tym, co zwiedzający powinien zachować w pamięci z wizyty w Treblince. Te dwa słowa NIGDY WIĘCEJ są formą przesłania czy też wołaniem zamordowanych w tym miejscu do żyjących wszystkich krajów.[40] Początkowo zamierzano wykuć fragment wiersza Władysława Broniewskiego pt. „Żydom polskim" później proponowano Mieczysława Jastruna pt. „Pogrzeb." Ostateczna wersja napisu daje szerszą możliwość interpretacji, bardziej indywidualną.

W Obozie Zagłady Treblinka II Niemcy palili ciała Ofiar na rusztach wykonanych z szyn kolejowych. Artyści, tworząc projekt upamiętnienia miejsca, odnieśli się do tego motywu poprzez symboliczny pomnik w formie wgłębionego prostokąta wypełnionego czarnym bazaltem. Symboliczna konstrukcja składa się z betonowej płyty barwionej 'sadzą angielską'[41] pokrytą stopionymi 'soplami' bazaltu. Z trzech stron tego upamiętnienia ustawiono osiemnaście zniczy, które po zapaleniu mają przypominać o kremacji ludzkich ciał na rusztach. Autorem tego upamiętnienia jest Haupt, który w jednym z wywiadów opowiadał o procesie tworzenia pomnika: „Utknąłem przy koncepcji symbolu polowego krematorium. Szkicowałem, robiłem dziesiątki modeli. Czułem, że to musi mieć pamięć piekła. Przyszedł mi z pomocą topiony bazalt."[42] Grzesiuk-Olszewska dostrzega w dziele: „(...) akcenty rzeźbiarskie tego założenia, symbolizujące stos ofiarny,"[43] natomiast Taborska, zauważała, że: „Minęło pół wieku, a zastygła bazaltowa masa wciąż przywołuje obraz zwęglonych resztek ludzkich (...)."[44]
(ilustracja 7, 8)

Na trzech betonowych polach o powierzchni 22.000 metrów kwadratowych ustawiono 17.000 roztrzaskanych kamieni różnej wielkości. Pokrywają one masowe mogiły. Ustawione pionowo kamienie nasuwają skojarzenie symbolicznych macew,[45] czyli nagrobków na żydowskim cmentarzu. Ich liczba nawiązuje do ilości osób, które mogły zostać zamordowane w ciągu jednego dnia. Strynkiewicz podczas wywiadu w 1964 roku na temat kamieni powiedział: „Na grobach i popiołach pomordowanych Niemcy posadzili las. Mieliśmy wśród lasu zrobić mauzoleum i symboliczny cmentarz. Zgromadziliśmy 17.000 głazów przypominających zarazem nagrobki i kikuty ludzkich sylwetek."[46] Według Grzesiuk-Olszewskiej widok kamieni: (...) sprawia wrażenie pochodu donikąd, widmowej pielgrzymi setek tysięcy istot ludzkich idących na śmierć."[47] Natomiast Haupt wspominał o pracach nad upamiętnieniem przestrzeni poobozowej w następujących słowach: „Gdy tam przyjechałem i ujrzałem świeże wykopy (...) nie miałem innej myśli, jak tylko upamiętnić ofiary zbrodni i raz na zawsze zabezpieczyć ich miejsce spoczynku przed profanacją. Stąd wziął się pomysł przykrycia wszystkich trzech pól grzebalnych grubą skorupą żelbetu, położoną bezpośrednio na ziemi (...). W żelbetową skorupę wtopiłem 17.000 szarych graniowych krzesaków."[48] Z kolei Duszeńko po latach wspominał: „Rozstrzeliwaliśmy kamień. Po użyciu prochu strzelniczego kamień się rozpryskiwał, rozrywał się. Ten pobyt na miejscu, ten codzienny kontakt z miejscem i materiałem wytwarzał szczególny rodzaj napięcia."[49]

Większość kamieni jest anonimowa, pozbawiona imiennych inskrypcji. Jedynie na ponad dwustu[50] granitowych głazach wykuto nazwy miejscowości, z których przywożono Żydów na Zagładę. Tylko jeden kamień stanowi imienne upamiętnienie – poświęcony jest Januszowi Korczakowi (Henrykowi Goldszmitowi) i jego wychowankom.[51] Korczak był lekarzem, pedagogiem i dyrektorem Domu Sierot, który wraz z dziećmi został zamordowany w Obozie Zagłady Treblinka II. Od strony wschodniej, na środku największej kamiennej mogiły pokrytej betonem posadzono cztery wierzby. Drzewa stały się nie tylko częścią upamiętnienia przestrzeni, lecz także symbolem żałoby i pamięci. Według inerpretacji Edwarda Kopówki: „Miały one pokazać, że nawet przyroda płacze nad tym miejscem."[52] W tradycji polskiej często wierzba utożsamiana jest z żałobą i może dlatego wybrano ten gatunek drzewa.
(ilustracja 9, 10)

Pierwsze symboliczne elementy upamiętnienia pojawiają się tuż przed wejściem na teren obozu. Znajduje się tam siedem tablic wykutych w białym piaskowcu, osadzonych na betonowej podstawie. Pierwsza tablica przedstawia schematyczny plan muzeum, wprowadzając zwiedzających w układ przestrzeni. Kolejne sześć ma charakter historyczno-informacyjny, napisy wykute są w językach: polskim, jidysz, rosyjskim, angielskim, niemieckim, francuskim o następującej treści:

NA TYM TERENIE OD LIPCA 1942 DO SIERPNIA 1943 R. ISTNIAŁ HITLEROWSKI OBÓZ ZAGŁADY W KTÓRYM WYMORDOWANO PONAD 800.000 ŻYDÓW Z POLSKI, ZWIĄZKU RADZIECKIEGO, JUGOSŁAWII, CZECHOSŁOWACJI, BUŁGARII, AUSTRII, FRANCJI, BELGII, NIEMIEC I GRECJI. DNIA 2 SIERPNIA 1943 R. WIĘŹNIOWIE PODNIEŚLI ZBROJNY BUNT KRWAWO STŁUMIONY PRZEZ HITLEROWSKICH OPRAWCÓW. W ODLEGŁOŚCI 2 KM W KARNYM OBOZIE PRACY HITLEROWCY WYMORDOWALI W LATACH 1941–1944 OKOŁO 10.000 POLAKÓW.

Ta krótka informacja pozwala każdemu z odwiedzających zrozumieć znaczenie i kontekst miejsca. (ilustracja 11)

Symboliczna brama wejściowa na teren byłego Obozu Zagłady zbudowana jest z dwóch betonowych bloków. Ich układ tworzy wrażenie otwartych wrót z progiem symbolizującym moment przejścia. Tadeusz Kochniarz, konsultanta projektu upamiętnienia, tak uzasadnił ten element: „»Brama« nie oznacza miejsca wprowadzenia mordowanych do obozu, ale jest symbolem bramy śmierci dla żywych, którzy oglądają dokument zbrodni."[53] Motyw bramy jest uniwersalnym symbolem oznaczającym przejście ze świata ziemskiego do życia wiecznego. W judaizmie motyw bramy jest często spotykany w synagogach, nagrobkach oraz na cmentarzach żydowskich wraz z napisem: „Oto brama Pana, którą wejdą sprawiedliwi" (Ps 118,20).[54] Autorem tego symbolicznego elementu jest Haupt. Na frontowym bloku widnieje napis: OBÓZ ZAGŁADY.
(ilustracja 12)

Symboliczne podkłady betonowe układają się w formę bocznicy kolejowej, symbolizując drogę, którą Ofiary musiały dotrzeć do Obozu Zagłady Treblinka II. Zdaniem Haupta symboliczna bocznica powinna wyglądać następująco: „Jeżeli bocznica kolejowa, to nie prawdziwe szyny z drewnianymi podkładami, a proste betonowe geometryczne bele wyznaczające linię torów."[55] 2 sierpnia 2023 roku, w osiemdziesiątą rocznicę wybuchu powstania w Obozie Zagłady Treblinka II, pomiędzy symbolicznymi torami zostały zaprezentowane rzeźby Samuela Willenberga[56] więźnia, który zdołał uciec i ocalił życie. Prace artysty przedstawiają sceny z życia obozowego, stanowiąc poruszające świadectwo jego doświadczeń. Można to odczytywać jako połączenie symbolicznego upamiętnienia miejsca z głosem świadka historii. (ilustracja 13)

Symboliczna rampa kolejowa znajduje się w historycznym miejscu i stwarza wrażenie urwanej. Jej powierzchnia została wybrukowana kamieniami. Po prawej stronie znajduje się jedenaści kamieni[57] z nazwami państw, z których były przywożone Ofiary do Obozu Zagłady Treblinka II. Od rampy do pomnika prowadzi brukowa droga określna jako Droga Śmierci. Po lewej stonie drogi znajduje się betonowy głaz z napisem: „Droga śmierci prowadząca do komór gazowych." Granice obozu wyznaczają dwumetrowe granitowe głazy ustawione w szeregu. Haupt tak wyjaśnił wizję upamiętnienia tego symbolicznego elementu: „Jeżeli ogrodzenie – to nie z drutami kolczastymi, ale wielkie granitowe »baby« ustawione jedna przy drugiej.[58]" (ilustracja 14, 15, 16, 17)

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć o drugim pomniku znajdującym się na terenie Muzeum Treblinka. W ramach upamiętnienia Treblinki w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku powstał Pomnik Ofiar Obozu Pracy Treblinki I na terenie Miejsca Straceń. Jego autorem jest Strynkiewicz. Pomnik swoim wyglądem nawiązuje do tzw. ściany śmierci. Ściana wykonana jest z czerwonego piaskowca, uformowanego w kształt dużych kropli krwi. Powtarzającym się elementem są cztery pionowe, regularnie wyżło-

bione linie proste. Nawiązują one do motywu pasiaka, czyli ubioru więźnia. W Obozie Pracy Treblinka I nie było pasiaków, to jest tylko artystyczna wizja autora. Inna interpretacja sugeruje, że wyżłobienia odnoszą się do rykoszetu kul. Przed pomnikiem położna została płyta z czerwonego piaskowca z napisem: W HOŁDZIE POMORDOWANYM. Do pomnika prowadzą tzw. łezki o nieregularnej formie, położone na równi z ziemią, symbolizujące plamy krwi, które wsiąknęły w ziemię. 10 maja 1964 roku po uroczystym odsłonięciu pomnika na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, dokonano następnie odsłonięcia pomnika Ofiar Obozu Pracy, znajdującego na Miejscu Straceń.[59] W 2014 roku upamiętniono Romów i Sinti zamordowanych w obozach Treblinki. Pomnik powstał z inicjatywy Związku Romów Polskich z siedzibą w Szczecinku. Szacuje się, że w obu obozach mogło zginąć około 3.000 osób pochodzenia romskiego. Pomnik kolorystyką i formą nawiązuje do pomnika centralnego. Jest to symboliczna plama romskiej krwi, która spłynęła w tą ziemię.

21 października 2025 roku na terenie Miejsca Straceń stanął kolejny pomnik upamiętniający Ofiary. Upamiętnia on szczątki 49 Ofiar Obozu Pracy Treblinka I, które zostały odnalezione podczas prac powierzchniowych w listopadzie 2019 roku. Prace archeologiczne prowadzone były pod nadzorem prokuratora Oddziałowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Szczecinie na terenie Miejsca Straceń. Są to szczątki Ofiar niezidentyfikowanej narodowości i wyznania, które zostały zamordowane przez Niemców oraz zmarły w wyniku wycieńczenia lub chorób w trakcie pobytu w Obozie Pracy Treblinka I. (ilustracja 18, 19, 20)

Podsumowanie

Założenie pomnikowe Treblinki zostało w 1994 roku uznane przez The Jewish Museum w Nowym Jorku za jedno z najbardziej poruszających dzieł upamiętniających Holokaust. Niektórzy krytycy porównują ten monument do nurtu land artu, czyli sztuki łączącej twórczość artystyczną z naturalnym krajobrazem.[60] Monumentalne kamienie, lawa bazaltowa oraz otaczająca przyroda przenoszą odbiorcę w przeszłość do dramatycznej historii tego miejsca. Artyści w sposób metaforyczny dokonali wizualizacji historycznej infrastruktury obozu zagłady, odtwarzając między innymi bocznicę kolejową, rampę, masowe mogiły oraz tzw. drogę śmierci. Grzesiuk-Olszewska bardzo trafnie przeanalizowała założenie pomnikowo-przestrzenne w Treblince, ujmując to w następujących słowach: „Jeżeli chodzi o potęgę oddziaływania tego pomnikowego założenia, to przewyższa ono chyba wszystko, co dotychczas w naszym kraju w tej dziedzinie zrealizowano. Widz postawiony jest przed plastycznym zjawiskiem – upiornym cmentarzyskiem sterczących kamieni, które narzuca mu nastrój tragizmu z niezwykłą sugestywnością."[61]

Osobiste doświadczenia wojenne twórców miały istotny wpływ na ostateczny kształt przestrzenno-pomnikowego upamiętnienia Treblinki. Duszeńko wspominał, że: „Byłem więźniem politycznym dwóch hitlerowskich obozów koncentracyjnych - w Gross-Rosen i Oranienburgu. Myślę, że to przeżycie dawało mi również pewną relatywność wobec Treblinki."[62] Podsumowując swój dorobek, Haupt stwierdził: (...) z wszystkich prac, które zrobiłem w moim życiu, najwyżej cenię sobie projekt Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (...) Dziwne, ale prace związane z Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince wykonywałem niezwykle szybko, jakby w jakimś transie. Pomysł gonił pomysł. (...) Celem moim było nie przekazanie informacji o nieistniejącym obozie, ale wrażenie jego upiornego sensu."[63]

Dzieło trzech profesorów: Duszeńki, Haupta i Strynkiewicza ma głęboki, metaforycz-

ny charakter. Stworzona przez nich przestrzeń pamięci skłania odbiorcę do refleksji, a kamienne pola wywołują atmosferę skupienia i kontemplacji. Upamiętnienie zostało zaprojektowane w prostych, surowych formach, pozbawionych efektowności i patosu. Dlatego właśnie pomnik w Treblince uznawany jest wśród badaczy za jedno z najwybitniejszych dzieł poświęconych pamięci Zagłady. Analizując przesłanie upamiętnienia na terenie byłego Obozu Zagłady można stwierdzić, że jego symbolika była i pozostaje wyrazista oraz czytelna zarówno dla odbiorców z lat sześćdziesiątych, jak i współczesnych. Obecnie Miejsce Pamięci Treblinka obejmuje tereny po byłych niemieckich obozach: Obozie Zagłady Treblinka II (1942-1943), Obozie Pracy Treblinka I (1941-1944), a także upamiętnione miejsca: stację kolejową we wsi Treblinka, żwirownię, Czarną Drogę oraz Miejsce Straceń.

Na zakończenie warto postawić pytanie: czy możliwe jest zachowanie upamiętnienia przestrzenno-pomnikowego w Treblince w jego pierwotnej formie przez okres sześćdziesięciu lat? Okazuje się, że nie. Zmiany w postrzeganiu pamięci oraz rozwój demokratycznego społeczeństwa wymusiły uzupełnienie nazw gett, a zmiany polityczne, takie jak powstanie nowego państwa Macedonia, którego żydowscy obywatele w przeważającej większości zginęli w Obozie Zagłady Treblinka II, również wpłynęły na kształt upamiętnienia. Tym niemniej powstanie tego miejsca pamięci w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i jego dalsze losy w ustroju demokratycznym pokazują, że jego przesłanie ma charakter uniwersalny.

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

Przypisy

[1] Sebastian Różycki, Marek Michalski i Edward Kopówka, *Obóz Pracy Treblinka I. Metodyka integracji danych wielośródłowych (Warszawa – Treblinka:* Elpil Siedlce, 2017), 15-52.

[2] Sebastian Różycki, Edward Kopówka i Natalia Zalewska, *Obóz Zagłady Treblinka II. Topografia Zbrodni (Warszawa – Treblinka: Wydział Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej,* 2019), 31.; Budde Eva, Hansen Felix i Sokolowski Jonathan, *Treblinka – Treblinka II – das Vernichtungslager = Treblinka II – Obóz Zagłady* (Treblinka – Bielefeld: Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 2022), 13. Kat.wyst.

[3] Wasilij Grossman, *Piekło Treblinki. Reportaż literacki* (Katowice: Wydawnictwo „Literatura Polska," 1945).

[4] Obozu Zagłady Treblinka II był wizytowany m.in.: 15 października 1944 roku przez Polsko-Sowiecką Komisji do Zbadania Zbrodni Niemieckich, 5-7 listopada 1945 roku przez Główną Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce.

[5] W tym spotkaniu wzięli udział więźniowie Obozu Zagłady: Jankiel Wiernik, Szymon Goldberg, Sabina (Sonia) Grabińska, Henryk Rajchman, Aron Czechowicz, Hejnoch Brener, Arie Gidlik, Samuel Rajzman, Abe Kohn, Chaim Ciechanowski, Samuel Willenberg, Lejzer Ciechanowski, Henryk Poswolski, Oskar Strawczyński i Wolf Sznajdman. Obecnie byli również więźniowie Obozu Pracy: Mieczysław Chodźko, Zygmunt Rothendler, Stanisław Kohn. Ponadto, w spotkaniu uczestniczyli: Leon Szeftl, Rachela Auerbach i Janina Bucholcz ze strony Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej.

[6] Artur Zawadka, „Upamiętnienie Treblinki," w *Treblinka Historia i Pamięć*, red. Edward Kopówka (Siedlce: Muzeum Regionalne, 2015), 35.

[7] Edward Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania," w *Treblinka. Ostrzega i przypomina! W 80. rocznicę utworzenia Karnego Obozu Pracy Treblinka I*, red. Edward Kopówka (Treblinka: Muzeum Treblinka, 2022), 114.

[8] „Cmentarze Wojenne w Polsce," *Architektura,* nr 3 (17) (1949): 78-79.

[9] Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009), 361.

[10] Franciszek Duszeńko (1925-2008) – rzeźbiarz, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (późniejszej Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) oraz jej rektor. Był więźniem niemieckich obozów koncentracyjnych: Gross-Rosen i Sachsenhausen-Oranienburg. Autor i współautor pomników m.in. Obrońców Wybrzeża na Westerplatte, Polskich Artylerzystów w Toruniu.

[11] Adam Haupt (1920-2006) – architekt, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Autor licznych projektów z zakresu architektury, wzornictwa przemysłowego. Współtwórca m.in. pomnika Stanisława Staszica w Pile oraz cmentarza żołnierzy francuskich w Gdańsku.

[12] Martyna Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943–1989)* (Warszawa: Neriton, 2008), 43-45.; Halina Taborska, „Rozstrzelane kamienie," *Polityka*, nr 30, 27.07.2002, 65.

[13] Taborska, „Rozstrzelane kamienie," 65.

[14] Adolf Eichmann – niemiecki zbrodniarz wojenny, odpowiedzialny za organizację zagłady Żydów podczas II wojny światowej.

[15] Martyna Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II,* 43-45.; Edward Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania," w *Treblinka. Ostrzega i Przypomina!* 116.

[16] Franciszek Strynkiewicz (1893-1996) – rzeźbiarz, twórca pomników, rzeźb sportowych, aktów i portretów. Profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

[17] W tym dniu przemawiali m.in: Stanisław Turski – przewodniczący komitetu budowy pomnika, którego zadaniem było pozyskanie funduszy na jego realizacje, Janusz Wieczorek – przewodniczący Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, Salo Fiszgrund – przedstawiciel społeczności żydowskiej w Polsce.

[18] Jankiel Wiernik – pochodził z Białej Podlaskiej, był cieślą i stolarzem. Do obozu zagłady deportowany z warszawskiego getta w sierpniu 1942 roku. Wziął udział w zbrojnymi buncie w obozie, podczas którego uciekł. W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku opracował model obozu.

[19] Rischard Glazar – pochodził z czeskiej Pragi. Deportowany z obozu przejściowego w Terezinie do obozu zgłady w Treblince. Będąc więźniem pracował w sortowni odzieży i przy kamuflażu obozu. Uciekł podczas buntu 2 sierpnia 1942 roku. Po wojnie wyjechał do Pragi.

