



KRAJOBRAZ - OBRAZ KRAJU

Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie
Wydział Rzeźby

Jan Kuka

KRAJOBRAZ – OBRAZ KRAJU

promotor:
dr hab. Bartłomiej Struzik prof. ASP

recenzenci:
dr hab. Robert Kaja
prof. dr hab. Kazimierz Raba

Kraków 2021

SPIS TREŚCI

część I	
WSTĘP	7
KRAJOBRAZ – OBRAZ KRAJU	11
WIELKOPRZESTRZENNE ZAŁOŻENIA POMNIKOWE	12
MIEJSCE	14
ATRYBUTY FIZYCZNE MIEJSCA	15
PAMIĘĆ ZBIOROWA	20
TWÓRCZA KREACJA	22
ZAKOŃCZENIE	27
część druga	
OPIS PRAC	29
TRAGEDIA GÓRNOŚLĄSKA 1945 ROKU	31
POMNIK „PUSTKA PO...”	32
LISTA OFIAR DEPORTACJI JAKO POMNIK	46
POMNIK – BRAMA (ZGODA)	58
BIBLIOGRAFIA	73

WSTĘP

Zakres poszukiwań podejmowanych w mojej pracy doktorskiej został sformułowany w wyniku doświadczeń nabytych w czasie własnej praktyki twórczej oraz podczas pracy dydaktycznej w Katedrze Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP. Spektrum poszukiwań artystycznych, jak i teoretycznych dotyczy zagadnienia redefinicji rzeźby w tworzeniu miejsc pamięci. Niniejsza praca stanowi opis istotnych dla mnie zagadnień, które konstruuja pojęcie pomnika w moim autorskim rozumieniu.

Idea pomnika jest nam znana od tysięcy, jednak zagadnienia, które mnie w kontekście tego tematu najbardziej interesują, są w świecie sztuki pojęciami relatywnie nowymi. Dzieje się tak dlatego, że pojęcie pomnika przez setki lat nie ulegało radykalnym przekształceniom. Dopiero wydarzenia historyczne II Wojny Światowej wywołały potrzebę radykalnej zmiany w sposobie upamiętniania faktów historycznych i, w efekcie, na polu poszukiwań twórczych, eksplozję nowych kreacji, nowych jakości i nowych teorii w dziedzinie postrzegania rzeźby i dyskursu na temat form upamiętnienia.

Polscy artyści, ze względu na swoje położenie geopolityczne, stali się pionierami w dziedzinie nowych sposobów upamiętniania wydarzeń historycznych. Wobec historii stanęli przed zadaniem zobrazowania tragedii na skalę wcześniej nieznaną. Spoglądam z ogromnym podziwem na rozmach, odwagę i unikatowość uformowanej głównie w latach sześćdziesiątych wielkoprzestrzennej koncepcji pomnika, która zaowocowała wieloma uznanymi w świecie dziełami. Podziwiam autorów, którzy tę formułę tworzyli; są to m.in. Oskar i Zofia Hansen, Franciszek Duszeńko, Adam Haupt, Franciszek Strynkiewicz, Wiktor Tołkin, a także kolejnych twórców, którzy się w tej koncepcji znakomicie poruszali, jak Hanna Szmalenberg, Władysław Klamerus, Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk oraz Mirosław Nizio.

„Nie da się rzeźbić bez nieba i ziemi [...] Rzeźba nie może pozostać w izolacji od czynników środowiska. Jedynie poprzez uwzględnienie wszystkich jego składowych rzeźbiarz może osiągnąć doświadczenie totalne, które jest jego celem”¹.

Dani Karavan

1 Zob. Hagai Segev, Dziedzictwo i biografia w rzeźbie, [w:] Dani Karavan. Esencja miejsca, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015, s. 27.