[20] Berl Duszkiewicz – uciekł z obozu zagłady. Po wojnie wyemigrował do Francji.

[21] Zenon Gołaszewski (Zełman Esztejn) – trafił do obozu zagłady w transporcie z getta warszawskiego. Jako więzień pracował przy segregacji odzieży, uciekł z obozu, ukrywając się w wagonie. Mieszkał w Polsce.

[22] Taborska, „Rozstrzelane kamienie," 65.

[23] Anna Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić Kształt," w *Franciszek Duszeńko,* red. Robert Kaja et al. (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 10-11. Cedaka – pojęcie pochodzi z hebrajskiego. Oznacza sprawiedliwość, połączoną z dobroczynnością. Por. https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19365 [dostępny 25 października 2025].

[24] Mur Zachodni, pozostałość Świątyni Jerozolimskiej zniszczonej przez Rzymian. Jedno z najważniejszych miejsc dla wyznawców judaizmu.

[25] Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić Kształt," 11.

[26] Irena Grzesiuk-Olszewska (1936-2021), historyk sztuki, pracownik Instytutu Sztuki Państwowej Akademii Nauk. Zob.: https://rzezba-oronsko.pl/zmarla-irena-grzesiuk-olszewska/ [dostęp: 25.10.2025]

[27] Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995* (Warszawa: Neriton, 1995), 116.

[28] Justyna Gąsowska, „Treblinka 1942–1964. Historia pomników na terenie byłego Karnego Obozu Pracy i byłego Obozu Zagłady" (praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 71-72 (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).

[29] Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania," w *Treblinka. Ostrzega i Przypomina!* 123-125.

[30] Ibidem, 124.

[31] Ibidem, 11. Interpretację poszczególnych części 'czapy' należy rozpatrywać zaczynając od strony frontowej, czyli zachodniej.

[32] Ibidem, 11. Interpretację poszczególnych części 'czapy' należy rozpatrywać zaczynając od strony frontowej, czyli zachodniej.

[33] Menora - świecznik siedmioramienny. Jest to przedmiot z Świątyni Jerozolimskiej. To symbol najstarszy i najbardziej powszechnych w żydowskiej sztuce kultowej. Często umieszczany na mozaikach i reliefach synagog. Por. Monika Krajewska, „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce," *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (1989): 48.

[34] Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić kształt," 11.

[35] Ibidem.

[36] Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa,* 250.

[37] Frank van Vree - profesor i dziekan Wydziału Humanistycznego na Universiteit van Amsterdam. Prowadził badania m.in w dziedzinie historii kultury i nauki.

[38] Frank van Vree, „Kamienie Treblinki," tłum. Danuta Zasławska i Jacek Friedrich, *Porta Aurea,* 7/8 (2009): 450. Czasopismo wydawane przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

[39] Napis „NIGDY WIĘCEJ" w języku hebrajskim umieszczono w 2002 roku z inicjatywy Szewacha Weissa, ambasadora Izraela w Warszawie.

[40] Justyna Gąsowska, „Treblinka 1942–1964," 72.

[41] Angielska sadza – czarny miałki proszek, wykorzystywany m.in. w kryminalistyce do uwidaczniania odcisków palców.

[42] Wanda Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć." Rozmowa z Adamem Hauptem. *Kurier Sopocki*, nr 1/2003, 24 stycznia 2003, s. 5.

[43] Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa,* 116.

[44] Taborska, „Rozstrzelane kamienie," 65-67.

[45] Macewa – żydowski nagrobek, stela w formie pionowej, kamiennej płyty, często zwieńczonej półkolem.

[46] Grzesiuk–Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa,* 117.

[47] Ibidem, 116.

[48] Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć," 5.

[49] Taborska, „Rozstrzelane kamienie," 65-67.

[50] Początkowo było wykutych 130 kamieni.

[51] W 1978 roku został wykuty kamień poświęcony Januszowi Korczakowi dzieciom w 100. rocznicę jego urodzin.

[52] Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania," w *Treblinka. Ostrzega i przypomina!,* 132

[53] Ibidem, 119.

[54] Monika Krajewska, „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce," *Polska Sztuka Ludowa*," nr 1–2 (1989): 56–57.

[55] Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć," 5. Niestety oryginalne tory zastąpiono betonowymi belami.

[56] Samuel Willenberg (1923-2016) – więzień Obozu Zagłady Treblinki II. Trafił do obozu z getta w Opatowie. Podając się za murarza uniknął natychmiastowej śmierci w komorach gazowych. Przeżył w obozie dziesięć miesięcy. 2 sierpnia 1943 roku wziął udział w buncie w obozie i uciekł. Następnie walczył w powstaniu warszawskim. Będąc na emeryturze wykonał rzeźby, które przedstawiały jego przeżycia z Treblinki.

[57] Początkowo było ich dziesięć: Belgia, ZSRR, Jugosławia, Francja, Czechosłowacja, Polska, Bułgaria, Niemcy, Austria, Grecja. W 2008 roku ustawiono jedenasty kamień z napisem „Macedonia"

[58] Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć," 5.

[59] Zawadka, „Upamiętnienie Treblinki," w *Treblinka Historia i Pamięć,* 43-46.; Katarzyna Radecka, „Upamiętnienie zrealizowane w Treblince," w *Co wiemy o Treblince? Stan badań*, red. Edward Kopówka (Siedlce: Muzeum Regionalne, 2013), 313.

[60] Radecka, „Upamiętnienie zrealizowane w Treblince," w *Co wiemy o Treblince?,* 313.

[61] Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, 250.

[62] Z brudnopisu listu Franciszka Duszeńki do Ireny Olszewskiej. Franciszek Duszeńko. Red. Robert Kaja et al. (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 39.

[63] Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć," 5.

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

Bibliografia

Publikacje

Budde, Eva, Hansen Felix i Jonathan Sokolowski. Treblinka – *Treblinka II – das Vernichtungslager = Treblinka II – Obóz Zagłady*. Treblinka–Bielefeld: Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 2022. Niespójność dat wydania z pozycją w przypisie

Co wiemy o Treblince? Stan badań. Red. Edward Kopówka. Siedlce: Muzeum Regionalne, 2013.

Franciszek Duszeńko. Red. Robert Kaja et al. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014.

Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza. Red. Maria Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1993.

Gębczyńska-Janowicz, Agnieszka. *Polskie założenia pomnikowe – rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*. Warszawa: Neriton, 2010.

Grzesiuk-Olszewska, Irena. *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*. Warszawa: Neriton, 1995.

Krajewska, Monika. „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce." *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (1989): 45-59.

Ostrzega i przypomina! W 80. rocznicę utworzenia Karnego Obozu Pracy Treblinka I. Red. Edward Kopówka. Treblinka: Muzeum Treblinka, 2022.

Różycki, Sebastian, Marek Michalski i Edward Kopówka. Obóz *Pracy Treblinka I. Metodyka integracji danych wielośródłowych. Warszawa - Treblinka:* Elpil Siedlce, 2017.

Różycki, Sebastain, Edward Kopówka i Natalia Zalewska. *Obóz Zagłady Treblinka II. Topografia Zbrodni. Warszawa – Treblinka: Wydział Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej,* 2019.

Rusiniak, Martyna. *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943 – 1989)*. Warszawa: Neriton, 2008.

*Treblinka-historia i pamięć***.** Red. Edward Kopówka. *Siedlce: Muzeum Regionalne,* 2015.

Willenberg, Smuel. *Bunt w Treblince*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2016.

Witz, Inacy. *Plastycy Wybrzeża*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.

Wóycicka, Zofia. *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009.

Prasa

„Cmentarze wojenne w Polsce." *Architektura,* nr 3 (17) (1949), 78-79.

Staroniewicz, Wanda, red. „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć." Rozmowa z Adamem Hauptem. *Kurier Sopocki*, nr 1/2003, 24 stycznia 2003.

Taborska, Halina. „Rozstrzelane kamienie." *Polityka*, nr 30, 27 lutego 2002, s. 65-67.

Vree, Frank van. „Kamienie Treblinki." Tłum. Danuta Zasławska i Jacek Friedrich. *Porta Aurea* 7/8 (2009), 441-450.

Inne

Gąsowska Justyna, „Treblinka 1942–1964. Historia pomników na terenie byłego Karnego Obozu Pracy i byłego Obozu Zagłady." Praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008 (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).

„Pomnik Zagłady Muzeum Treblinka Studium Krajobrazowe." Oprac. A. Dymek, M. Świątkowski, Warszawa 2020, s. 9-12 Opinia o numerze NID – EAKZ/9036/1263/19/ MŚ/AD, przygotowana przez Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).

Strony internetowe

https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Dusze%C5%84ko [dostęp: 13.10.2025].

https://culture.pl/pl/tworca/franciszek-strynkiewicz [dostęp: 13.1025].

https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Strynkiewicz [dostęp: 13.10.2025].

https://dzieje.pl/rozmaitosci-historyczne/franciszek-duszenko-przedstawiciel-polskiej-szkoly-sztuki-monumentalnej, [dostęp:14.10.2025].

https://www.zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/poczet-rektorow/adam-haupt-1962-1965,718 [dostęp: 14.10.2025].

https://www.zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/poczet-rektorow/franciszek-duszenko-1981-1987,525 [dostęp: 14.10.2025].

https://rzezba-oronsko.pl/zmarla-irena-grzesiuk-olszewska/ [dostęp: 25.10.2025]

https://pl.wikipedia.org/wiki/Adam_Haupt [dostęp: 13.10.2025].

https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19365 [dostęp: 25.10.2025]

ilustracje

1. Upamiętnienie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. P. Tołwiński, źródło: Muzeum Treblinka

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

2

3

4

5

6

7

2. Pomnik Centralny na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
3. Górna część pomnika od strony zachodniej, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
4. Południowa strona pomnika centralnego, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
5. Północna strona pomnika centralnego, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
6. Wschodnia strona pomnika centralnego z symbolem menory, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
7. Symboliczne upamietnienie rusztów na których Niemcy pali ciał Ofiar, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

8. Symboliczne kamienie na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
9. Wierzby na terenie upamiętnienia Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
10. Kamień z napisem: Janusz Korczak (Henryk Goldszmit) i Dzieci, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
11. Tablice przed symboliczną bramą. fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
12. Symboliczna brama wejściowa na teren Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
13. Rzeźby autorstwa Samuela Willenberga pomiędzy symbolicznymi podkładami kolejowymi, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

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

14. Symboliczna rampa kolejowa, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
15. Kamienie z nazwami państw, z których przywożono Ofiary do obozu, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
16. Symboliczna „Droga Śmierci," fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
17. Widok na pomnik centralny z ujęciem zapór przeciwczołgowych stanowiących oryginalny element z okresu funkcjonowania obozu, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
18. Pomnik upamiętniający Romów i Sinti na terenie Miejsca Straceń, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
19. Pomnik upamiętniający Ofiar Obozu Pracy Treblinka I, odnalezione podczas badań archeologicznych w listopadzie 2019 roku, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/10

Magdalena TARNOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Historycznych, Instytut Historii Sztuki

PAMIĘĆ / REAKCJA NA ZAGŁADĘ. FORMY UPAMIĘTNIENIA ZAGŁADY W SZTUCE WYBRANYCH ARTYSTÓW POLSKO-ŻYDOWSKICH Z LAT 1945-1950

Przed wybuchem II wojny światowej diaspora żydowska w Polsce, licząca około 3,5 miliona osób i należała do największych na świecie. Zróżnicowana światopoglądowo społeczność współtworzyła wielonarodowy pejzaż kraju. Do najważniejszych ośrodków kultury Żydów polskich należały Warszawa – stanowiąca centrum o zasięgu międzynarodowym, Lwów, Kraków, Łódź i Wilno.

W dwudziestoleciu międzywojennym działało około 600 plastyków pochodzenia żydowskiego - przedstawiciele starszego pokolenia o ugruntowanej pozycji zawodowej oraz młodzi, urodzeni w pierwszej i drugiej dekadzie dwudziestego wieku rozpoczynający karierę artystyczną lub studiujący w miejscowych i zagranicznych uczelniach.[1] W większości byli aktywni jednocześnie w dwóch obszarach kulturowych – polskim i żydowskim, co przejawiało się przede wszystkim poprzez udział w wystawach, stowarzyszeniach i grupach artystycznych. Uczestniczyli w ekspozycjach organizowanych przez Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP, później Związek Polskich Artystów Plastyków, ZPAP), Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) oraz przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) założone w 1923 roku i Żydowskie Stowarzyszenie Artystów Plastyków (ŻSAP) działające od lat trzydziestych dwudziestego wieku. Tworzone przez nich dzieła, zarówno w warstwie formalnej, jak ikonograficznej, reprezentowały aktualne tendencje sztuki polskiej i europejskiej. Tylko niektórzy podejmowali tematy związane z problematyką tożsamości czy poszukiwaniem stylu narodowego, co najczęściej było związane z ich zaangażowaniem w ruchy polityczne opowiadające się za rozwojem kultury jidysz w diasporze

lub syjonistyczne promujące ideę utworzenia własnego państwa i sztuki narodowej opartej przede wszystkim na dziedzictwie Bliskiego Wschodu.

Holokaust położył kres społeczności Żydów w Europie. Jej odrodzenie wydawało się nierealne z powodu niemal całkowitego wyniszczenia zarówno populacji (ocalało zaledwie kilka procent) jak i jej dorobku duchowego i materialnego. Jednak Polska, na kilka powojennych lat, stała się ośrodkiem odbudowy życia żydowskiego. Wraz z napływem repatriantów z ZSRR, powrotami z obozów koncentracyjnych i wyjściem z ukrycia populacja Żydów sięgnęła około 250.000 w końcu 1946 roku, zaś w 1948 na skutek migracji, wynosiła już tylko 100.000.[2]

Organizacja życia przybywających do kraju Ocalonych była koordynowana przez Centralny Komitet Żydów Polskich (CKŻP, 1944-1950), który pełnił też rolę politycznej reprezentacji wobec władz w kraju oraz organizacji żydowskich za granicą.[3] Od lutego 1945 siedziba Komitetu mieściła się w Warszawie przy ul. Siennej 60. Na jego finanse składały się dotacje państwowe, składki oraz subwencje pochodzące głównie od amerykańskiej instytucji charytatywnej Joint [właśc. American Jewish Joint Distribution Commitee AJDC].[4]

Sytuacja repatriantów była bardzo trudna. Najczęściej byli pozbawieni jakichkolwiek dóbr materialnych, musieli także mierzyć się z tragedią utraty bliskich, często całych rodzin. Niemal wszyscy korzystali z pomocy CKŻP. W gestii Komitetu leżały: pomoc materialna, mieszkaniowa, zatrudnienie, opieka nad sierotami, lecznictwo, szkolnictwo, kultura, sprawy emigracji i poszukiwanie krewnych, a także rejestracja ocalonych przez Wydział Repatriacji przy współpracy z Państwowym Urzędem Repatriacji (PUR).[5] Tylko w 1946 utworzono ponad 100 spółdzielni zatrudniających około 43.000 osób.[6] Pod auspicjami Komitetu funkcjonowały takie organizacje jak: Towarzystwo Ochrony Zdrowia, Centrala Spółdzielni Wytwórczych „Solidarność," Bank dla Produktywizacji Żydów.[7]

Należy przy tym zaznaczyć, że odbudowa życia żydowskiego w latach 1945-1949 była kontrolowana przez władze komunistyczne. W pierwszym okresie obejmującym lata 1945-1947 rząd wspierał zarówno proces odrodzenia, jak i pewną autonomię polityczno-społeczną i kulturową Żydów, w latach 1948-1949 za sprawą zmian politycznych stopniowo wycofywał wsparcie, aż do całkowitej likwidacji tej „autonomii."[8]

Wraz z odbudową życia po wojnie z upadku podnosiła się też kultura. Jej rozwój wspierał i nadzorował Wydział Kultury i Propagandy (WKiP) i jego delegatury wojewódzkie, utworzony wiosną 1945 roku w obrębie CKŻP. Jego celem było przede wszystkim: „Zaspokojenie potrzeb kulturalnych i oświatowych mas żydowskich przez zakładanie domów kultury, bibliotek, teatrów, organizowanie wszelkiego rodzaju kursów, szkół i wydawnictw."[9]

Odbudowa życia artystycznego znalazła się w zakresie działalności Żydowskiego Towarzystwa Kultury (ŻTK) powstałego w listopadzie 1947 roku, a przede wszystkim Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) założonego w Warszawie w styczniu 1947 roku przez kierownika Wydziału Sztuki CKŻP historyka sztuki, marszanda Józefa Sandla (1894-1962) związanego z przedwojennym ŻTKSP działającym w latach 1923-1939 oraz znanego rzeźbiarza Natana Rapoporta (1911-1987).[10] Towarzystwo, do jego likwidacji 1949 roku, pracowało nad gromadzeniem i zabezpieczeniem ocalałego dziedzictwa kulturowego dla planowanego Muzeum Sztuki Żydowskiej, udzielało plastykom pomocy materialnej, lokalowej, zapewniało pomoc w zatrudnieniu, a także przydział materiałów malarskich. Organizowało konkursy, wystawy, plenery, odczyty, akcje promocyjnie w prasie i radiu. W ciągu niespełna trzech lat działalności stało się swego rodzaju centrum życia plastyków polsko-żydowskich. Bogaty zbiór materiałów Towarzystwa, znajdujący się w kolekcji Muzeum i Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie (ŻIH), pozwolił badaczom na opis jego działalności w mniejszym lub większym zakresie.[11]

Ostatnio okres odbudowy życia żydowskiego w pierwszych latach powojennych stał się

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

przedmiotem zainteresowania badaczy, co zaowocowało publikacjami na temat poszczególnych jego aspektów, także miast czy regionów.[12] Do ważniejszych opracowań przydatnych w badaniach nad życiem artystycznym należy zaliczyć serię wydaną w latach 2014-2018 przez ŻIH zatytułowaną *Z Dziejów Centralnego Komitetu Żydów w Polsce* poświęconą różnym aspektom jego działalności, w tym problematyce środowiska inteligencji twórczej, a także pozycje dotyczące kultury i literatury żydowskiej pod redakcją Magdaleny Ruty.[13] Do cennych i spektakularnych zarazem wydarzeń należały dwie wystawy prezentujące ów proces poprzez pryzmat twórczości artystycznej zorganizowane w Warszawie: pierwsza zatytułowana *Zaraz po Wojnie* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki (Zachęta NGS) w 2020 roku, druga *1945 Nie Koniec nie Początek* w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (MHŻP Polin) w 2025 roku. Obu towarzyszyły publikacje.[14] Pomocnym źródłem w pracach nad opisem działalności plastyków żydowskich w drugiej połowie lat czterdziestych dwudziestego wieku jest seria wydawana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN): *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960,* której tomy 1-4 obejmują lata 1944-1950.[15]

Prowadzone przeze mnie badania mają na celu pełny opis środowiska, życia i twórczości artystów polsko-żydowskich czynnych w pierwszych latach po wojnie, przede wszystkim tych, którzy opuścili Polskę w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku lub zmarli w tym czasie. Pozyskanie wystarczającej ilości danych nie jest łatwe zważywszy na fakt, że większość z nich zabrała ze sobą swój dorobek, znikając tym samym nieomal bez śladu z pejzażu sztuki polskiej i jej historii. Należy przy tym podkreślić, że na taki stan rzeczy wpływ miały także uwarunkowania polityczne wynikające z realizacji socjalistycznych założeń homogeniczności społeczeństwa i wytwarzanej przezeń kultury. Całościowe opracowanie tego zjawiska w jego najważniejszych aspektach (biograficznym, tożsamościowym, politycznym, socjologicznym, artystycznym – formalnym i ikonograficznym), wymaga jeszcze wielu poszukiwań prowadzonych w instytucjach kultury w Polsce i zagranicą, w prasie, także w zespołach archiwalnych jak chociażby: CKŻP, ŻTK, Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) czy Instytutu Pamięci Narodowej (IPN) i Ministerstwa Spraw Zagranicznych (MSZ, w celu odnalezienia i weryfikacji danych biograficznych poszczególnych osób zawartych zwykle w ankietach paszportowych). Niezwykle cennym w źródłem informacji są kolekcje dzieł i archiwaliów należące do spadkobierców ocalonych oraz ich relacje na ich temat, m.in. rodziny Mojżesza Boruszka, Alexandra Bogena, Rafaela Chwolesa czy Henryka Hechtkopfa.[16]

Rezultaty dotychczas przeprowadzonych prac udostępniłam do tej pory w artykułach monograficznych lub odnoszących się do wybranych zagadnień, miedzy innymi do postawy wobec Zagłady i jej obrazowania w sztuce.[17]

Wyniki przeprowadzonych przeze mnie kwerend wykazały, że latach 1945-1950 na terenie Polski tworzyło około 40 plastyków – ocalonych z Zagłady – czynnych przed 1939 rokiem oraz niewielka liczba studentów (około 10 osób). Większość z nich osiedliła się w Łodzi stanowiącej wówczas centrum administracyjne i kulturowe, ale także we Wrocławiu i kilku miastach na Dolnym Śląsku, Katowicach, Krakowie, Szczecinie i w Warszawie. W lutym 1947 roku łódzcy artyści założyli Spółdzielnię Artystyczno-Malarską „Sztuka" z siedzibą w lokalu przy ul. Piotrkowskiej 42.[18] Plastycy brali udział w organizacji na nowo działalności środowiska – uczestniczyli w pracach ŻTK i ŻTKSP, w konkursach organizowanych corocznie na plakat upamiętniający powstanie w getcie warszawskim, w indywidualnych i zbiorowych ekspozycjach - w 1948 roku w Łodzi i w 1949 roku we Wrocławiu.[19] Przy czym należy mieć na uwadze, że należeli także do ZPAP i brali czynny udział w jego działalności i wystawach.