Tytuł rozprawy *Krajobraz – obraz kraju* być może wybrzmiewa nieco przewrotnie, ale jest dokładnym odzwierciedleniem istoty rozważań teoretycznych podejmowanych w niniejszej pracy. Podobnie jak przedmioty, które zmieniają się, w zależności od kontekstu nabierając innych, nowych znaczeń, tak i kontekst zostanie inaczej odczytany pod wpływem zmiany uwarunkowań fizycznych. Ta nieustająca wymiana, niczym sprzężenie zwrotne, wymusza nieustanny ruch pomiędzy formami a ich znaczeniami i odwrotnie. Tytułowy krajobraz w pojęciu etymologicznym odnosi się do widzenia, jest zatem rozumiany jako widok, widokówka, natomiast z przedstawienia wyrazów otrzymujemy obraz kraju, gdzie już wyraźnie odchodzi od powierzchowności, przestając skupiać się na walorach estetycznych i przestrzennych widoku, a wchodzimy w świat zjawisk dotyczących sytuacji społecznej, gospodarczej, politycznej oraz kulturowej danej społeczności lub narodu. Rozważania w pracy teoretycznej dotyczą pojęcia pomnika, dlatego muszą one uwzględniać wszystkie jego aspekty. Pomnik postrzegany przez pryzmat „krajobrazu” i pomnik postrzegany przez pryzmat społecznej, a zatem zbiorowej narracji.

Rozważania podejmowane w pracy teoretycznej koncentrują na formach upamiętniania pamięci zbiorowej, które nazywamy wielkoprzestrzennymi założeniami pomnikowymi, gdyż dopiero one posiadają aspekty stanowiące główny trzon moich zainteresowań twórczych.

„Architektura oddziałuje zarówno na intelekt, jak i na ciało swoich użytkowników. Semantyczny aspekt obiektu odnosi się do wiedzy, pamięci i uczuć widza, zaś fizyczna struktura kształtuje zachowania i jest odbierana zmysłami. Architektura jako sztuka w swojej istocie abstrakcyjna i nieprzedstawiająca, nie jest w stanie odtwarzać obrazów historii. Może je jednak wywoływać w wyobraźni widza opierając się na skojarzeniach”².

Założenia pomnikowe uwzględniają i zaprzęgają w swoją naturę i wewnętrzną strukturę wiele aspektów stanowczo wychodzących poza granice rzeźby, bez których formy te nie mają prawa istnieć, jak przykładowo: układ urbanistyczny, aspekty społeczno-socjologiczne, uwarunkowania techniczne, edukacyjne, historyczne, polityczne itp. Pomnik wspólnie staje się czymś więcej niż fizycznym obiektem. Staje się miejscem, które nie ma jedynie fizyczno-topograficznego odniesienia, a wieloaspektowy kontekst znaczeniowo-emocjonalno-artystyczny. Takie postrzeganie pomnika wymusza generowanie integralnych struktur, w których dzieło kształtuje nowy krajobraz, będąc równocześnie elementem poprzedniego. Rzeczywista przestrzeń przestaje stanowić tło dzieła, stając się jego zawartością. Owocuje to powstaniem formy, która narusza granice bryły, wchłaniając przy tym przestrzeń oraz obserwatora. Korzystając z Hansenowskiej *Teorii Formy Otwartej*, staram się poszerzyć estetyczną i refleksyjną warstwę dzieła o tło zmieniających się zdarzeń. Moje działania można określić mianem narracji krajobrazowej, na którą składają się: oddziaływanie miejsca, oddziaływanie jego tożsamości, widoczne w krajobrazie wpływy kulturowe i naturalne, których doświadczamy, które odbieramy i interpretujemy. Wszystko to zostaje wykorzystane w utrwaleniu pamięci zbiorowej.

Tworzenie pomnika przywołuje zatem słowa Juliusza Żórawskiego, który mówi: „Budowniczy nowych układów nie rozpoczyna dzieła od nowa, ale zawsze zaczyna pracę nad formą, która istnieje. Projektowanie architektoniczne nie jest początkiem, lecz jakby dalszym ciągiem pisania poematu, który został już rozpoczęty”³.

Tu konieczne jest przeciwstawienie się klasycznemu rozumieniu rzeźby postrzeganej jako obiekt autonomiczny i nadanie jej charakteru otwartej ramy. Uzasadnione wydaje się użycie pojęć oraz narzędzi używanych w procesie tworzenia i opisu architektury czy architektury krajobrazu, które poszerzają wielopłaszczyznowy poziom projektowania i odbioru dzieła.

Co oznacza i na czym polega wieloprzestrzenność w założeniach pomnikowych? Za pomocą kilku przykładów, na potrzeby tejże pracy postaram się chronologicznie przedstawić rozwój tegoż sposobu kształtowania przestrzeni komemoratywnej. Jego celem jest naznaczenie miejsca poprzez wydobywanie jego tożsamości i uwiadaczanie odbiorcy odpowiedniej narracji.

W 1953 roku powstaje zespół pomnikowy Parku Pokoju w Hiroszynie. Wieloprzestrzenność założenia polega na spójności kompozycyjnej monumentu z ocalałym po wybuchu, pozostawionym w stanie ruiny budynkiem.

W 1958 roku na Międzynarodowym Konkursie na Pomnik Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu zostaje zaprezentowany ostateczny projekt Pomnika Drogi. Wieloprzestrzenność w tym projekcie polega na ukształtowaniu pomnika za pomocą formy otwartej, która uwzględnia aktywne uczestnictwo widza w tworzeniu narracji.

W 1984 roku następuje otwarcie Pomnika Miasta Gibellina na Sycylii, którego autorem jest Alberto Burri. W tym przypadku wieloprzestrzenność polega na użyciu krajobrazu jako środka wyrazowego do budowania narracji pamięci.

W 2003 roku wybrany zostaje projekt zagospodarowania strefy Ground Zero po zamachu na wieże World Trade Center; w projekcie rolę komemoratywną pełni już cały zespół budynków.

2 Krzysztof Lenartowicz, *Architektura trwogi*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Maja Wójcik, Łódź 2009, s. 606.

3 Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973, s. 116.

Nie ma na świecie miejsc całkowicie wyjątkowych, pozbawionych tożsamości i historii. Nie ma terenów, o których nie można by napisać nawet wzmianki. Oskar Hansen definiuje otaczającą nas rzeczywistość jako wynik procesów historycznych. Wskazuje on na następujące po sobie procesy relacji teł i zdarzeń, określając te relacje mianem sytuacji przestrzennych stworzonych przez człowieka. Możemy zatem uznać, iż nie istnieją miejsca całkowicie ogołcone z kontekstu społecznego. Przestrzenie, które pozbawione są powiązania z ludzką aktywnością emocjonalną, francuski antropolog kultury i etnograf Marc Augé definiuje terminem „nie-miejsce”. Pojęcie to znajduje również odzwierciedlenie w badaniach dotyczących pamięci. Określa ono terytorium będące świadkiem tragicznych zdarzeń, w którym brak jakiegokolwiek upamiętnienia tegoż zdarzenia oraz nie dokonuje się żadnych praktyk związanych z kultywowaniem pamięci o owym zdarzeniu. Jeszcze precyzyjniej pojęcie miejsca jest zdefiniowane przez amerykańskiego psychologa architektury Davida Victora Cantera, dla którego jest to „rezultat zależności między atrybutami fizycznymi danej przestrzeni a aktywnościami i koncepcjami (pojęciami), które ludzie z nią wiążą”⁴. Reasumując, miejsce jest kontekstem, czyli zbiorem mniejszych i większych, werbalnych i niewerbalnych teł i zdarzeń sytuacyjnych wobec określonego terytorium.

Jan Świdziński w pierwszym punkcie w 12 punktach sztuki kontekstualnej skonstruował, iż „Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenie w różnych kodach”⁵.

Taką samą zależność możemy przypisać miejscu. Tworząc dzieło dedykowane miejscu warto mieć na uwadze kolejne słowa Świdzińskiego: „Sztuka kontekstualna jest przeciwna wyłączeniu sztuki z rzeczywistości jako nie zależnego obiektu kontemplacji estetycznej”⁶.