Proces odbudowy życia żydowskiego przerwało nadejście czasów stalinowskich. Na przełomie 1949 i 1950 roku wszystkie organizacje, stowarzyszenia, wydawnictwa, prasa, niemal wszystkie instytucje poza Żydowskim Instytutem

Historycznym w Warszawie, zostały zlikwidowane. W 1950 roku z połączenia CKŻP i ŻTK utworzono świecką organizację – Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce (TSKŻ). W tym okresie większość plastyków wyemigrowała, a ci którzy pozostali opuścili Polskę po 1968 roku.

Holokaust zniszczył nie tylko społeczność żydowską Europy i jej dziedzictwo, pozostawił także niezatarty ślad w psychice tych, którzy przetrwali i wywarł wpływ na życie następnych pokoleń. Stał się także elementem narracji historycznej, literackiej i artystycznej kultury europejskiej, a nawet światowej.

W obszarze sztuk pięknych trauma Zagłady obrazowana jest poprzez użycie różnorodnych środków wyrazu. Ich dobór zależny jest przede wszystkim od postawy przyjmowanej przez danego twórcę wobec osobistych przeżyć czy doświadczeń, ich skutków oraz od jej/jego postawy artystycznej obejmującej także terapeutyczną funkcję sztuki i jej rolę jako nośnika treści uniwersalnych. W odniesieniu do tej grupy można wyodrębnić kilka form tzw. doświadczenia granicznego (bezpośredniego lub pośredniego) obejmującego - wykluczenie, utratę, okrucieństwa i śmierć, życie w ukryciu, opresję, walkę zbrojną, pomoc, przetrwanie - które wywarły w pływ na sztukę jej członków. Do podstawowych reakcji na te kwestie należą: wyparcie, zaniechanie działalności artystycznej, utrwalanie przeżyć (jako forma terapii czy potrzeba podtrzymania pamięci autorach i ofiarach Szoah), obrazowanie walki, afirmacja życia i 'nowego początku,' transformacja doświadczeń w formy symboliczne i abstrakcyjne oraz postawa mieszana, zmieniająca się z upływem lat.

Na potrzeby niniejszego artykułu wybrałam tych artystów, których twórczość prezentuje najbardziej reprezentatywne formy upamiętniania Zagłady i jej skutków, a także ukazuje transformację traumatycznych doświadczeń w postawę afirmatywną.

Bezpośrednimi świadkami Zagłady byli: Alexander Bogen (1916-2010) partyzant, Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920-1982) więzień obozów koncentracyjnych (KC).[20] Ocaleni którzy doświadczyli Szoah w sposób pośredni to: Chaim Hanoft (1899- zmarł w Krakowie 1951), Rafał (Rafael) Mandelzweig (1908-1956), Chaim Goldberg (1917-2004), Natan Rapoport i Henryk Hechtkopf (1910-2004).[21]

Obraz Tragedii

Spośród wymienionych powyżej reakcji na Zagładę materializujących się poprzez środki wizualne najlepiej opracowane, a tym samym najtrwalej zapisane w świadomości społecznej, jest obrazowanie jej poszczególnych etapów, począwszy od wykluczenia i naznaczenia, poprzez getta, obozy koncentracyjne, aż po śmierć w komorach gazowych i egzekucjach. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w omawianym okresie nie funkcjonowało jeszcze pojęcie Holocaust / Zagłada, jako termin określający ludobójstwo dokonane na Żydach. Pierwszym wizualnym znakiem i dokumentem jednocześnie rozpoczynającego się procesu – szczególnie wcześnie w Polsce - zmierzającego do wypracowania / wyodrębnienia Zagłady spośród wszystkich zbrodni hitlerowskich stał się album – dokument – *Zagłada Żydostwa Polskiego* opracowany przez Gerszona Taffeta i wydany w 1945 przez CŻKH. Przyczynił się on do kształtowania obrazu Holocaustu.[22]

Do utrwalenie obrazu tragedii Zagłady przyczynili się 'ocaleni' – wybitni artyści, którzy pozostali w kraju i tu rozwijali swoją karierę, kształtowali język plastycznej wypowiedzi, doczekali się wystaw i opracowań monograficznych. Należą do nich między innymi: związani przed wojną z awangardą krakowską Jonasz Stern (1904-1988), Erna Rosenstein (1913-2004), a także Izaak Celnikier (1923-2011).[23] Wszyscy podejmowali w swojej twórczości tematykę związaną z traumą wojny, kształtując tym samym osobistą i kolektywną pamięć.

Stern - malarz i grafik, po wybuchu wojny przebywał we Lwowie, gdzie w 1941 trafił do getta. Podczas jego likwidacji 1 czerwca 1943 przypadkowo ocalał z masowej egzekucji w obozie

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

janowskim. Po ucieczce na Węgry, pod przybranym nazwiskiem, doczekał końca wojny i w 1945 roku wrócił do Krakowa. Do 1956 roku tworzył cykl litografii *Getto Lwowskie*, od 1964 abstrakcyjne asamblaże poświęcone przede wszystkim traumie Zagłady w jej wymiarze uniwersalnym. W lwowskim getcie znalazła się również Erna Rosenstein, malarka i poetka. Od 1942 roku ukrywała się po tzw. stronie aryjskiej pod przybranymi nazwiskami w Warszawie i Częstochowie. Po wojnie mieszkała w stolicy. W 1946 roku namalowała dość wyjątkowy w jej twórczości figuralny obraz zatytułowany *Getto* – nawiązujący do mitu Niobe rozpaczającej po uśmierconych dzieciach (il. 1). W późniejszych surrealistycznych pracach można odnaleźć pamięć o Zagładzie w tytułach czy motywach symbolicznych, jak w rysunku z kolekcji Muzeum Getta Warszawskiego (MGW) zatytułowanym *Golgota* z 1967 roku.[24] Pamięci o Holocauście poświęcił swoją twórczość Izaak Celnikier – wybitny malarz i grafik o międzynarodowej renomie - więzień białostockiego getta (1941-1943), następnie obozów koncentracyjnych w Stutthofie, Auschwitz II i Auschwitz III, Mauthausen, Sachsenhausen i Flossenbürgu. Wyzwolony przez armię amerykańską z transportu do KL Dachau w kwietniu 1945. Do 1957 roku mieszkał w Warszawie, wyemigrował do Francji i mieszkał do końca życia w Paryżu. Pomimo emigracji, jego sztuka jest dobrze znana za sprawą wystaw i monografii, z których ostatnia prezentująca jego prace z lat 1946-1964 odbyła się w ŻIH w listopadzie 2023-kwietniu 2024.[25] W odniesieniu do problematyki obrazowania Holocaustu w pierwszych latach powojennych na uwagę zasługuje jego obraz z 1949 roku zatytułowany *Getto,* nawiązujący do pracy Rosenstein, który został nagrodzony na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w Galerii Arsenał w Warszawie w 1955 roku.

Należy przy tym wspomnieć o odmiennej reakcji na traumę wojny. Równie wybitni malarze, którzy przetrwali ten czas w ukryciu, lwowianin i członek awangardowej grupy Artes - Marek Włodarski (właśc. Henryk Streng, 1903-1960), kolorysta i członek Komitetu Paryskiego - Artur Nacht-Samborski (właśc. Artur Nacht, 1898-1974) zachowali swoje nowe/zmienione tożsamości, dystansując się przy tym do przeżyć wojennych.[26] Taką samą postawę prezentowała łódzka malarka Sara Gliskman-Fajtlowicz – więźniarka łódzkiego getta, tworząca wówczas obrazy ukazujące rzeczywistość dzielnicy zamkniętej, zaś po wyzwoleniu programowo dystansowała się od wojennych doświadczeń.[27]

Spośród wymienionych powyżej twórców bezpośrednim świadkiem Zgłady był Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920-1982) - malarz, rysownik, miniaturzysta. Pochodził z Piotrkowa Trybunalskiego, w 1939 roku po ukończeniu szkoły średniej w Krakowie rozpoczął studia w tamtejszej ASP. Po wybuchu wojny znalazł się w rodzinnym mieście, następnie w obozie pracy, skąd zbiegł i przedostał się do Lwowa, gdzie kontynuował studia. W latach 1941-1945 przebywał w Samarkandzie w Uzbeckiej SSR. Utrzymywał się z prac dekoracyjnych wykonywanych dla partyjnej elity. Studiował też technikę perskich miniatur, malował pejzaże i sceny rodzajowe. Repatriowany latem 1945, zamieszkał wraz z żoną Bertą Aronow w Łodzi. Brał udział w wystawach ZZPAP, ŻTKSP w Łodzi, Krakowie i Wrocławiu. Współpracował z Teatrem Żydowskim tworząc scenografie do przedstawień słynnych komików Dżigana i Szumachera. Zaangażował się również w poszukiwanie żydowskich sierot i przerzucanie ich do Izraela. W czasie wojny stracił najbliższych (rodziców i siostrę Miriam) ocalał tylko jego brat Józef. Utracił także majątek rodziny. W 1950 emigrował do Izraela zabierając cały dorobek artystyczny. Mieszkał w Tel Awiwie, następnie w Ramat Gan. Dzięki wsparciu prezydenta Izraela, Icchaka Bena-Cwiego poświęcił się tworzeniu miniatur o tematyce biblijnej, które przyniosły mu sławę. Kontynuował także twórczość związaną z Zagładą, malarstwo pejzażowe i martwą naturę. Ostatnie lata życia spędził w Toronto w Kanadzie.[28]

W malarstwie z lat 1945-1950 podejmował przede wszystkim tematykę związaną z tragedią Holokaustu, a także walki przeciwko hitlerowskiemu najeźdźcy. W relacjach prasowych z wystaw

organizowanych w latach czterdziestych można znaleźć fotografie prac odwołujących się do jego przeżyć z obozu pracy. Jeden z jego obrazów z 1946 roku zatytułowany *Wysiedlenie* (il.2), to przejmująca scena ukazująca więźniów getta trwających w oczekiwaniu na deportację. Jego syntetyczna forma jest pozbawiona dramatyzmu, niemal monochromatyczna gama szarości i czerni w pełni oddają zarówno tragizm Zagłady, jak i rozpacz artysty po utracie najbliższych.[29] Według relacji dzieci artysty Eddiego i Miriam pamięć Holocaustu nigdy go nie opuściła, planował nawet wznieść pomnik pamięci jego ofiar na cmentarzu w Holon w Izraelu.[30]

Wydaje się, że najważniejszym wydarzeniem artystycznym dla ukształtowania obrazu Zagłady w świadomości społecznej (szczególnie społeczności żydowskiej), była wystawa Rafała Mandelzweiga zatytułowana *Martyrologia Ludzka 1939 – 1945*, otwarta 7 sierpnia 1946 roku w lokalu WKŻ we Wrocławiu.[31] Była ona następnie prezentowana we wrześniu w Łodzi i od 3 listopada Warszawie.[32] Nie bez znaczenia jest fakt, że była to w ogóle pierwsza wystawa artysty żydowskiego w powojennej Polsce. Mandelzweig nie był bezpośrednim świadkiem Szoah, ale jego rysunki ukazujące jej przebieg były często reprodukowane w prasie, głównie żydowskiej, przyczyniając się do utrwalenia wizji męczeństwa Żydów.

Urodził się w 1908 w Warszawie, uczył się w tamtejszej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Debiutował w latach trzydziestych dwudziestego wieku. Po wojnie uzupełniał wykształcenie w Paryżu (od ok. 1949) i Brukseli. Wystawiał w Salonach ŻTKSP w 1932 i 1935, w IPS w 1934. W 1939 miał indywidualną wystawę w Radomiu. W przedwojennej twórczości podejmował głównie tematykę społeczną, najczęściej obrazującą życie żydowskich dzielnic i sztetli.[33] Po napaści III Rzeszy na Polskę przedostał się na teren ZSRR, wojnę spędził wraz z rodziną w Samarkandzie w Uzbekistanie. Kontynuował tam twórczość artystyczną. W poczuciu wspólnoty ze swoim narodem podejmował w niej przede wszystkim tematy związane z wojną. W 1941 miał w Samarkandzie wystawę indywidualną, która zyskała uznanie krytyki radzieckiej.[34] Do Wrocławia przybył w lipcu 1946 roku. Brał czynny udział w działalności ŻTKSP, był członkiem jego zarządu jako delegat Wrocławia.[35] W 1947 wyjechał do USA, stamtąd do Urugwaju. Zmarł w Montevideo.

Wspomniana wystawa, złożona ze 100 prac malarskich i graficznych powstałych w Samarkandzie, cieszyła się dużą popularnością, według danych gazety *Pionier* zwiedziło ją ponad 5000 osób. Motywem przewodnim ekspozycji były tragedia i walka Żydów podczas II wojny światowej, ale jej część prezentowała także barwne pejzaże i sceny rodzajowe z Uzbekistanu.[36] Część ekspozycji poświęcona Szoah podzielona była na trzy sekwencje. W pierwszej ukazującej tragiczny los wysiedleńców i uciekinierów eksponowano m.in. dzieła: *Dokąd, Wieczni Tułacze i Pogorzelcy, Uciekinierzy i Stracone Nadzieje*. W drugiej można było obejrzeć obrazy: *Poszukiwanie Zwłok, Ewakuowani, Konc-lager, Pomścij, Żywa Pochodnia* (il. 3) oraz *Cienie* z cyklu *Mądjanek*. Ostatnia prezentowała bohaterstwo narodu żydowskiego w walce - były to m.in. obrazy: *Powstanie* w *Getcie Warszawskim, Bitwa u Bramy Getta, Na Gruzach Getta,* oraz *Rabin Icchak Zawada na Linii Frontu,* a nawet *Polska Dywizja Kościuszki pod Lenino*.[37] Artysta w 1949 roku namalował przypuszczalną replikę tego przedstawienia (il. 4), należącą obecnie do kolekcji TSKŻ we Wrocławiu. Wystawa zyskała duże uznanie krytyków publikujących w prasie żydowskiej i polskiej. W większości recenzji podkreślano dobrą kompozycję obrazów i mistrzostwo w budowaniu kolorem struktury i nastroju, w grafice ekspresyjną kreskę nawiązującą do sztuki Rembrandta. Ale przede wszystkim – i zgodnie z obowiązującym już wówczas kierunkiem propagandy komunistycznej rolę artysty „czującego, że być powinien nie tylko wykładnikiem gehenny swego narodu," ale i jego walki. W jednej z wrześniowych recenzji wystawy prezentowanej wówczas w Łodzi pisano, że artysta „tworzyć musiał niejednokrotnie - w pojęciu fizycznym - dosłownie krwią swoją! Kaleczył specjalnie palec, by sposób w ten sposób odcienie niezbędnego cynobru, którego wtedy tam dostać

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

nie mógł. Ale to nie stanowiło przeszkody. Krwią swoją malować pragnął i musiał krwawienie dziesiątkowanego narodu swego!" Krytycy także wskazywali na uniwersalizm jego sztuki – uważając ją za „bezsprzecznie ważką pozycję w powojennym malarstwie."[38]

Zanim obraz męczeństwa i walki Żydów polskich na dobre zagościł w narracji politycznej i historycznej, w twórczości ocalonych odnaleźć można wątki odzwierciedlające inne reakcje na Zagładę. Zebrane przeze mnie materiały wskazują, że dość często było to obrazowanie dojmującej pustki zastanej po powrocie do rzeczywistości, które z czasem przekształcało się w afirmację odradzającego się życia – jako swego rodzaju dowód na istnienie ludzi skazanych na unicestwienie.

Doświadczenie Pustki

„Kręciłem się po mieście, pragnąc odnaleźć bliskich. Nikt nie wychodził ani z domów, ani z mieszkań. Wszystkie ulice były w ruinie – góry cegieł i kurzu, fragmenty ścian, kawałki drewna i żelaza. Miasto było wyludnione, a mnie się wydawało, że cały świat tak wygląda." Icchok Guterman, *In a Puster Sztot*, Lódź 1949 [*W Pustym Mieście*]. [39]

Pierwszą i najsilniejszą reakcją na zastaną rzeczywistość wśród ocalonych (w szczególności tych, którzy nie byli bezpośrednimi świadkami Holokaustu) - był szok wywołany doznaniem całkowitej pustki spowodowany zarówno utratą bliskich i całych społeczności, jak i zniszczeniem dorobku materialnego oraz miejsc zamieszkania – domów, niekiedy całych dzielnic lub miast. Przejmujące opisy tego doznania można znaleźć między innymi w książce zatytułowanej *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945-1949)* pod redakcją Magdaleny Ruty.[40] W podobny sposób, przy użyciu środków wizualnych obrazowali je plastycy, między innymi Alexander Bogen malujący ruiny Wielkiej Synagogi w Wilnie czy Rafael Chwoles (1913-2002), który w latach 1945-1947 stworzył cykl zatytułowany *Getto Zniszczone - Architektura Starego Wilna* uwieczniając ruiny dzielnicy żydowskiej (il.5).[41] Jego syn, Aleksander, tak wspomina ten czas:

> (...) pierwszą jego myślą było utrwalić na zawsze w swoich rysunkach, obrazach to straszne Wileńskie Getto, w którym na jakiejś ulicy, w jakimś domu, w jakimś momencie przed zagładą znajdowali się jego rodzice, siostry. Łaził po tych ruinach getta dniami, tygodniami i malował.[42]

Niezwykle interesującym artystą był Henryk Hechtkopf. Związany ze stolicą, absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego i późniejszy pracownik Sądu Najwyższego, swoją drogę życiową związał ze światem sztuki. Malarstwa i rysunku uczył się u przedstawicieli awangardy - Henryka Berlewiego (1840-1967), a następnie od około 1927 roku u Władysława Weintrauba (1891-1942). W latach 1932-1936 swoje prace malarskie i rysunkowe prezentował na wystawach ŻTKSP. Powołany do służby wojskowej w przededniu wybuchu II wojny światowej dostał się do niewoli w strefie okupacji sowieckiej, następnie był więźniem łagru. Na przełomie 1945 i 1946 roku wrócił do kraju. W wojnie stracił całą rodzinę, dorobek materialny i artystyczny. Po pierwszych próbach zamieszkania w Warszawie przeniósł się do Łodzi, gdzie brał udział w organizowaniu żydowskiego życia artystycznego. Był sekretarzem wspomnianej już Spółdzielni Artystów Malarzy „Sztuka," członkiem ŻTKSP oraz ŻTK. Pracował również w Łódzkiej Szkole Filmowej i przy produkcji filmów fabularnych, m.in. *Żołnierz Zwycięstwa* (1950), *Podhale w Ogniu* (1956). W 1957 osiedlił się w Izraelu w Bat Jam. Kontynuował karierę artystyczną. Był znanym i cenionym ilustratorem książek dla dzieci. Tworzył także kompozycje abstrakcyjne, symboliczne, pejzaże miejskie m.in. z Izraela i Polski, portrety, także cykl litografii ilustrujący minione życie żydowskiego sztetla.

Jego reakcja na utratę wszystkiego co było mu drogie i stanowiło punkt odniesienia dla jego

tożsamości była podobna jak Rafaela Chwolesa. Według relacji jego krewnych spędzał całe dnie w ruinach getta (przebywanie na tym terenie było wówczas zabronione), udając 'wariata' by uniknąć niebezpieczeństw spotkań z szabrownikami, tworząc przejmujący nicością cykl *Ruiny Getta Warszawskiego* (il. 6).[43] Rysunki, wystawione w Łodzi w styczniu 1948 roku, powielone w litografii i publikowane w prasie, przyczyniły się do utrwalenia w pamięci obrazu zniszczenia nie mniej, niż drastyczne obrazy procesu zagłady.[44] Hechtkopf, już po przeprowadzce do Łodzi dokumentował również stan miasta. Rysował łódzkie getto - Bałuty, zburzoną Wielką Synagogę przy ul. Wolborskiej.

Odrodzenie – Afirmacja Życia

Wydaje się, że dość szybko następowała transformacja doznania pustki w pragnienie odbudowy, ocalenia resztek dziedzictwa kulturowego. W środowisku inteligencji następowało to poprzez działania twórcze przejawiające się w opisie słownym bądź wizualnym.

Proces ten opisał w tekście „Cum Curikker Fun Undzere Szrajber" [Na Powrót Naszych Pisarzy] z 1946 roku, przebywający jeszcze wówczas w Moskwie, Dawid Sfard (1903-1981): „To przecież nasz własny płacz dobiegał do nas codziennie wraz z obrazami spalonych okolic zrujnowanego, zhańbionego domu. I właśnie z tego powodu przez cały czas tak silne było w każdym z nas poczucie, że nasze przypadkowe fizyczne ocalenie nie jest daremne; że milionkrotnie pomnażając nasze życie, powinniśmy spłacić dług za przerwane życie milionów; że musimy pozwolić zmarłym przemówić przez nas."[45]

Ówczesna twórczość Henryka Hechtkopfa prezentuje, obok zapisu destrukcji, podobną postawę. Już podczas pracy w ruinach getta warszawskiego rozpoczął drugi cykl uwieczniający wizerunki ocalonych z Holocaustu. Niemal do końca życia wspominał dzieci, które tam spotykał – czyste, nakarmione, grzeczne, pozwalające się portretować i nie wypowiadające ani jednego słowa. Zapewne przyprowadzane tam przez opiekunów w nadziei na odnalezienie ich rodzin. Rysował też portrety ludzi przybywających do łódzkiego WKŻ, aby się zarejestrować, poszukiwać biskich i otrzymać pomoc. Zapewne zamysłem autora było stworzenie dokumentu odradzającego się życia. Potwierdzają to jego odręczne notatki na licach lub odwrociach prac opisujące losy danej postaci, na przykład wizerunek dziewczynki siedzącej na ławce opatrzył tytułem *Uratowane Życie*, na jego odwrocie znajduje się dopisek autora: „ocalona z getta"[46] (il. 7).

W analizie twórczości Hechtkopfa zwraca uwagę jeszcze jeden aspekt jej warstwy ikonograficznej – dokumentacja procesu twórczego – jako swego rodzaju świadectwo odrodzenia się życia. Wśród jego prac z drugiej połowy lat czterdziestych znajdują się szkice ukazujące członków wspomnianej już łódzkiej Spółdzielni Pracy Artystów Malarzy „Sztuka," oddanych pracy w we wspólnym atelier mieszczącym się w kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 42 w lokalu nr 30 – rzeźbiących, malujących czy rysujących przy sztalugach, jak graficzka Anna Laufer (1890-1962) (il. 9).[47] Są to z jednej strony chwytane na gorąco obrazy artystycznej codzienności, jednak nie tylko. Zgodnie z *credo* Jonasza Sterna „Sztuka to manifestacja naszego istnienia" stanowią niezwykle istotny dokument niezłomności ducha ludzi, którym odmówiono zdolności kreacji, skazanych na Zagładę i zapomnienie.[48] Znajdują się one w kolekcji prac Henryka Hechtkopfa należącej obecnie do MGW, a wcześniej do Racheli Postavski.

Podobną reakcję obrazuje twórczość zupełnie zapomnianego dzisiaj malarza – Mojżesza Boruszka, którego kilka rysunków znajduje się w kolekcji ŻIH. Uzyskanie większej ilości informacji na jego temat stało się możliwe dzięki kontaktowi z jego córką, także malarką, panią Leą Boruszek.[49] Pochodzący z Rożyszcza na Wołyniu, swoje życie i twórczość wiązał z tym regionem Rzeczypospolitej. Od około 1912 roku uczył się w Odeskiej Szkole Artystycznej (współcześnie Odeska Szkoła Artystyczna im. M.B. Grekowa). W latach 1922-1923 przebywał w Krakowie, gdzie praw-

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

dopodobnie uzupełniał wykształcenie prywatnie w pracowni Teodora Axentowicza. Po powrocie, do lat trzydziestych dwudziestego wieku, mieszkał w rodzinnym mieście. Znany był głównie z malarstwa portretowego, tworzył również pejzaże i martwe natury. Około 1936 roku przeprowadził się do Łucka. W 1939 ożenił się z Chaną Niepomiaszcze związaną, podobnie jak najmłodsza siostra malarza Rachela, z Komunistyczną Partią Zachodniej Ukrainy (KPZU). Po wybuchu wojny pozostał w Łucku. Po wejściu wojsk niemieckich do miasta w czerwcu 1941 roku, uciekł wraz z żoną i siostrą Rachelą w głąb ZSRR. Do 1945 roku przebywali głównie na Kaukazie, w miasteczku Mozdok. Malował tam na zamówienie portrety działaczy partyjnych oraz, z fotografii, żołnierzy walczących na froncie. Od sierpnia1942 do stycznia 1943 roku, kiedy teren był zajęty przez armię niemiecką, ukrywał się wraz z rodziną w górach. Do końca życia zachował w pamięci obrazy krwawych walk i ciał zabitych żołnierzy dryfujących w wodach rzeki Tar. Po wojnie wrócił wraz z żoną do Łucka, jednak wobec utraty niemal całej rodziny zdecydowali się wyjechać do Polski.[50] Po jego dorobku artystycznym pozostało kilkanaście zdjęć przechowywanych w portfelu, który miał przy sobie podczas ucieczki w 1941 roku. Pod koniec 1946 roku Boruszkowie osiedlili się w Wałbrzychu. Początkowo, jak sam wspomina w wywiadzie z 1966 roku – pogrążony w depresji nie włączył się w działania zmierzające do odbudowy żydowskiego środowiska artystycznego.[51] Według relacji córki nigdy nie wrócił do zdrowia. Często korzystał z leczenia w sanatoriach na Dolnym Śląsku i w Ciechocinku. Nazwisko malarza pojawia się w dokumentach ŻTKSP w październiku 1947 roku. Wtedy na tyle okrzepł, że włączył się w życie artystyczne. Wystawiał z Towarzystwem i regularnie korzystał jego pomocy – otrzymywał farby, pędzle i wsparcie finansowe.[52] W maju 1952 roku jego nazwisko pojawiło na liście członków nadzwyczajnych Związku Okręgu Wrocławskiego w sekcji malarskiej.[53] W styczniu 1966 został wytypowany do urzeczywistnienia.[54] W październiku 1969 roku emigrował wraz z rodziną do Danii. Zmarł w Kopenhadze.

Nielicznie zachowane prace Boruszka z tego okresu oraz dokumentacja fotograficzna wskazują na podobieństwo jego reakcji na doświadczenie Zagłady do postawy Hechtkopfa. Dominują wśród nich portrety – obok powstałych na zamówienie wizerunków działaczy i żołnierzy są to wizerunki ocalonych – członków rodziny, przyjaciół, sąsiadów, współpracowników żony, kuracjuszy z sanatoriów. Do najwcześniejszych należy ołówkowy *Portret Chłopca Żydowskiego* z1947 roku, przechowywany w zbiorach Muzeum ŻIH.[55] Większa część fotografii portretów opatrzona jest jego notatkami – nazwiskiem, imieniem, niekiedy zapisem losów wojennych lub pochodzenia. Z zamiłowaniem malował też martwe natury i pejzaże – najczęściej widziane z okna pracowni przy ulicy Piotra Skargi, wzgórza, kamienice, ogrody i budynki pobliskich kopalni. Ich warstwa tematyczna i syntetycznie kształtowane formy mają bardzo intymny, ograniczony do najbliższego otoczenia charakter, co zdaje się wiele mówić o pragnieniu ich autora przebywania w znajomym, bezpiecznym miejscu. Dość szybko, bo około 1950 roku, powrócił do odtwarzania obrazów rodzinnych stron – bezpowrotnie utraconego świata. Namalował *Szabatowy Wieczór w Rożyszczu* (il. 8), także kilka rysunkowych portretów tamtejszego mędrca zwanego Baal Szem. Są one, podobnie jak chociażby w przypadku twórczości Marca Chagalla, remedium, próbą zapełnienia pustki jaką pozostawiła Zagłada.

Upamiętnienie Walki

Wraz z umacnianiem się władzy komunistycznej, dążenie do akcentowania czynu zbrojnego Żydów polskich, a w końcu włączenie go do walki Polaków o wyzwolenie spod okupacji niemieckiej stanowiło w pierwszych latach powojennych istotny element propagandy.

Uwidaczniało się to szczególnie w wytycznych konkursów na plakat upamiętniający rocznicę powstania w getcie warszawskim organizowanych w 1947 i 1948 roku przez CKŻP i ŻTKSP.[56]

Wykorzystanie tak nośnego środka wizualnego, jakim jest plakat stanowiło jeden z elementów działań propagandowych zmierzających do zmiany wizerunku Żydów z biernych ofiar nazizmu w bojowników stawiających, ramię w ramię z polskim podziemiem, zbrojny opór okupantowi. W konkursie z 1947 roku plakat miał zawierać hasło: „19 IV 1943 Bojownikom o godność narodu żydowskiego w czwartą rocznicę Powstania w Getcie Warszawskim," motyw żydowski, symbol walki powstańczej. W konkursie rozpisanym rok później w V rocznicę powstania miał się znaleźć już tylko neutralny napis: „Oni walczyli za nasz honor i wolność 19 IV 1943 - 19 IV 1948."[57] Znakom pamięci o walce – w szczególności o powstaniu w getcie warszawskim – poświęcona była wystawa *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956)* zorganizowana w ŻIH w 2023 roku. Towarzyszący jej album o tym samym tytule zawiera kompletny zbiór prac plastycznych odnoszących się do tego zagadnienia.[58]

Momentem kulminacyjnym procesu odradzania się żydowskiego życia, a jednocześnie znakiem jego końca, była budowa Pomnika Bohaterów Getta w Warszawie - jednej z pierwszych w pełni socrealistycznych realizacji w kraju.[59] Koordynacją prac zajmowała się utworzona jeszcze w 1946 roku, w ramach CKŻP Komisja Budowy Pomnika, w skład której weszli działacze polityczni: Adolf Berman, Icchak Cukierman i Bernard Falk. ŻTKSP aktywnie uczestniczyło w przygotowaniach do realizacji zadania. Projekt powierzono Natanowi Rapoportowi - cieszącemu się wówczas uznaniem władz ZSRR - absolwentowi warszawskiej ASP (1936), który podobnie jak Hechtkopf był związany ze stolicą, debiutował w latach trzydziestych w ŻTKSP, wystawiał również w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS). Drugą wojnę światową spędził w ZSRR – w Białymstoku, Mińsku, Ałma Acie, następnie był więźniem łagru w Nowosybirsku, a po uwolnieniu stamtąd mieszkał i tworzył w Moskwie. Do Polski wrócił w połowie 1946 roku i włączył się aktywnie w organizację środowiska artystycznego. Był jednym z najbliższych współpracowników Józefa Sandla. W 1947 roku wyjechał do Paryża, gdzie przygotowywał odlew scen figuralnych monumentu.

W 1949 roku osiadł w Izraelu. Mieszkał i tworzył w kibucach: Jad Mordechai, Negba i Ramat Gan, gdzie znajduje się jego dom i pracownia. Miał też atelier w Paryżu. Od 1959 roku mieszkał w Nowym Jorku. Swoje życie poświęcił przede wszystkim upamiętnianiu Zagłady i walki Żydów w czasie II wojny światowej. Jest autorem m.in.: pomnika Mordechaja Anielewicza (1951) w kibucu Jad Mordechai, *Zwoju Ognia* (1971) w Jerozolimie, pomnika *Sześciu Milionów Ofiar Nazizmu* (1964) w Filadelfii.[60]

Projekt architektoniczny założenia wykonał Leon Marek Suzin.[61] Koszty budowy pokryto dzięki ofiarności instytucji żydowskich m.in. Joint, ze składek prowadzonych w kraju i za granicą, sprzedaży cegiełek. Odsłonięcie pomnika 19 kwietnia 1948 roku było wielkim świętem i międzynarodową uroczystością polityczną zarazem.[62]

Forma monumentu, nawiązująca do Ściany Komunardów paryskiego cmentarza Pere-Lachese, ma wielowymiarową wymowę. Pomnik stoi na platformie, ma 11 metrów wysokości, jest obłożony blokami labradorytu i flankowany przez menory podtrzymywane przez pary lwów. Frontalna, wielopostaciowa scena zatytułowana *Walka* pełna jest ekspresji i patosu. Doniosłość wydarzeń podkreślają nawiązania do historii biblijnych, zaś w warstwie formalnej odwołanie do sztuki Michała Anioła. Przywódca powstania - półnagi, młody heros przywodzi na myśl Dawida, zaś klęczący u jego stóp starzec - Mojżesza. U dołu widnieje napis „Naród żydowski swym bojownikom i męczennikom" w językach polskim, żydowskim i hebrajskim. Na tylnej ścianie pomnika umieszczono relief *Wygnanie*, nawiązujący do motywu Golusu - wiecznej tułaczki wiernych tradycji Żydów, której etapem końcowym stała się Zagłada. Zestawienia tych scen - *Walki* i *Wygnania* - symbolizuje przemianę, odejście od tradycyjnego, a zatem biernego sposobu życia do nowoczesnego społeczeństwa - do modelu silnego, aktywnego i zaangażowanego w teraźniejszość, nowego Żyda, osadnika. Ideę tę obrazują także: struktura monumentu (nawiązu-

jąca do Ściany Zachodniej w Jerozolimie) menory i lwy stanowiące wspomnienie Świątyni Jerozolimskiej, symbolu siły duchowej jednoczącej naród – jak mówił autor monumentu. „(...) Ideą przewodnią była dla mnie wizja naszej młodzieży stanowiącej nasz największy skarb. Chodziło mi właśnie o pokazanie ludzi wyprostowanych, nieugiętej młodzieży. Ten pomnik walczącej młodzieży jest tak samo pomnikiem bohaterów getta, jak i walczącej Palestyny. Chciałbym, aby ten pomnik pozostał dla narodu symbolem zjednoczenia wszystkich twórczych sił. Powinien on nam przypominać, że musimy być tak zespoleni, jak granit i brąz złączone w jedno. Pomnik ten powinien nas uczyć, że nie wolno ugiąć głowy, że musimy walczyć do zwycięstwa."[63]

Pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego stał się na wiele lat najbardziej znanym znakiem obecności Żydów w mieście, gdzie żyła największa ich społeczność, miejscem, gdzie można było oddać hołd poległym, a poprzez jego symboliczną wymowę - przesłaniem nadziei życia w Erec Israel. Znakiem pamięci o Zagładzie przekształconym w pamięć o walce.

Sztuka pierwszych lat powojennych tworzona przez artystów żydowskich ocalonych z Holokaustu nie jest jednorodna. Można w niej odnaleźć nie tylko utrwalony w świadomości społecznej zapis tragicznych zdarzeń z czasów wojny czy jej skutków - zniszczeń świata materialnego i duchowego, ale także wizje nowego, odradzającego się świata – portrety ludzi przybywających z ZSRR, pracujących, tworzących nowe dzieła oraz w rezultacie uwikłania w politykę historyczną – najmocniej zapisany w społecznej pamięci – obraz oporu.

Artykuł powstał w ramach Stypendium MKiDN nr 250/2025. Konkurs o stypendia twórcze oraz stypendia z zakresu upowszechniania kultury na 2025 r.

Przypisy

[1] Kwestia określenia tożsamości narodowej Żydów Polski międzywojennej jest problemem złożonym, ponieważ ta grupa miała jedynie status mniejszości wyznaniowej. W celu opisania zjawisk dotyczących ówczesnej sztuki żydowskiej przyjmuje się kryterium indywidualnego poczucia tożsamości przejawiającego się uczestnictwem w życiu artystycznym – polskim, żydowskim lub w obydwu. W pierwszych latach powojennych problem tożsamości stał się bardziej skomplikowany ze względu na tragiczne doświadczenia Żydów (m.in. traumę, getta czy obozu koncentracyjnego, ukrywanie się po tzw. stronie aryjskiej, zagłada bliskich i całych społeczności czy poczucie zagrożenia ze strony współobywateli).

Więcej zob.: Barbara Engelking, *Na Łące Popiołów: Ocaleni z Holocaustu* (Warszawa: Cyklady, 1993); Barbara Engelking, *Zagłada i Pamięć: Doświadczenie Holocaustu i Jego Konsekwencje Opisane na Podstawie Relacji Autobiograficznych* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1994); Małgorzata Melchior, „Zagłada a Tożsamość," *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 1 (2005): 308-310.

Podana liczba plastyków na podstawie wyników badań nad żydowskim środowiskiem artystycznym w Polsce prowadzonych przez Jerzego Malinowskiego i grono historyków sztuki związanych z Żydowskim Instytutem Historycznym w Warszawie (ŻIH). Od lat dwutysięcznych kontynuowane są przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie. Wyniki badań publikowane są w serii wydawniczej PISnSŚ: Sztuka Żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, Studia i Monografie oraz w periodykach w/w instytucji. Badania nad historią i kulturą Żydów polskich prowadzą również: Polskie Towarzystwo Studiów Żydowskich (1996); Uniwersytet Jagielloński - Katedra Judaistyki od 2000-2012, następnie Instytut Judaistyki; Instytut Sztuki PAN; Uniwersytet Wrocławski - Katedra Judaistyki (2003); Centrum Badań nad Zagładą przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN (2003); Uniwersytet Łódzki (Centrum Badań Żydowskich przy Instytucie Historii, 2005 oraz Instytut Historii Sztuki). Przekrojowymi publikacjami na temat polsko-żydowskiego środowiska artystycznego są m. in.: Irmina Gadowska**,** *Żydowscy Malarze w Łodzi w Latach 1880-1919* (Warszawa: Neriton, 2010); Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej: Zbiory Artystyczne Łódzkiej Burżuazji Wielkoprzemysłowej w Latach 1880-1939* (Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015); Jerzy Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku* (Warszawa: Wydawn. Naukowe PWN, 2000); Jerzy Malinowski i Barbara Brus-Malinowska, *Katalog Dzieł Artystów Polskich i Żydowskich z Polski w Muzeach Izraela* (Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Polin, 2018); *Muzeum Żydowskiego Instytut Historycznego. Zbiory Artystyczne,* red. Renata Piątkowska i Magdalena Sieramska (Warszawa: Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1995); Renata Piątkowska, *Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em* (Warszawa: Neriton, 2004); Marek Rostworowski, red., *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo* (Warszawa: Interpress, 1993); Natasza Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931-1939)* (Warszawa: Neriton, 2009); Magdalena Tarnowska, *Artyści Żydowscy w Warszawie 1939-1945* (Warszawa: ŻIH / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2015). Kat. wyst.; Maria Zientara, *Krakowscy Artyści i Ich Sztuka w Latach 1939-1945* (Kraków: Muzeum Historyczne M. Krakowa, 2013).

[2] Było to możliwe dzięki podpisanej we wrześniu 1944 przez PKWN i władze zachodnich republik ZSRR umowie o repatriacji obywateli polskich sprzed 1 września 1939. Około 100.000 ze 150.000 przybyłych Żydów skierowano na Dolny Śląsk i Pomorze Zachodnie. W połowie lipca 1946 Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i Spraw Zagranicznych wyraziły zgodę na emigrację Żydów organizowaną przez Koordynację Syjonistyczną Bricha (powstałą w lutym 1944). Do lutego 1947 za jej pomocą emigrowało ok. 140.000 osób, głównie do Palestyny.

[3] CKŻP zostało utworzone przez PKWN na wniosek Referatu do spraw Pomocy Ludności Żydowskiej. Struktura organizacyjna Komitetu odpowiadała podziałowi terytorialnemu kraju. W 1946 było 9 komitetów wojewódzkich i 7 okręgowych, zaś sam Komitet składał się z 19 wydziałów, w których pracowało łącznie 25 osób - przedstawicieli poszczególnych partii politycznych. Wydziały CKŻP: Sekretariat, Personalny, Organizacji i Kontroli, Ewidencji i Statystyki, Repatriacyjny, Finansowy, Opieki Społecznej, Opieki nad Dzieckiem, Szkolny, Młodzieżowy, Produktywizacji, Emigracyjny, Propagandy i Kultury, Centralna Biblioteka Żydowska, Centralna Komisja Historyczna, Prawny, Gospodarczy, Techniczno-Budowlany, Specjalny. Pierwszym przewodniczącym był Emil Sommerstein (1883-1957), prawnik, działacz syjonistyczny i społeczny we Lwowie. Od 1946 Adolf (Abraham) Berman (1906-1978), działacz syjonistyczny i filozof, od 1949 Hersz (Grzegorz) Smolar (1905-1993), literat, dziennikarz i działacz komunistyczny. CKŻP istniał do 1950, kiedy połączono go z Żydowskim Towarzystwem Kultury i utworzono Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów Polskich.

Na temat CKŻP zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946* (Warszawa: [wydawca nieznany], 1947); Z dziejów Centralnego Komitetu Żydów w Polsce, seria wydawnicza ŻIH publikowana w latach 2014-2018 – zob.: przypis nr 13.

[4] CKŻP tylko 1946 dysponował ponad 146mln. Zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 9. Od rządu otrzymano 32mln.

[5] Zob.: Krystyna Kersten, *Repatriacja Ludności Polskiej po II Wojnie Światowej* (Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), 13; *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 7

[6] Zob.: Michał Grynberg, *Żydowska Spółdzielczość Pracy w Polsce w Latach 1945-1949* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986).

[7] Zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 4-5, 11.

[8] Więcej na ten temat, zob.: Leszek Olejnik, *Polityka Narodowościowa Polski w Latach 1944-1960* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003); Andrzej Rykała, *Przemiany Sytuacji Społeczno-Politycznej Mniejszości Żydowskiej w Polsce po Drugiej Wojnie Światowej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007).

[9] *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 6.

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

[10] Józef Sandel (1894-1962), od 1920 działał w środowisku drezdeńskiej awangardy, wydawał lewicowe pismo *Der Mob*, prowadził też salon Galerie Junge Kunst Joseph Sandel. Od 1936 w Warszawie, zajmował się organizacją wystaw żydowskich. Drugą wojnę światową przeżył w ZSRR, w Samarkandzie. Do Warszawy wrócił w czerwcu 1946. Prezes ŻTKSP, po jego likwidacji w 1949, przeszedł wraz z Galerią Sztuki Żydowskiej do ŻIH, gdzie pracował do 1953. Publikował m.in. w: *Literarisze Bleter*, *Hajnt*, *Naszym Słowie*.

Biografia Rapoporta w dalszej części tekstu.

[11] Na temat ŻTKSP i żydowskiego środowiska artystycznego w Polsce zob. m.in.: Marta Kapeluś, „Bojownikom o godność narodu żydowskiego". Konkursowe projekty plakatów złożone przez członków łódzkiej Spółdzielni Pracy Art. Mal. "Sztuka", *Miasteczko Poznań – Pismo Społeczno-Kulturalne* 1–2 (2024): 64–83; Magdalena Tarnowska, *„Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949," Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945-1970,* 9 (2015): 33-61; Magdalena Tarnowska, „Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism," *Kwartalnik Historii Żydów*, 2 (2020): 425-450.

[12] Zob. m.in.: Bożena Szaynok, *Ludność Żydowska na Dolnym Śląsku 1945-1950* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000); Magdalena Ruta, red., *Nusech Pojln. Studia z Dziejów Kultury Jidysz w Powojennej Polsce* (Kraków-Budapeszt: Austeria, 2008); Magdalena Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Polskie Towarzystwo Studiów Jidyszystycznych, 2018); Paweł Wieczorek, *Żydzi w Wałbrzychu i Powiecie Wałbrzyskim 1945-1968* (Wrocław: IPN, 2017).

[13] Seria obejmuje m.in.: Alina Cała, *Ochrona Bezpieczeństwa Fizycznego Żydów w Polsce Powojennej. Komisje Specjalne przy Centralnym Komitecie Żydów w Polsce* (Warszawa: ŻIH, 2014); Andrzej Żbikowski, *Sąd Społeczny przy CKŻP. Wojenne Rozliczenia Społeczności Żydowskiej w Polsce* (Warszawa: ŻIH, 2014); August Grabski, *Centralny Komitet Żydów w Polsce (1944–1950). Historia Polityczna* (Warszawa: ŻIH, 2015); Agnieszka Żółkiewska, *Zerwana Przeszłość. Powojenne Środowisko Żydowskiej Inteligencji Twórczej. Pomoc Materialna i Organizacyjna ze Strony CKŻP* (Warszawa: ŻIH, 2017); Anna Maria Rosner, *Obraz Społeczności Ocalałych w Centralnej Kartotece Wydziału Ewidencji i Statystyki CKŻP* (Warszawa: ŻIH, 2018). W odniesieniu do pozycji: Żółkiewska, *Zerwana przeszłość*, 2017 należy zaznaczyć, że kwestia życia artystycznego potraktowana jest dość ogólnikowo, z pewnymi błędami, niekonsekwencjami i brakami w bibliografii.

[14] Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk, red., *Zaraz po Wojnie* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2020); Anna Bikont i Kamil Kijek, red., *1945 Nie Koniec Nie Początek* (Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2025).

[15] *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960* (2012–2014). Do 2024 ukazało się 9 tomów (do roku 1955). Barbara Wojciechowska et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 1: *Lata 1944–1947* (Warszawa: ISPAN, 2012); Barbara Wojciechowska et al., red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 2: *Rok 1948* (Warszawa: ISPAN, 2012); Anna Straszewska, red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 3: *Rok 1949* (Warszawa: ISPAN, 2012); Przemysław Strożek, red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 4: *Rok 1950* (Warszawa: ISPAN, 2012).

[16] Biografie artystów umieszczone są w dalszej części tekstu.

Dopiero przeprowadzenie badań podstawowych umożliwi nie tylko opracowanie i weryfikację biografii poszczególnych artystów, ale także analizę ich postaw wobec doświadczeń Zagłady i rzeczywistości pierwszych lat powojennych, w tym również rozpatrywanie ich w świetle teorii interdyscyplinarnych, takich jak teoria afektu, problem upamiętniania w kontekście psychologicznym czy socjologicznym, co jest przedmiotem rozważań badaczek zajmujących się recepcją Holocaustu w plastyce, zob. m.in.: Luiza Nader, „Pamiętanie afektywne. *Moim Przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego," *Zagłada Żydów. Studia i Materiały,* nr 8 (2012): 188-213.; Eleonora Jedlińska, „Władysław Strzemiński – Seria Kolaży *Moim Przyjaciołom Żydom*. Doświadczenia Wojny, Żal i Smutek," *Przegląd Nauk Historycznych* 1 (2014): 127-166.

[17] Mirosław Supruniuk i Magdalena Tarnowska, „Kronikarz Żydowskiego Wilna Rafael Chwoles (1913-2002)," *Studia - Szkice – Dokumenty* 1-2 (2006): 287-290; Magdalena Tarnowska, „Aleksander Bogen (1916–2010). Przemiany Postawy w Świetle Twórczości i Krytyki Artystycznej z Lat 1945–1951," w *Oblicza Utopii, Obłudy i Zakłamania*, red. Wojciech Łysiak (Poznań: Wydawnictwo "Eco," 2015), 107–118; Magdalena *Tarnowska, „Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949," Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945-1970,"* red. Jan Wiktor Sienkiewicz i Ewa Toniak, 9 (2015): 33-61; Magdalena *Tarnowska,* "Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism," *Kwartalnik Historii Żydów / Jewish History Quarterly* 2 (2020): 425-450; Magdalena Tarnowska, „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej" – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915-2005)," *Studia Judaica* 2 (2021): 437-471; Magdalena Tarnowska, „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916-2010). Wybrane Przykłady," *Seculum Christianum* 28 (2021): 158-175; Magdalena Tarnowska, "Alexander Bogen: Life and Art in Postwar Poland," *Jewish-Slavic Cultural Horizons: Essays on Jewish History and Art in Slavic Lands*, red. Sergey R. Kravtsov i Polonca Vodopivec, seria Jews and Slavs, tom 27 (Jerusalem i Ljubljana: The Hebrew University of Jerusalem i The Slovenian Academy of Sciences and Arts, 2022), 367-391.

[18] Spółdzielnia powstała we współpracy z Wojewódzkim Komisarzem ds. Produktywizacji Ludności Żydowskiej. W jej skład weszli: prof. Perec Willenberg (przewodniczący), Beniamin Pacanowski, Józef Fajngold, M.(?) Bekerman, Mojżesz Lubliński, J. [Nachum] Edelman, Tomasz Gleb, Sara Gorszajn, Sara Gliksman, Jecheskiel Mucznik, Adam Muszka, Karol Piasecki, Izaak Rajzman, Dorota Szenfeld, zob.: *Opinia* 11 (1947): 9.

[19] Wystawa odbyła się w ramach Miesiąca Kultury Żydowskiej, zaprezentowano na niej 157 prac. Stefan Gelbart, „Zbiorowa Wystawa Plastyków Żydowskich," *Mosty – Nasze Słowo,* nr 41 (1949): 7.

[20] Bogenowi i tematyce jego prac związanej z Zagładą i transformacją doświadczeń materializującą się w sztuce tego malarza poświęciłam m.in. artykuł: Magdalena Tarnowska, „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916-2010). Wybrane Przykłady," *Seculum Christianum* 28 (2021): 158-175.

Aleksander (Alexander) Bogen (Katzenbogen), malarz, rzeźbiarz, pedagog. Mieszkał w Wilnie. Do czerwca 1941 roku studiował na tamtejszym Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Po wkroczeniu Niemców znalazł się w getcie w Święcianach. Po ucieczce walczył w białoruskiej partyzantce, dowodził plutonem żydowskich bojowców Nekama (hebr. 'zemsta'). Brał udział w przerzuceniu z getta wileńskiego do partyzantki 150 członków konspiracji. Stworzył rysunkową dokumentację życia partyzantów i losów więźniów getta. Po wojnie ukończył studia w Wilnie w 1947 i przeniósł się do Łodzi, gdzie uczył w Szkole Filmowej i stał się znanym artystą, scenografem (współpracował m.in. z Teatrem Żydowskim, był członkiem ŻTKSP) i ilustratorem książek. W 1951 roku wyemigrował do Izraela i zamieszkał w Tel Awiwie. Należał do czołowych postaci tamtejszego środowiska artystycznego.-

[21] Chaim Hanoft (Hanft). Urodzony w Jedlińsku k. Radomia, rzeźbiarz, grafik, malarz. Uczeń Henryka Glicensteina i Henryka Kuny; w 1916-1919 studiował w SSP w Warszawie i Düsseldorfie. Był działaczem lewicowym. W 1920-1921 przebywał w Taszkiencie i w Moskwie, gdzie kontynuował naukę u Antona Ławińskiego, kierującego pracownią rzeźby WCHUTEMAS-u (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne). W 1921 wrócił do Polski. Mieszkał w Warszawie, do 1937 działał w KPP. Pracował jako nauczyciel rysunku w Seminarium Nauczycielskim. Był członkiem Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce (SŻAP), grupy Czapka Frygijska, współzałożycielem ŻTKSP, z którym wystawiał od 1926. Lata II wojny światowej przeżył w ZSRR. Od 1946 mieszkał we Wrocławiu. Początkowo zajmował się rysunkiem, ilustratorstwem, malarstwem; malował portrety na zamówienie, później poświęcił się grafice i rzeźbie, metaloplastyce i kowalstwu. Projektował Pawilon Żydowski wraz z dekoracja rzeźbiarską (*Górnik Żydowski*) na Wystawę Ziem Odzyskanych (1948). W metaloplastyce najczęściej podejmował tematy biblijne (*Stworzenie Ewy, Mojżesz u Studni, Jakub i Ezaw, Cykl Pieśń nad Pieśniami, Kain*) oraz z życia ortodoksyjnych Żydów, czerpane z literatury jidysz (*Nosiwoda*, *Trzej gawędziarze*). Inspirował się także religijną sztuką żydowską, ornamentem perskim i arabskim; rzeźbił klasycyzujące portrety i akty. Po 1945 tworzył płaskorzeźby przedstawiające życie na Ziemiach Odzyskanych (*Praca w Kopalni Węgla*, *Orka*).

Chaim Goldberg (1917 - 2004), malarz i rzeźbiarz. Urodził się w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Studiował w ASP w Krakowie i ASP w Warszawie. Brał udział w wojnie obronnej 1939, wzięty do niewoli, uciekł. Wraz z narzeczoną Rachelą Diament wyjechał do ZSRR. Mieszkał w Nowosybirsku, gdzie pracował w operze. Repatriowany w 1946 zamieszkał w Szczecinie. W latach 1947-1948 studiował w Ecole Nationale des Beaux Art w Paryżu. Od 1948 mieszkał we Wrocławiu i Warszawie. W 1955 wyemigrował do Izraela. W 1967 osiedlił się w USA (Nowy Jork, Houston, Boca Raton - Floryda). Powojenna sztuka Goldberga poświęcona jest tematyce sztetla i Holokaustu. W 2005 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w Galerii Desa w Warszawie, zob.: „Chaim Goldberg. W Kręgu Wspomnień," Desa, dostępny 5 lipca 2025, https://desa.pl/pl/wystawy-dziel-sztuki/chaim-goldberg-w-kregu-wspomnien/.

[22] Agnieszka Kajczyk i Iwona Kurz, „»Obraz typowy.« Album Zagłada Żydostwa Polskiego (1945)," *Zagłada Żydów. Studia i Materiały,* nr 20 (2024): 631-662.

[23] Jonasz Stern urodzony w Kałuszu. Absolwent krakowskiej ASP (1935). Współzałożyciel przedwojennej i powojennej Grupy Krakowskiej. Komunista, członek KPP, w 1938 aresztowany i osadzony w Berezie Kartuskiej. W latach 1959-1968 był prorektorem krakowskiej ASP. Więcej zob. m.in.: *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2016). Kat. wyst.

Erna Rosenstein malarka, rysowniczka i poetka. Surrealistka. Urodzona we Lwowie. W latach 1932-1934 studiowała w Wiener Frauen Akademie, do 1936 w krakowskiej ASP. W latach 1937-1938 przebywała w Paryżu. Przed wojną i po niej związana z Grupą Krakowską. Komunistka, członkini: Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom (MOPR), PPR, PZPR. W czasie II wojny światowej przebywała we Lwowie, w getcie, skąd uciekła w 1942. Ukrywała się pod przybranymi nazwiskami w Warszawie i Częstochowie. Po wojnie mieszkała w stolicy.

Izaak Celnikier malarz, rysownik i grafik. Urodzony w Warszawie. Po wybuchu II wojny światowej uciekł do Białegostoku. W latach 1946-1951 studiował w Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych w Pradze. W latach 1952-1957 mieszkał w Warszawie, współpracował z czasopismami m.in. *Nowa Kultura*, *Przegląd Artystyczny*. Od 1957 mieszkał w Paryżu.

[24] Na temat artystki zob. min.: Józef Chrobak, red., *Erna Rosenstein* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1992); Marta Miś, *Kolekcja MGW: Erna Rosenstein*, dostępny 25 października 2025, https://1943.pl/artykul/kolekcja-mgw-erna-rosenstein/.

[25] Zuzanna Benesz-Goldfinger, red., *Niewielkie Resztki z Solnej. Izaak Celnikier Wobec Doświadczenia Zagłady* (Warszawa: ŻIH, 2023).

[26] Artur Nacht-Samborski malarz, pedagog. Urodzony w Krakowie. W latach 1917-1920 i 1923-1924 studiował w krakowskiej ASP. W latach 1920-1923 przebywał wraz z Jankielem Adlerem w Berlinie. W latach 1924-1939 mieszkał w Paryżu. Po wybuchu II wojny światowej przebywał we Lwowie, gdzie w latach 1941-1942 był więźniem getta. Po ucieczce ukrywał się w Warszawie pod nazwiskiem Stefan Ignacy Samborski. W latach 1946–1949 był profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz ASP w Warszawie w latach 1949-1968.

Marek Włodarski malarz, rysownik, pedagog. W latach 1922-1924 w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie. Od 1924 uczył się w Paryżu w pracowni Fernanda Légera. Związany z lwowskim środowiskiem lewicowym od 1933 był członkiem MOPR. Żołnierz kampanii wrześniowej 1939, następnie przebywał we Lwowie, gdzie w latach 1941-1944 ukrywał się po stronie aryjskiej pod nazwiskiem Marek Włodarski. Od 1944 w Warszawie, po powstaniu warszawskim więzień KC w Stutthofie. W latach 1947-1956 był profesorem w warszawskiej ASP.

[27] Na temat powojennej twórczości malarki zob.: Magdalena Tarnowska, „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej" – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915-2005)," *Studia Judaica*, nr 2 (48) (2021): 437-471. https://doi.org/10.4467/24500100STJ.21.018.15073.

[28] W październiku 2017 jego prace z cyklu *Ciągle Żyjemy* pokazano na wystawie *Tęcza w Sercach. Artyści Żydowscy z Piotrkowa Trybunalskiego*, zorganizowanej w tamtejszym Ośrodku Działań Artystycznych.

[29] „Z Wystawy Żyd. Art.-plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi," *Opinia* 38 (1948): 6. Fotografię obrazu można zobaczyć również na stronie internetowej *Moshe Bromberg Bar-Am*, dostępny 15 lipca 2025, https://moshebromberg.com/.

[30] Zob.: *Moshe Bromberg Bar-Am*, dostępny 15 lipca 2025, https://moshebromberg.com/.

[31] *Katalog Wystawy Prac Malarskich Rafała Mandelzweiga*, Wrocław 1946, Arch. Pracowni Plastyki Współczesnej IS PAN, teczka nr 19: „Wystawy. Wrocław," *Biuletyn PAP* (20 VIII), maszynopis.

[32] Plakat z wystawy Rafała Mandelzweiga, AŻIH (PP-297).

[33] Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku,* 279.

[34] Zob. m.in.: Sz. Szpunar, *„Martyrologia Ludzka 1939-1945.* Wystawa malarstwa i grafiki Mandelzweiga Rafała w Łodzi," *Opinia* 5 (1946): 10.

[35] We władzach Towarzystwa zasiadali: Józef Sandel - przewodniczący, członkowie: Marek Włodarski, Natan Rapoport, Grzegorz Smolar, Anatol Wróblewski, z Krakowa Jonasz Stern, z Wrocławia Chaim Hanft, Rafał Mandelzweig oraz przedstawiciele Łodzi Aron Muszka i pisarz Efroim Kaganowski. W 1949 z Zarządu odeszli Anatol Wróblewski i Natan Rapoport.

[36] Szymon Boczkowski, „Wystawa Żydowska," *Pionier* 209 (1946): 4.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

[39] Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949),* 184.

[40] Ibidem.

[41] Rafael (Rafal) Chwoles malarz i rysownik. Pochodził z Wilna, tam uczył się w Żydowskiej Szkole Rzemieślniczej *Hilf Durch Arbet* [*Pomoc przez pracę*]. Zadebiutował w 1933 na Wystawie Młodych Malarzy. Należał do grupy literacko-artystycznej Jung Wilne [Młode Wilno, 1929-1939]. W 1940 został dyrektorem Szkoły Sztuk Plastycznych w Nowej Wilejce. W 1941 po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej wyjechał w głąb ZSSR. Przebywał w okolicy miasta Gorki (Niżnyj Nowgorod). Pracował jako robotnik na kolei, dorabiając malowaniem portretów. W 1944 wrócił do Wilna. W 1959 zamieszkał wraz z rodziną w Warszawie. Tam zorganizowano wystawę jego prac z cyklu *Motywy z Getta Wileńskiego*. W 1960 cykl prac o takiej tematyce był wystawiany w kilku polskich miastach pt. *Ojczyste Strony*. Zajmował się także ilustracją książkową, m.in. dla wydawnictwa Jidysz Buch, plakatem teatralnym i filmowym. Był cenionym pejzażystą, malował także portrety i tematykę żydowską. W 1969 roku wyjechał z Polski i osiadł na stałe w Paryżu. Działał w środowisku żydowskim. Przyjaźnił się z malarzem Adamem Muszką. W 1994 otrzymał w Izraelu nagrodę im. Icyka Mangera. W 2024 otwarto w Wilnie Muzeum Rafaela Chwolesa, zob.: Milij Chwoles, „Otwarcie Muzeum Rafala Chwolesa w Wilnie," *Oficjalny Blog Emigracji 1969. Reunion 69*, dostępny 25 lipca 2025, https://dzismis.com/2024/03/28/otwarcie-muzeum-rafala-chwolesa-w-wilnie/.

[42] *List od Aleksandra Chwolesa do Mirosława Supruniuka*, 24 lutego 2005, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (BUMK) w Toruniu (AEBUMKwT).

[43] Informacje na temat losów artysty uzyskałam w 2021 od jego kuzynki Racheli Postavski mieszkającej w Izraelu. Oryginały i litografie składające się na ten cykl znajdują się w zbiorach ŻIH oraz MGW. Seria 24 rysunków *Ruiny Getta Warszawskiego* została opublikowana w 1960 przez Instytut Jad Waszem w Jerozolimie.

[44] Fotografia z wystawy w Łodzi z odręcznym opisem Hechtkopfa: „styczeń 1948 / na wystawie przed moimi obrazami z Getta Warszawy / otwarcie 11 I 1948," Archiwum Racheli Postavski, Izrael.

[45] Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949),* 3.

[46] Według przeprowadzonej przez autorkę w 2021 inwentaryzacji kolekcji w Zichron Ja'akow w Izraelu niemal wszystkie prace (obecnie znajdujące się w zbiorach MGW) na odwrociach mają odręczne notatki autora.

[47] Kolekcja Racheli Postavski – 18026. Sygnowany tuszem l. d.: Hechtkopf 1950 / Łódź Studio „Sztuka"; p. d.: art. mal. Laufer / Anna. Na odwrocie odręczna notatka autora tuszem: „Anna Laufer na rysunku idealnie podobna / do siebie; Studio przy Spółdzielni „Sztuka" w sieci / Żyd. Spółdzielni „Solidarność"/ Studio popierane przez Żyd. Tow. Kultury / w Polsce, później przy Sekcji Plastyków Żyd. / przy powyższym Tow. Kultury pod przewodnictwem / Efraima Kaganowskiego. Z lewej dopisek – przewodniczący Sekcji Plastyków / Żyd. Ja - Henryk / Hechtkopf wybrany / w wolnych wyborach / przez walny zjazd / krajowy członków sekcji."

Anna Laufer-Ritman (1890-1962), graficzka. Brała udział w wystawach ŻTK we Wrocławiu październik-listopad 1949, Katowicach styczeń-luty 1950. Wyemigrowała z Polski, mieszkała w USA w Stanie Michigan. Zajmowała się ilustracją książkową.

[48] *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2016), 13. Kat. wyst.

[49] Wywiad z Leą Boruszek przeprowadzony w Kopenhadze w listopadzie 2021.

[50] Ocalała tylko jego siostra Rachela i bratanek Misza odnaleziony przypadkowo w sierocińcu w ZSRR.

[51] Berger (1966:14).

[52] AŻIH, ŻTKSP 361/42:15.

[53] APWr, ZPAP/001/43:1.

[54] APWr, ZPAP/001/4:31.

[55] Nr inwentarzowy A-327, zakupiony do zbiorów w 1950.

[56] Wcześniejsze rocznice były podkreślane skromnymi środkami - prasa żydowska publikowała okolicznościowe artykuły ilustrowane grafikami i fotografiami.

[57] Zob.: Tarnowska, *„Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w Latach 1945–1949,"* 33-61.

[58] Marta Kapeluś, Michał Krasicki i Piotr Słodkowski, red., *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956). Źródła Artystyczne do Studiów nad Pamięcią o Powstaniu w Getcie Warszawskim (1943-1956)* (Warszawa: ŻIH, 2023).

[59] W pobliżu jest pomnik z 1946, na płycie z o piaskowca napisy w języku polskim, hebrajskim i żydowskim: „Tym, którzy polegli w bezprzykładnej, bohaterskiej walce o godność i wolność narodu żydowskiego, o wolną Polskę, o wyzwolenie ludzkości. Żydzi Polscy."

[60] W 2019 roku autorka niniejszego artykułu była komisarzem wystawy plenerowej poświęconej pomnikowi Bohaterów Getta Warszawskiego zatytułowanej *Wyprostowani, Nieugięci…* zorganizowanej przeze Muzeum Getta Warszawskiego w 76 rocznicę powstania w getcie. Zob.: „Wystawa Plenerowa: Wyprostowani, Nieugięci….," MGW, strona domowa, dostępny 20 października 2025, https://1943.pl/artykul/wystawa-plenerowa-wyprostowani-nieugieci/.

[61] Leon Marek Suzin (1901-1976) architekt i malarz. Studiował na Politechnice Warszawskiej. Wykładał na Wydziale Architektury P.W. i w Państwowej Żeńskiej Szkole Architektury im. S. Noakowskiego w Warszawie. Autor wielu budynków w stolicy, m.in.: przed 1939 - budynek Związku Zawodowego Pracowników Samorządu Terytorialnego R.P. przy Alejach Jerozolimskich 91, po wojnie - Centrala Handlowa „Ciech" przy ul. Jasnej 12, kierował odbudową Kościoła Garnizonowego przy ul. Długiej. Autor monumentów, m.in. Pomnik Bohaterów Getta, Pomnik Żołnierza I Armii Wojska Polskiego

[62] O pomnikach Holocaustu zob.: James E. Young, red., *The Art of Memory, Holocaust Memorials in History* (New York: Jewish Museum: Prestel, 1994).

[63] „Rozmowa z Twórcą Pomnika N. Rapaportem," *Mosty,* nr 48 (1948): 8.

Bibliografia

Bikont, Anna i Kamil Kijek, red. *1945 Nie Koniec Nie Początek*. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2025.

Benesz-Goldfinger, Zuzanna, red. *Niewielkie Resztki z Solnej. Izaak Celnikier Wobec Doświadczenia Zagłady*. Warszawa: ŻIH, 2023.

Boczkowski, Szymon. „Wystawa Żydowska." *Pionier* 209 (1946): 4.

Cała, Alina. *Ochrona Bezpieczeństwa Fizycznego Żydów w Polsce Powojennej. Komisje Specjalne przy Centralnym Komitecie Żydów w Polsce*. Warszawa: ŻIH, 2014.

„Chaim Goldberg. W Kręgu Wspomnień." Desa. Dostępny 5 lipca 2025. https://desa.pl/pl/wystawy-dziel-sztuki/chaim-goldberg-w-kregu-wspomnien/.

Chrobak, Józef, red. *Erna Rosenstein*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1992.

Chwoles, Milij. „Otwarcie Muzeum Rafala Chwolesa w Wilnie." *Oficjalny Blog Emigracji 1969. Reunion 69*. Dostępny 25 lipca 2025. https://dzismis.com/2024/03/28/otwarcie-muzeum-rafala-chwolesa-w-wilnie/.

Engelking, Barbara. *Na Łące Popiołów: Ocaleni z Holocaustu*. Warszawa: Cyklady, 1993).

Engelking, Barbara. *Zagłada i Pamięć: Doświadczenie Holocaustu i Jego Konsekwencje Opisane na Podstawie Relacji Autobiograficznych*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1994.

Gadowska, Irmina. *Żydowscy Malarze w Łodzi w Latach 1880-1919*. Warszawa: Neriton, 2010.

Gelbart, Stefan. „Zbiorowa Wystawa Plastyków Żydowskich." *Mosty – Nasze Słowo,* nr 41 (1949): 7.

Grabski, August. *Centralny Komitet Żydów w Polsce (1944–1950). Historia Polityczna*. Warszawa: ŻIH, 2015.

Grynberg, Michał. *Żydowska Spółdzielczość Pracy w Polsce w Latach 1945-1949*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

Jedlińska, Eleonora. „Władysław Strzemiński – Seria Kolaży *Moim Przyjaciołom Żydom*. Doświadczenia Wojny, Żal i Smutek." *Przegląd Nauk Historycznych* 1 (2014): 127-166.

Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2016. Kat. wyst.

Kacprzak, Dariusz. *Kolekcje Ziemi Obiecanej: Zbiory Artystyczne Łódzkiej Burżuazji Wielkoprzemysłowej w Latach 1880-1939*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015.

Kajczyk, Agnieszka i Iwona Kurz. „»Obraz typowy.« Album Zagłada Żydostwa Polskiego (1945)." *Zagłada Żydów. Studia i Materiały,* 20 (2024): 631-662.

Kapeluś, Marta. „Bojownikom o godność narodu żydowskiego". Konkursowe projekty plakatów złożone przez członków łódzkiej Spółdzielni Pracy Art. Mal. "Sztuka". *Miasteczko Poznań – Pismo Społeczno-Kulturalne* 1–2 (2024): 64–83.

Kapeluś, Marta, Michał Krasicki i Piotr Słodkowski, red. *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956). Źródła Artystyczne do Studiów nad Pamięcią o Powstaniu w Getcie Warszawskim (1943-1956)*. Warszawa: ŻIH, 2023.

Katalog Wystawy Prac Malarskich Rafała Mandelzweiga, Wrocław 1946, Arch. Pracowni Plastyki Współczesnej IS PAN, teczka nr 19: „Wystawy. Wrocław," *Biuletyn PAP* (20 VIII), maszynopis.

Kersten, Krystyna. *Repatriacja Ludności Polskiej po II Wojnie Światowej*. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.

Kordjak, Joanna i Agnieszka Szewczyk, red. *Zaraz po Wojnie*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2020.

Malinowski, Jerzy. *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Malinowski, Jerzy i Barbara Brus-Malinowska. *Katalog Dzieł Artystów Polskich i Żydowskich z Polski w Muzeach Izraela*. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Polin, 2018.

Melchior, Małgorzata. „Zagłada a Tożsamość," *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 1 (2005): 308-310.

Miś, Marta. *Kolekcja MGW: Erna Rosenstein*. Dostępny 25 października 2025. https://1943.pl/artykul/kolekcja-mgw-erna-rosenstein/.

Moshe Bromberg Bar-Am. Dostępny 15 lipca 2025. https://moshebromberg.com/.

Muzeum Żydowskiego Instytut Historycznego. Zbiory Artystyczne, red. Renata Piątkowska i Magdalena Sieramska. Warszawa: Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1995.

Nader, Luiza. „Pamiętanie afektywne. *Moim Przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego." *Zagłada Żydów. Studia i Materiały,* nr 8 (2012): 188-213.

Olejnik, Leszek. *Polityka Narodowościowa Polski w Latach 1944-1960*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.

Piątkowska, Renata. *Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em*. Warszawa: Neriton, 2004.

Rostworowski, Marek, red. *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo* (Warszawa: Interpress, 1993.

Rosner, Anna Maria. *Obraz Społeczności Ocalałych w Centralnej Kartotece Wydziału Ewidencji i Statystyki CKŻP*. Warszawa: ŻIH, 2018.

„Rozmowa z Twórcą Pomnika N. Rapaportem." *Mosty,* nr 48 (1948): 8.

Ruta, Magdalena, red. *Nusech Pojln. Studia z Dziejów Kultury Jidysz w Powojennej Polsce.* Kraków-Budapeszt: Austeria, 2008.

Ruta, Magdalena, red. *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Polskie Towarzystwo Studiów Jidyszystycznych, 2018.

Rykała, Andrzej. *Przemiany Sytuacji Społeczno-Politycznej Mniejszości Żydowskiej w Polsce po Drugiej Wojnie Światowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.

Straszewska, Anna, red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 3: *Rok 1949*. Warszawa: ISPAN, 2012.

Strożek, Przemysław, red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 4: *Rok 1950*. Warszawa: ISPAN, 2012.

Styrna, Natasza. *Zrzeszenie Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931-1939)*. Warszawa: Neriton, 2009.

Supruniuk, Mirosław i Magdalena Tarnowska, „Kronikarz Żydowskiego Wilna Rafael Chwoles (1913-2002)." *Studia - Szkice – Dokumenty* 1-2 (2006): 287-290.

Szaynok, Bożena. *Ludność żydowska na Dolnym Śląsku 1945-1950*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.

Szpunar, Sz. „*Martyrologia Ludzka 1939-1945*. Wystawa malarstwa i grafiki Mandelzweiga Rafała w Łodzi," *Opinia* 5 (1946): 10.

Tarnowska, Magdalena. *Artyści Żydowscy w Warszawie 1939-1945*. Warszawa: ŻIH / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2015. Kat. wyst.

Tarnowska, Magdalena. „Aleksander Bogen (1916–2010). Przemiany Postawy w Świetle Twórczości i Krytyki Artystycznej z Lat 1945–1951." W *Oblicza Utopii, Obłudy i Zakłamania*, red. Wojciech Łysiak, 107–118. Poznań: Wydawnictwo "Eco," 2015.

Tarnowska, Magdalena. *„Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949." Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945-1970,"* red. Jan Wiktor Sienkiewicz i Ewa Toniak, 9 (2015): 33-61.

Tarnowska, Magdalena. "Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism." *Kwartalnik Historii Żydów / Jewish History Quarterly* 2 (2020): 425-450.

Tarnowska, Magdalena. „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej" – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915-2005)." *Studia Judaica* 2 (48) 437-471.

Tarnowska, Magdalena. "Alexander Bogen: Life and Art in Postwar Poland." W *Jewish-Slavic Cultural Horizons: Essays on Jewish History and Art in Slavic Lands*, red. Sergey R. Kravtsov i Polonca Vodopivec, seria Jews and Slavs, tom 27, 367-391. Jerusalem i Ljubljana: The Hebrew University of Jerusalem i The Slovenian Academy of Sciences and Arts, 2022.

Tarnowska, Magdalena. „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916-2010). Wybrane Przykłady." *Seculum Christianum* 28 (2021): 158-175.

Tarnowska, Magdalena. „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej" – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915-2005)." *Studia Judaica*, nr 2 (48) (2021): 437-471. https://doi.org/10.4467/24500100STJ.21.018.15073.

Wieczorek, Paweł. *Żydzi w Wałbrzychu i Powiecie Wałbrzyskim 1945-1968*. Wrocław: IPN, 2017.

Wojciechowska, Barbara, et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 1: *Lata 1944–1947*. Warszawa: ISPAN, 2012.

Wojciechowska, Barbara, et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 2: *Rok 1948*. Warszawa: ISPAN, 2012.

„Wystawa Plenerowa: Wyprostowani, Nieugięci….." MGW, strona domowa. Dostępny 20 października 2025. https://1943.pl/artykul/wystawa-plenerowa-wyprostowani-nieugieci/.

Young, James E., red. *The Art of Memory, Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum: Prestel, 1994.

„Z Wystawy Żyd. Art.-plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi." *Opinia* 38 (1948): 6.

Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946. Warszawa: [wydawca nieznany], 1947.

Zientara, Maria. *Krakowscy Artyści i Ich Sztuka w Latach 1939-1945*. Kraków: Muzeum Historyczne M. Krakowa, 2013.

Żbikowski, Andrzej. *Sąd Społeczny przy CKŻP. Wojenne Rozliczenia Społeczności Żydowskiej w Polsce*. Warszawa: ŻIH, 2014.

Żółkiewska, Agnieszka. *Zerwana Przeszłość. Powojenne Środowisko Żydowskiej Inteligencji Twórczej. Pomoc Materialna i Organizacyjna ze Strony CKŻP*. Warszawa: ŻIH, 2017.

ilustracje

1

1. Erna Rosenstein, *Getto*, 1946, olej, płótno, sygnowany z lewej strony na dole: ROSENSTEIN, datowany z prawej na dole: 1946, Fot. Witalis Wolny, IS PAN 0000100354, dostęp: 10 X 2025, IS PAN, https://repozytorium.ispan.pl/dlibra/publication/33830/edition/30520/content http://rightsstatements.org/vocab/InC-EDU/1.0/

2

4

3

2. Maurycy Bromberg, *Wysiedlenie*, „Z Wystawy Żyd. Artystów Plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi", Opinia, 38 (1948):6, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, dostęp: 25 X 2025, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/1010224

3. Rafał Mandelzweig, *Żywa Pochodnia*, „Martyrologia Ludzka 1939-1945", Opinia, 5 (1946):10, dostęp: 10 X 2025, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/1010116/edition/964970/opinia-pismo-syjonistyczno-demokratyczne-r-2-1946-nr-5

4. Rafał Mandelzweig, *Ichok Zawada Rabin Bohater spod Lenino*, olej, płótno, sygnowany z prawej strony na dole: r. Mandelzweig, TSKŻ we Wrocławiu.

5. Rafael Chwoles, *Ulica w Wileńskim Getcie*, 1945, akwarela, piórko, kat. 2435, Ghetto Fighter House (GFH) Izrael, dostęp: 20 X 2025, https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=121964&lang=eng

6. Henryk Hechtkopf, *Getto Warszawskie, Ulica Karmelicka*, sepia, piórko, 1946, sygnowany z prawej strony na dole: 1946 / Hechtkopf, Kolekcja Racheli Postavski, na odwrocie odręczny napis: „Z cyklu Getto Warszawskie / 1946 / Ulica Karmelicka / z latarnia gazową / jedną z nielicznych, które zostały na ulicach / Warszawy / tuż przed / wojną."

7. Henryk Hechtkopf, *Dziewczynka z Getta (Uratowane Życie)*, 1946, ołówek, tusz, sygnowany z prawej strony na dole: Hechtkopf / 1946, na odwrocie odręczny napis: z cyklu Uratowani z Zagłady, Kolekcja Racheli Postavski

8. Henryk Hechtkopf, A*nna Laufer przy Sztalugach w Atelier Spółdzielni „Sztuka"*, sygnowany z lewej strony na dole.: Hechtkopf 1950 – tusz; obok – Łódź Studio „Sztuka" – tusz; p. d.: art. mal. Laufer / Anna, Kolekcja Racheli Postavski

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

5

6

7

8

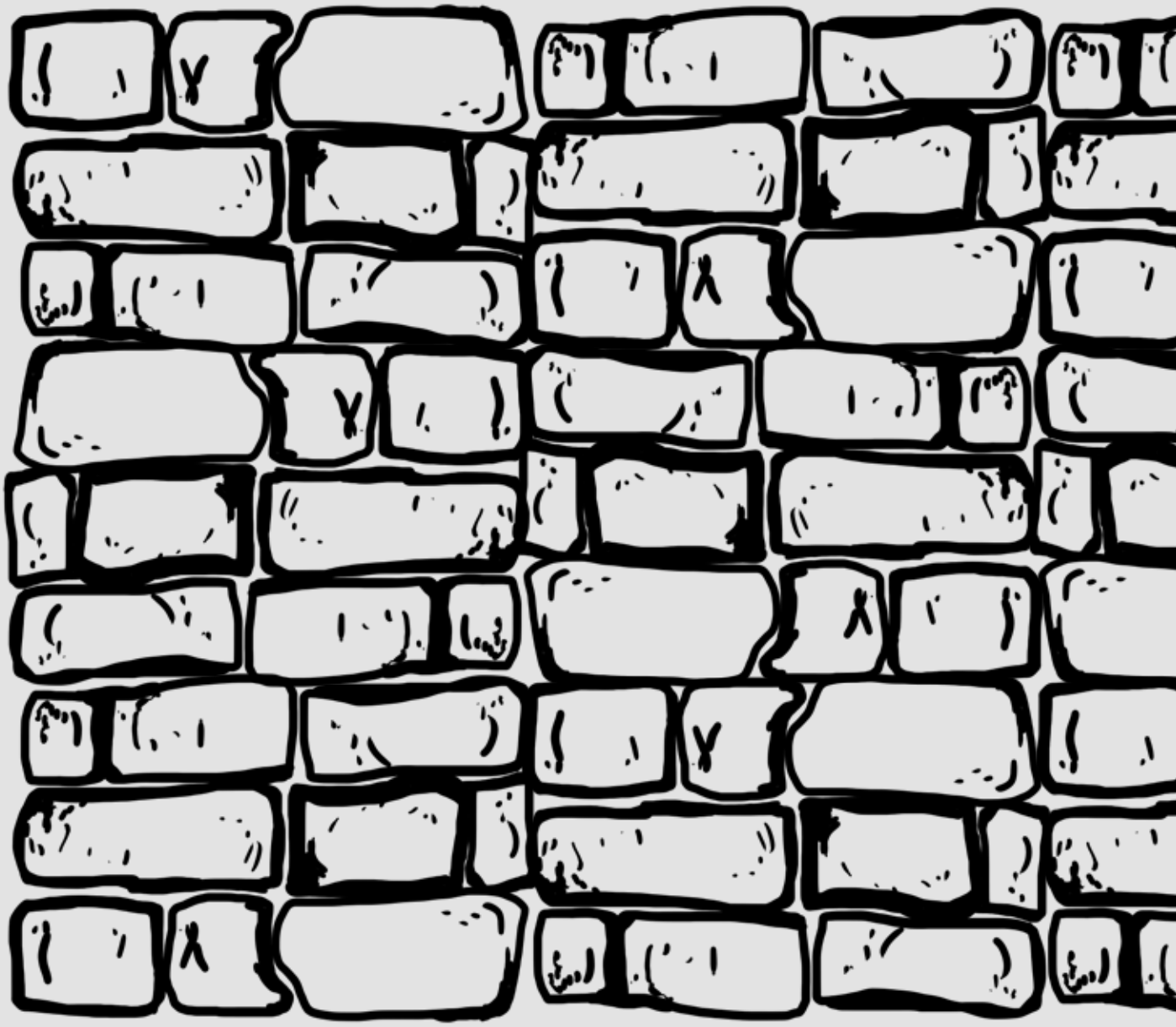
9

10

9. Mojzesz Boruszek, *Szabatowy Wieczór w Rożyszczu*, akryl, płótno naklejone na teksturę, Kolekcja Lei Boruszek, Kopenhaga

10. Natan Rapoport, *Walka*, Pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego, odlew, brąz, fot. Magdalena Tarnowska

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



doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/11

SUMMARIES

ART IN PUBLIC SPACE: COLLECTIVE MEMORY – INDIVIDUAL MEMORY

Edited by Łukasz GUZEK

EDITOR'S INTRODUCTION

The year 2025 has been declared by the Polish Parliament the "Year of Franciszek Duszeńko," an artist and educator associated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk. This event provides an opportunity to reflect on the artist's work. The conference **Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory** accompanied the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students*. These two events served to summarize Professor Duszeńko's contribution to the development of art in Poland: as an artist, he created an innovative concept for a monument linked to *in situ* space, and as an educator, he shaped the artistic attitudes of several generations of students who graduated from his studio. This demonstrates his decades-long influence on the way art is thought about among Gdańsk sculptors in terms of both the individual form of their works and the ethical stance the artist takes towards the world in which they create. The articles collected in this thematic section address a key aspect of Duszeńko's art: the shaping of social space through artistic means to capture historical, often traumatic, events that need to be saved from oblivion, as they are part of our collective identity and must be actualized in the living present. It turns out that this model of thinking about the role of art and the artist finds numerous reference points in situations where a work of art is intended to address a contextual issue of significant social or political importance.

The unique way that Duszeńko perpetuated in his artistic practice the memory of historical events involved creating a space in which individual viewers could construct their own reflections. Unlike traditional monumental sculpture, which aims to perpetuate a single, government-imposed vision of history within the consciousness of successive generations, Duszeńko shapes a space of presence in which viewers across generations can draw their own conclusions from

history. One could say that this is a dynamic, or rather performative, way of leaving a mark on the consciousness of generations, shaping social and individual thinking. It is a kind of social pedagogy, stemming from the pedagogy of a university professor who had to deal with the diverse personalities of his art students. In his art, he conveyed the experience of war and the Holocaust, which were part of his own experiences – ones he knew could not be allowed to disappear from collective and individual memory. He also conveyed the experience of trauma that shaped the idea of a united Europe as a guarantor of democracy, which he understood as rooted in freedom, equality, and solidarity.

As a sculptor, Duszeńko was able to translate the drama of war and the Holocaust the had unfolded before his eyes when he was a young man, into the form of art in public space. Psychologically, speaking out about extreme experiences is therapeutic. When we talk about something, we simultaneously heal the wounds left by trauma. This may seem like a simplification, but that is how the verbalization of feelings works. Especially words spoken in front of someone, or to someone. Duszeńko spoke to everyone, to the entire Polish nation, in the work he created officially on behalf of the Polish government. Duszeńko's personal relationship with art, the motivations for creating such therapeutic, "speaking" works are hidden beneath a form typical of the art of the time. In figurative art, he used a simplification of figures, which served to give them monumentality, as if he were assembling them from geometric shapes. This is how Pablo Picasso and Ferdinand Leger painted, reducing the visible world to basic shapes, spheres, cylinders, and cones. At the same time, he was interested in abstraction, the geometry of abstract forms. Duszeńko combined these two trends – figuration and abstraction – in site-specific art, a type of land art that shapes the space of a given location.

The issues addressed in the articles published in this thematic section fall under three frameworks. The categorization presented below is general in nature and applies to a wide range of artistic expressions using both traditional and new media. Examples of such works are discussed in the articles published here.

1. Relationships between history and the present

Works of art created in public spaces act as a conveyor belt, carrying the memory of historical events into the present. Along with the processes of historicization, paradigms of thinking and interpreting facts shift. Changes in the interpretation of historical narratives reveal the process of shaping memory and embedding events and people in the present.

2. Commemoration and Remembrance

Art in public spaces has the ability to commemorate, preserve, and perpetuate historical events and the people associated with them in collective and individual memory. It also has the ability to recall, that is, to extract from recent and more distant historical events and people whose memory has been erased or are the subject of controversy. Contemporary artistic expression enables the revitalization of memory and symbolic reconstruction as a way to restore it.

3. Placing in History

Monuments erected in public spaces are permanent, creating permanent places of remembrance. But public space is dynamic and full of life. Therefore, ephemeral artistic forms, temporary and changing, as well as interactive and immersive, allow for the construction of dialogical spaces, or rather discursive spaces, ensuring participation in history through its active creation.

The thematic section on Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory opens with an article by **Grzegorz KLAMAN, "Antimonument: Theoretical Assumptions."** The author is a professor working professionally as an educator at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. His individual artistic path and academic career are closely linked to Franciszek Duszeńko. He was his student and continues his

thought. In this article, he presents his concept of the antimonument, which is based on Duszeńko's creative approach to monumental public spaces, intended to commemorate events such as the Holocaust – a history that cannot be contained within a classic monumental form, as it is too weak to convey something that is difficult to grasp with the imagination and connect with familiar categories of thought. Klaman's projects, implemented in the context of the workers' Solidarity movement and the Gdańsk Shipyard, and the post-1989 economic and socio-political transformation in Poland and Central Europe, were such solutions. Klaman's unique antimonument, titled *Political Anatomy of the Body* (1995), is a series of three objects-pedestals made of sheet metal, shaped in the form of a Greek cross, a square, and a rectangle. These objects held inside the transparent plexiglas cases containing specimens of human intestines preserved in formalin. This unique work of art, probably the only one of its kind in the world, which used real human remains as artistic material, was a commentary on the costs of economic and social transformation in Poland and commemorated this historical period in an anti-heroic form. However, history does not end there, and the formula of the antimonument will continue to be needed in the face of events such as the ongoing war in Ukraine.

In her article **"Reviving the Monument Immersed in Trauma. An Analysis of Krzysztof Wodiczko's Work *Emancipations. Projection onto the Monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź*,"** Eliza GAUST describes the behind-the-scenes collaboration with Krzysztof Wodiczko during the preparation of the show as part of the Łódź of Many Cultures Festival. The themes explored by the artist in this and other socially relevant projections intersect with her own professional practice as an activist working for issues related to equal treatment and human rights. This is an example of an antimonument realized through new media, intended to draw attention to those who find themselves on the margins of social life.

In her article **"*Il Grande Cretto* by Alberto Burri – Monument on the Ruins of the City,"** Joanna SZYMULA-GRYGIEL presents an example of commemorating the tragedy of the town of Gibellina in Sicily, which was completely destroyed by an earthquake. Alberto Burri, a renowned artist from the Arte Povera movement, created a monumental installation there, covering the site where the town once stood. The author traces the ongoing process of commemorating this tragedy, as subsequent artists refer to it, and the site itself has transformed into a significant cultural center. Burri's project is also antimonumental, meaning it is a non-traditional form of commemorating a traumatic history.

In her article **"Commemoration and Postmemory: Contemporary Art Practices Within the Space of Historical Exhibitions,"** Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA presents examples of attempts to keep history alive by placing contemporary works in the immediate context of historical exhibitions. In such cases, the concept of antimonument refers to exhibition solutions that combine historical artifacts with modern forms of artwork, which seems crucial for capturing the relationship of continuity between history and the present and for re-actualizing it.

Anna REMISZEWSKA, curator and staff member at the Treblinka Museum, presented her article "**Analysis of the Symbolic Content of the Treblinka Memorial Site."** One element of this concept is Duszeńko's work, which encoded complex and strongly emotionally charged messages related to the Holocaust in art forms. The article provides a detailed description, taking into account all the elements of the extensive, spatial monument complex.

In her article **"Memory / Reaction to the Holocaust. Forms of Commemorating the Holocaust in the Art of Polish-Jewish Artists from 1945 to 1950"** Magdalena TARNOWSKA presents the post-Holocaust work of Jewish artists. Their primary theme is

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

a more or less direct reference to the tragic fate of Jews during the war. The researcher conducted a meticulous analysis of archives containing traces of this immediate postwar history of Jewish art, a very demanding task. It is no exaggeration to say that the results of her research constitute an antimonument composed of works that bear witness to the Holocaust.

The collected articles, along with the analyses and interpretations contained within them, demonstrate the broad potential of applying the concept of the art-monument to the study of art realized in public spaces, in the context of its historical and contemporary content. Klaman developed the concept and practice of the antimonument, but its roots, as he himself points out, lie in the art and pedagogy of his professor, Franciszek Duszeńko. It represents a significant contribution to Polish and world art, developed at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, as evidenced by the articles presented here and the works displayed in the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students*.

Grzegorz KLAMAN

ANTIMONUMENT. THEORETICAL ASSUMPTIONS

Franciszek Duszeńko was my professor. I owe it to him that I developed my art into sculpture. By the time we worked together at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, he was already a very well-known artist. He had created monuments at such places as Treblinka and Westerplatte. He experienced World War II first-hand. It was a tragedy, a trauma, for him and his generation.

He was able to combine these experiences with pioneering methods of spatial arrangement. He divided the landscape into fragments, fields, and marked corridors between them. This geometric approach was used to design the site of the Treblinka former Nazi concentration camp. Later, his assistant and collaborator Zdzisław Pidek would employ a similar approach in the spatial arrangement of Bełżec and Katyń (the first is a Nazi concentration camp, the second is the site of Stalin's mass executions of Polish officers). Geometry in spatial design lends it monumentality, as it contradicts nature. It also provides a powerful way to express abstraction, the inexpressible, such as the tragedy associated with these places and the Holocaust.

It was these spatial arrangements by Duszeńko that inspired me to develop the concept of the antimonument. The issue here is not the monument itself, but about the connection between its form and the place and the context of the history that unfolded within it. Traditional monumental forms must be challenged to convey to the viewer the inexpressible, the incomprehensible, events beyond the grasp of the rational mind.

As an artist, in the early 1990s I experienced the political transformations in Central Europe, in Poland, and at the Gdańsk Shipyard. To express this historical moment, I created a series of installations and actions with a social and political message. The largest are the *Gates*, one of which is the historic Shipyard Gate, known from

documentation. I added two more in a row – one in the form of a rusty ship's prow, the other a stylized monument to the *Third International* by Tatlin, as a symbol of the fallen system from which the workers' strikes led by Lech Wałęsa liberated us.

The series of objects, titled *Political Anatomy of the Body* (1995), addresses the costs of economic and social transformation. Three sheet-metal objects, constructed in the form of a Greek cross, a square, and a rectangle, contained transparent plexiglas cases containing specimens of human intestines, preserved in a solution of alcohol and formalin. The viewer does not contemplate the figure on the pedestal but looks inside the pedestal and sees these remnants of the human digestive system. This installation provides a critical way of commemorating the transformation in Poland.

I presented the theoretical foundations of the antimonument concept at the conference Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory. It accompanied the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students,* where I displayed photographic documentation and models of the *Gates*. The exhibition also included documentary photographs of works – antimonuments – such as Julita Wójcik's *Rainbow*, which speaks to recurring aggression against minorities, and a shipyard gate destroyed by a tank, reconstructed from a photograph by Dorota Nieznalska. These are examples of art that continue the idea of the antimonument, seeking ways to express tragedies beyond imagination.

The idea of the antimonument, born from studies in Dushenka's studio and later from working with him, proves remarkably universal. The world is full of such traumatic events. There is a power that does not respect individual or minority rights. It is the antimonument, with its spatial and contextual form, which is capable of expressing such phenomena. The contemporary world provides such stories, including Russia's invasion of Ukraine and the atrocities committed there by the Russians.

Eliza GAUST

REVIVING THE MONUMENT IMMERSED IN TRAUMA. ANALYSIS OF KRZYSZTOF WODICZKO'S WORK *EMANCIPATIONS. PROJECTION ONTO THE MONUMENT OF TADEUSZ KOŚCIUSZKO AT FREEDOM SQUARE IN ŁÓDŹ*

The article "Reviving the Monument Immersed in Trauma. Analysis of Krzysztof Wodiczko's Work *EMANCIPATIONS. Projection onto the Monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź*" analyses Krzysztof Wodiczko's most recent public projection in Poland – *EMANCIPATIONS* – onto the monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź (2024). The author, who collaborated on the project as a producer and local consultant, explores the process of creation as an example of participatory public art that combines historical reflection with contemporary experiences of exclusion, trauma, and symbolic violence. The text is a case study of how a monument – traditionally a bearer of national memory – can become a tool of social transformation, empathy, and dialogue.

The author introduces the concept of "reviving the monument" as both an artistic and therapeutic gesture. In *EMANCIPATIONS*, the voices of contemporary residents of Łódź – people with experiences of migration, homelessness, disability, violence, psychological crisis, or marginalisation based on identity or origin – are projected onto the figure of Kościuszko. Through this gesture, the monument speaks in their words, lending its symbolic authority to those who are usually unheard or unseen. As a result, the monument regains its sense of purpose and transforms from a relic of the past into an active participant in the social life of the present.

Drawing on Michel Foucault's notion of *parrhesia* – fearless speech – and Judith Herman's trauma theory, the author interprets the project as a form of working through trauma. Participants, by publicly voicing their stories, become "living monuments" of their own experience, and the act of speaking aloud becomes an empowering and healing practice. Wodiczko's method, marked by attentiveness and respect, avoids scripting or guiding the speakers' narratives; instead, it allows them to reclaim their agency through language. Each story becomes a microhistory of emancipation, contributing to a polyphonic portrait of contemporary urban life.

The choice of Tadeusz Kościuszko's monument is crucial for the entire project. Kościuszko's biography – linking the struggle for national independence with advocacy for social justice – makes him a symbol of universal emancipation. His historical gestures, such as his opposition to slavery and defence of the peasantry, resonate with the stories told by the participants. In Wodiczko's work, Kościuszko's statue is reinterpreted not as a static symbol of patriotic heroism but as a medium that connects past and present, history and everyday life, the privileged and the marginalised.

The article situates *EMANCIPATIONS* within the broader history of Łódź's Freedom Square, a space marked by multiple layers of political and artistic intervention – from Ewa Partum's *The Legality of Space* (1971) to numerous social protests and demonstrations. By staging the projection in this location and as part of the Festival Łódź of Many Cultures, Wodiczko creates an event that both belongs to and interrupts the festive context. Instead of entertainment, the audience encounters a confrontation with trauma, exclusion, and resilience – an intervention that demands empathy and reflection rather than consumption.

In conclusion, the article argues that Wodiczko's projections represent a democratisation of memory. His artistic practice redefines monuments as dynamic sites of dialogue rather than static vehicles of power. By giving voice to those excluded from mainstream narratives, *EMANCIPATIONS* transforms the monument from an object into a subject – a living interlocutor between the past and the present.

Through its participatory, trauma-informed approach, the project demonstrates that public art can be both emancipatory and therapeutic, enabling processes of remembrance, healing, and social change. In Wodiczko's vision, to revive a monument is to awaken society itself – to unfreeze what has been silenced, to listen to those who remain unseen, and to open public space to empathy, courage, and transformation.

Joanna SZYMULA-GRYGIEL

IL GRANDE CRETTO BY ALBERTO BURRI – MONUMENT ON THE RUINS OF THE CITY

Il Grande Cretto (The Great Crack) is Alberto Burri's monumental project in Sicily, evoking the history and memory of a community virtually wiped out in a tragic cataclysm. The monument has been built on the ruins of Gibellina, a village destroyed by an earthquake that struck the Belice River Valley in western Sicily on the night of January 14–15, 1968. Burri's spatial arrangement, remarkable in its form and expression, is the greatest work of land art, unique and incomparable to any similar realization.

The effects of the disaster were catastrophic. The earthquake left in its wake massive destruction, whole towns were completely devastated, and over 100.000 people were left homeless, with the death toll reaching approximately 370. The crisis was exacerbated due to the administrative authorities' lack of preparedness to deal with a tragic event of such scale, from the initial rescue and assistance operations to the years-long reconstruction

that followed. Many residents left, while those remaining were provided with temporary housing in which they faced extremely difficult conditions. This rebuilding process continued for 10 years.

It was recognized that rebuilding Gibellina, which had been hit hardest by the natural disaster, would be impossible, and it was decided to build a new city 18 kilometers away, named Gibellina Nuova. The bold vision of creating and reinventing the city, with the participation of distinguished artists, was spearheaded by Mayor Ludovico Corrao, a charismatic lawyer and visionary politician who believed that the best prospect for the crisis-stricken region lay in culture. Gibellina Nuova was conceived as one of the most daring urban projects of the 20th century, as a city-museum of art in an open space.

Alberto Burri, invited to participate in the project, sought inspiration at the site of the disaster. Moved by the sight of the ruins of the abandoned town, he ultimately decided to create a work that would capture the scale of the tragedy and permanently commemorate the event. His concept of covering the town's ruins with a concrete shell, resembling a vast white blanket crisscrossed by crevices, received the mayor's approval, but the project faced numerous challenges. Work began in 1984, but after 80% completion, the project was halted in 1989. It was not resumed until 2010, with the entire project finally being completed on the centenary of the artist's birth in 2015.

This extraordinary monument, covering nearly 12 hectares, immortalized the grid of Gibellina's former streets and buildings in concrete blocks. Formally, the work is a continuation of the artist's earlier explorations and discoveries, begun in a series of compositions called *Cretti*. This series of relief paintings, covered with a network of cracks on the painting's surface, led him to create his largest spatial work – *Il Grande Cretto* in Gibellina. A great crack, a great fissure. A great tragedy that caused a tear, a wound.

This unique monument blends seamlessly into the surrounding natural terrain. Deep, 2-3-meter-wide crevices allow for movement within *Il Cretto* structure, following the paths used by the Ghibellineans until 1968. It appears as a vast shroud of white cement covering the hillside. This gigantic spatial composition is imbued with a sense of the site's history. Traces of the life that once unfolded here, annihilated by the tragic event, have been marked, preserved, and preserved in memory. After the catastrophe, the site changed its identity – its shape and character were transformed. Capturing the past through the medium of art offers hope for new life, reborn elsewhere.

Alberto Burri's work evokes a wide range of emotions and is moving in every aspect. Because it touches upon the tragic history of the local community, both metaphorically and literally, it evoked particularly strong feelings. Some survivors and residents felt that the project literally buried their personal history, covering the ruins rather than preserving or restoring them, as was the case in other cities affected by the earthquake. The negative reception from some in the local community was a source of sadness for the artist. He created *Il Grande Cretto* primarily for the survivors of the cataclysm, with the intention of soothing the pain of loss but also of activating the local community. The need to provide for the monument's conservation was considered early on, and Burri envisioned this role being filled by the locals. However, they needed time to cope with the trauma of the tragedy and to become familiar with the work, which dominated the local landscape. They appreciated its value and decided to fight for the restoration of the composition, respecting the design of the artist, who did not live to see its completion (he died in 1995).

Il Grande Cretto and its history prompt reflection: what form should a work of monumental art take to appropriately commemorate tragic or momentous events?

Gibellina has become a symbol evoking the memory of a destroyed city, but also a symbol

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

of reborn life. Art has played a crucial role in the process of revitalizing the site. The importance of art for the region is demonstrated by the designation of Gibellina as the Italian Capital of Contemporary Art in 2026.

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

COMMEMORATION AND POSTMEMORY: CONTEMPORARY ART PRACTICES WITHIN THE SPACE OF HISTORICAL EXHIBITIONS

Incorporating contemporary art into historical exhibitions is not a common or frequently adopted practice. Whereas in historical museums, it is widely accepted to include art pieces that can serve as documents of the past, illustrate the events in question, or exemplify the social attitudes and habits of a respective period of time, contemporary art lacks this kind of historical alibi. Making contemporary artworks part of a larger, historical exhibition is a gesture that connects the historical narrative with the present or poses questions about our relation with the past. In this article, selected examples of temporary and permanent exhibitions in which contemporary art interventions play a significant role are discussed. All the exhibitions mentioned refer to the events of the Second World War and the Holocaust, so they concern a past that has already been extensively researched, but is not very distant, and remains open to debate. In the course of analysis, both the spatial conditions and thematic contexts of given artistic undertakings, as well as the results they produce for viewers, are considered. In each case, the specificity of a particular museum space and exhibition narrative needs to be addressed, as these are always context-specific and often site-specific interventions.

The text consists of three parts. The first one is dedicated to theoretical arguments, made by historians and museum professionals, for and against the inclusion of contemporary art in historical exhibitions. One of the points made against such an inclusion is that it might undermine the exhibition's documentary value and authenticity. As Jeshajahu Weinberg, the founding director of the US Holocaust Memorial Museum in Washington, has argued, the 'raw truth' of the original objects and documents, arranged to provide a clear and emotionally moving narrative, should not be obscured by any additional interpretive commentaries. According to historians who are primarily concerned with the truthfulness and professionalism of an exhibition's message, additional artistic elements might carry the risk of manipulation, both on an informational and emotional level. 'Documentary rightfulness' is therefore identified as the primary value, but often without distinguishing between the documentary value of the specific material exhibited and the historical accuracy of the narrative as a whole. Meanwhile, the problem of possible manipulation usually lies in the way the documentary material is used and arranged to shape the message. The defenders of historical objectivism tend to overlook the fact that the vision of history the exhibition proposes is always a construct, rather than a transparent rendering of the facts. An alternative approach, voiced by, among others, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, assumes that an exhibition is not just a representation of past events, but 'a theatre of history' in which the presented material remains open to visitors' interpretation. Viewers' engagement and affective response strengthen the power of the exhibition narrative, and the narrative need not be homogeneous nor linear – it can comprise a multiplicity of voices, even contradictory ones, and thus offer more space for reflection and exploration. The point is to stage the past in a way that is historically sound, reliable, and authoritative without

being authoritarian. In such exhibition spaces, contemporary artworks may add another layer of meaning, bridging the exhibition's topic to contemporary sensibilities or moving it to a more universal level.

In the second part, selected examples of contemporary artworks inserted into historical museums and historical exhibitions are discussed. Firstly, artworks conceived as supplements to museums' architectural spaces are discussed. In memorial museums (e.g., the US Holocaust Memorial Museum in Washington) and other historical museums that deal with a traumatic and difficult past, artworks – often distinguished by their minimalist and abstract forms – tend to serve a meditative and commemorative function. Far from being a simple accessory or decoration, sculptural or pictorial installations complement the museum's architecture and the exhibited narrative. Through a discussion of cases from the Jewish Museum Berlin and Jewish Museum Frankfurt, it is shown how site-specific art installations create a space in-between, connecting the exhibition space with its architectural surroundings. Such installations question typical museum viewing habits that assign primacy to the exhibition object and the ways it is viewed. Instead, they draw attention to more basic facts concerning the museum encounter, the accessibility of the objects, and the meanings that escape direct, objective presentation.

The third part of the text is dedicated to an analysis of three thematic exhibitions prepared by curators and researchers in collaboration with the artists: *Illusions of Omnipotence: Architecture and Daily Life under German Occupation at the Zamek Culture Center in Poznań (2024/25), Around Us a Sea of Fire at the Polin Museum of the History of Polish Jews in Warsaw (2023/24), and Fashion System. Clothes in Strategies of Violence and Survival Tactics in the Łódź Ghetto at the Central Textile Museum in Łódź (2025/26)*. By looking closely into the structure of these exhibitions, the challenges posed by their topics and their documentary material, the role of respective artworks complementing the shows is discussed. As it has shown, art pieces transform the experience of exhibition spaces and influence the perception of other objects and documents exhibited. Sometimes, they also introduce new cognitive frames of reference for them. They deepen and expand the message of the exhibition from within, highlighting aspects and details that otherwise might escape the viewer's attention. In the cases analysed here, connections to the past are based mostly on the attention the artists pay to readings of the material remnants and testimonies of the past. In their imaginative investment into those traces, they follow the path of creative recalling and affective reinterpretation, which Marianne Hirsch has labelled 'postmemory.' The artworks come into dialogue with the documentary materials on display, and offer "a more visceral understanding of the past" (Huyssen). At the same time, the exhibition spaces these pieces co-create differ from immersive historical exhibitions that have become a new standard today: instead of a seamless, immersive narrative, they offer a complex arrangement of elements that preserve both their distinct status as historical material and the artistic commentary, on the other.

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

Anna REMISZEWSKA

ANALYSIS OF THE SYMBOLIC CONTENT OF THE TREBLINKA MEMORIAL SITE

Historical Background

During the Second World War, near the village of Treblinka in north-eastern Poland, the Germans established two camps with different purposes and functions. The names of both German Nazi camps in Treblinka derived from the nearby railway station. The first to be created was *Arbeitslager Treblinka* – the Treblinka I Labour Camp. It operated from the summer of 1941 until the beginning of August 1944. It is estimated that some 20.000 prisoners – Poles, Jews, and Roma – were held there, of whom approximately 10.000 were murdered or died as a result of disease and forced labour. During the liquidation of the camp, its staff destroyed documentation about the camp's operations in an attempt to erase traces of their crimes. Nearby the camp was an area referred to in camp documents as a cemetery, but this site also served as a place of execution. Today, this area is known as the *Execution Site*.

In mid-1942, near Treblinka I, the Germans established *SS-Sonderkommando Treblinka* – the Treblinka II Extermination Camp, as part of *Aktion Reinhardt*, the operation aimed at the total extermination of the Jewish people. The camp was staffed by Germans and Austrians, who were supported by guards, mainly of Ukrainian origin. The first transport arrived from Warsaw on 23 July 1942. Victims were murdered in gas chambers using diesel exhaust fumes, and their bodies were thrown into pre-prepared pits. In the spring of 1943, the Germans began cremating the bodies of Treblinka II victims to obliterate evidence of the crimes that took place at the camp. On 2 August 1943, the camp prisoners organised an uprising. Between 800.000 and 900.000 Jews from Poland and other European countries were murdered in the camp. In November 1943, Treblinka II was completely dismantled; the site was ploughed over and sown with lupine, and a Ukrainian family was settled there to give the appearance of running a farm and 'taking care' of the land. When the Red Army arrived in 1944, the supposed farmers fled.

Organisation and Commemoration

The first inspection of the post-camp area at Treblinka took place in 1944 with the arrival of the Red Army. Subsequent investigations uncovered human remains and abandoned objects, while the site was repeatedly desecrated by those searching for valuables. The first plan for commemorating Treblinka was never realised. The period between the liquidation of the camps and their commemoration – from 1944 to 1964 – is referred to as "the period of oblivion and desecration."

In 1955, another competition was announced for the commemoration of Treblinka; it was won by a team led by Professors Franciszek Duszeńko and Adam Haupt. Initially, the project envisaged only a monument-mausoleum, but after visiting the site, the authors decided to commemorate the entire area, to protect the remains from further desecration, and to create a space expressing the drama, sorrow, and remembrance of the place through simple means. The official unveiling of the Mausoleum of Struggle and Martyrdom took place on 10 May 1964.

Analysis of Symbolic Content

In 1964, Duszeńko, Haupt, and Strynkiewicz received the State Award, First Class, in the field of art for the spatial and sculptural commemoration of Treblinka.

The central monument at Treblinka was the most symbolic element. Duszeńko emphasised that its creation held a deeply personal meaning for him, linking his wartime and camp experiences. The monument consists of two interrelated parts: the lower section, made of granite, is embedded in the ground and narrows slightly upward. The stone blocks evoke the Western Wall of the Temple in Jerusalem, symbolising the Jewish identity of

the victims. The main body of the monument has been interpreted as a symbolic rupture: Irena Grzesiuk-Olszewska sees it as a sacrificial altar formed from a split granite mass; Justyna Gąsowska highlights that the rupture reminds us of the past and of responsibility for the future; while Edward Kopówka has noted that the front wall symbolises Jewish mourning.

The upper section of the monument is covered with a large, horizontal 'cap' decorated with austere reliefs. On the western side, these depict torn bodies and hands, symbolising cries for help. The hands also refer to the Jewish gesture of blessing. On the eastern side, a menorah – a symbol of Judaism – was placed. According to Duszeńko, each side of the 'cap' has a symbolic name: "Martyrdom" (West), "Women and Children" (South), "Struggle" (North), and "Survival" (East). In front of the monument lies a granite slab inscribed with the words "Never Again" in several languages – a message of protest and a testament from the murdered to the living.

The artistic commemoration of Treblinka refers to the burning of victims' bodies on pyres made from railway rails, represented by a rectangular hollow of black basalt. On three concrete fields stand 17.000 shattered stones, symbolising *macevot* (Jewish tombstones) and mass graves. Most of the stones are anonymous, but some two hundred bear the names of towns from which Jews were transported to their deaths. One stone commemorates Janusz Korczak and the children from his orphanage.

At the entrance to the camp's grounds stand the first commemorative elements: seven white sandstone plaques mounted on a concrete base. The first shows a schematic plan of the memorial, while the remaining six contain historical information in six languages: Polish, Yiddish, Russian, English, German, and French. Symbolic concrete sleepers form a railway siding, representing the victims' final journey to the camp.

On the 80th anniversary of the prisoners' uprising, on 2 August 2023, between the tracks, sculptures by Samuel Willenberg – a survivor of Treblinka – were unveiled, linking the memory of the site with historical testimony. The symbolic railway ramp, paved with stones and ending abruptly, runs along the *Path of Death*. On the right-hand side stand stones bearing the names of the victims' countries, while granite boulders mark the boundaries of the former camp. At the Execution Site stands the *Monument to the Victims of the Treblinka I Labour Camp* (1964), symbolising the suffering of those murdered there. In 2014, a monument dedicated to the Roma and Sinti victims was unveiled. In 2025, 49 victims discovered during archaeological research in 2019 were buried there, accompanied by a new commemorative monument.

The Treblinka memorial, recognised as one of the most significant works commemorating the Holocaust, unites art with the natural landscape, symbolically reflecting the camp's infrastructure. Drawing on their wartime experiences, the creators designed a space for reflection and contemplation through simple, austere forms. The memorial remains powerful and legible, and although historical and social changes have led to some additions, its universal message endures.

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

Magdalena TARNOWSKA

MEMORY / REACTION TO THE HOLOCAUST. FORMS OF COMMEMORATING THE HOLOCAUST IN THE ART OF POLISH-JEWISH ARTISTS FROM 1945 TO 1950

The purpose of this article is to describe the forms of Shoah memory which is presented in their works.

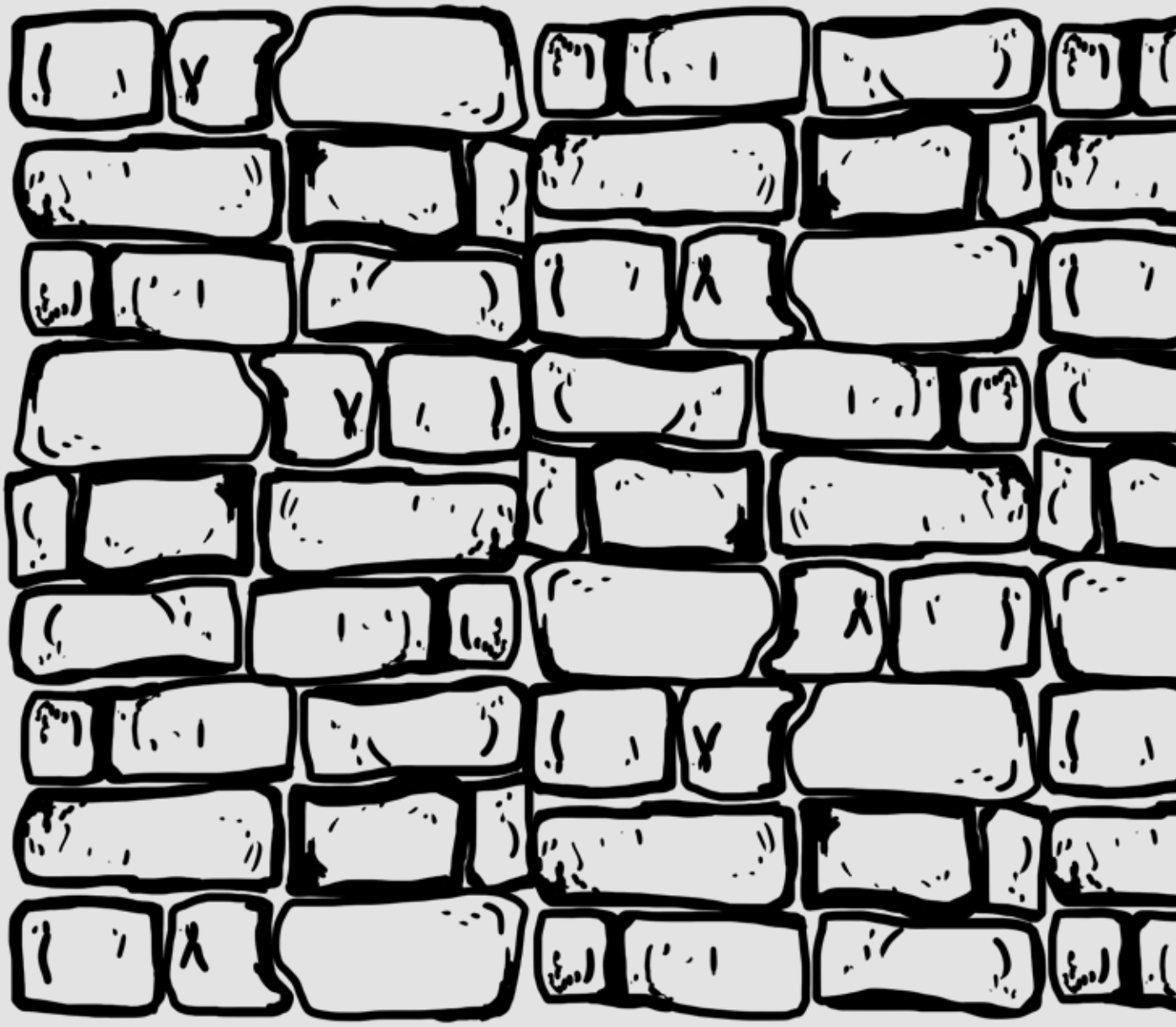
Before the outbreak of World War II, the Jewish diaspora in Poland, numbering around 3.5 million people, was one of the largest in the world. This diverse community contributed to the multinational landscape of the country. The most important cultural centers of Polish Jews included Warsaw, which was an international hub, as well as Lviv, Kraków, Łódź (Lodz), and Vilnius. The artistic milieu numbered around 600 people – representatives of the older generation with established professional positions and young people starting their artistic careers or studying at local and foreign Academies of Fine Arts. Most of them were active in two cultural areas: Polish and Jewish. This activity was manifested primarily through participation in exhibitions, associations, and artistic groups. They participated in exhibitions organized by the Trade Union of Polish Artists (later the Association of Polish Artists), the Institute of Art Propaganda, the Society for the Encouragement of Fine Arts, the Society of Friends of Fine Arts, the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, founded in 1923, and the Jewish Association of Visual Artists, active since the 1930s.

The Holocaust ended the Jewish community in Europe. Its revival seemed impossible due to the almost complete destruction of the population (only a few percent survived) and its spiritual and material heritage. However, between the years 1945 and 1950, Poland became the center for reconstruction of Jewish life. This period is one of the most interesting in the post-war history of Polish Jews. With the influx of repatriates from the USSR, returns from concentration camps, and people coming out of hiding, the Jewish population reached roughly 250.000. This process was coordinated from 1945 by the Central Committee of Polish Jews. The reconstruction of artistic life was the responsibility of its Culture Department and its provincial branches, the Jewish Cultural Society (founded in November 1947), and above all, the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, established in January 1947 in Warsaw. The Society worked on collecting the surviving cultural heritage for the future Jewish Museum and on organizing the artistic community, which at that time consisted of several dozen people active in Łódź, Wrocław, Katowice, Kraków, and Warsaw. It organized individual and collective exhibitions, art competitions, including a poster commemorating the Warsaw Ghetto Uprising, promoted art through lectures and publications in the press, and provided material and financial support to artists. It should be noted that they also belonged to the Association of Polish Artists and actively participated in its activities. The process of rebuilding Jewish life was interrupted by the advent of the Stalinist era. At the turn of 1949 and 1950, all organizations, associations, publishing houses, press, and almost all institutions except for the Jewish Historical Institute in Warsaw were liquidated.

Due to the fact that most of the artists active at that time left Poland in the 1950s and 1960s, taking their work with them, the main sources of information about their work are the few surviving works in museum collections, mainly private collections in Israel, and press and archival sources. It is thanks to them that we can learn about trends in the art of the Survivors at that time and the factors that determined them.

In the field of fine arts, the trauma of the Holocaust is depicted through the use of various means of expression. Their selection depends primarily on the attitude an individual

artist takes towards their personal experiences and the legacy of the Holocaust, as well as on their artistic attitude, which also includes the therapeutic function of art and its role as a carrier of universal content. In the works of Polish-Jewish artists of that time, one can find complex reactions to the shock caused by the Holocaust and its consequences: on the one hand, the desire to document the destruction of the material and spiritual world of the Jews, to preserve their experiences (as a form of therapy or a need to preserve the memory of the authors and victims of the Shoah), depicting the struggle; on the other hand, a turn towards life – creating images of survivors arriving from the USSR, their participation in building a new life – working on a kibbutz in Bielawa in Lower Silesia, Jewish workers in production cooperatives, events from the world of theater, as well as showing family life and the beauty of nature.

Among the most interesting artists active in the years 1945–1950 are: depicting the Holocaust – Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920–1982) and Rafał Mandelzweig (1908–1956); depicting the armed resistance against the Nazis – Natan Rapoport (1908–1956), Alexander Bogen (1916–2010); artists whose work reflected a metamorphosis from representation of the emptiness left after the Holocaust to an affirmation of life materializing in the depiction of survivors, their activities, and the world around them – Rafael Chwoles (1913–2002), Mojżesz Boruszek (1894–1972) and Henryk Hechtkopf (1910–2004).

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