4 David Victor Canter, cyt. za: Krzysztof Lenartowicz, Słownik psychologii architektury, Kraków 2010, s. 74.

5 Jan Świdziński, Art as a Contextual Art, Malmö 1976, cyt. za: Marcin Giżycki, Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku, Gdańsk 2002, s. 84.

6 Jan Świdziński, 12 punktów sztuki kontekstualnej, „Zeszyty Artystyczne” nr 32, Poznań 2018, s. 21.

„Unikatowość każdego dzieła sztuki wzrasta wraz z jego locus i jego historią, które same przez się implikują istnienie architektonicznego artefaktu”⁷.

Miejsce jako atrybuty fizyczne to wszystkie elementy i uwarunkowania analizowanej przestrzeni wraz z całym potencjałem i konsekwencjami z nich wynikającymi.

Zasadniczo podstawowym atrybutem, z jakim mierzy się artysta w każdej swojej pracy, jest pejzaż, wnętrze krajobrazowe. Stanowi on punkt startowy dla dalszych rozważań na temat uwarunkowań danej przestrzeni. Na pierwszy plan zawsze wysuwa się jego fizjonomiczne otoczenie. „Otoczenie człowieka jest tworzywem złożonym z bogactwa form materii. Kształtować je, to znaczy działać równocześnie poprzez bardzo różne specjalizacje, tak jak działa higiena lub wychowanie. [Miejsce; J.K.] jest sztuką materializowania form wnętrza dla potrzeb człowieka i społeczeństwa”⁸.

Juliusz Bogdanowski w publikacji *Architektura krajobrazu* wskazuje, iż krajobraz „jest to pojęcie abstrakcyjne, ponieważ odbieramy krajobraz nie jako całość, lecz poprzez poszczególne widoki [wnętrza; J.K.], które chętnie potocznie utożsamiamy z nim”⁹. Warto w tym punkcie nadmienić, iż wnętrza krajobrazowe w rozumieniu architektów krajobrazu nie ogranicza się do potocznego rozumienia wnętrza w sensie Interior. Pojęcie wnętrza jest w istocie bardzo szerokie i jak dowiadujemy się z lektury *Architektury krajobrazu*, posiada aspekty psychiczne, społeczne i formalne, równocześnie występując wszędzie. To jest w nas samych, w otoczeniu stworzonym przez przyrodę i przestrzeniach wykreowanych przez człowieka. „Krajobraz [...] budują poszczególne formy. Dla krajobrazów pierwotnych i naturalnych są to formy wynikające m.in. z budowy geologicznej czy właściwości klimatycznych oraz formy naturalnego pokrycia. Dla krajobrazów kulturowych są to, poza wymienio-

7 Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Published by The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Illinois, and The Institute for Architecture and Urban Studies, New York, New York, by The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England 1982, p. 123, cyt. za: Angelika Lasiewicz-Sych, *Pamięć i architektura*, Kraków 2000, s. 62.

8 Janusz Bogdanowski, Maria Łuczyńska-Bruzda, Zygmunt Nowak, *Architektura krajobrazu*, PWN, Kraków 1973, s. 12.

9 Tamże, s. 10.

nymi, formy ukształtowania ziemi, jej pokrycia czy klimat, wynikłe z działalności człowieka”¹⁰. Według autora prawidłowym zabiegiem jest dążenie do osiągnięcia dojrzałości formy, który polega na takim wprowadzeniu elementów nowych, by były one powiązane z tradycją danego miejsca. Świadome wprowadzanie nowych elementów tworzy spójny, dojrzały krajobraz.

Oskar Hansen w książce *Zobaczyć świat* wyodrębnia dwa rodzaje form w krajobrazie. Takie, które tworzą formy zamknięte, czyli bezkonkurencyjne, dogmatyczne, niezmiennie, oraz takie, które tworzą formy otwarte, czyli współpartnerskie, przekształcalne równoważnie.

Juliusz Żurawski natomiast w pozycji *O budowie formy architektonicznej* wartościuje elementy składowe wnętrza na następujące typy: „Forma spoista to taka, której części są ze sobą i z całością formy silnie powiązane. Forma swobodna to taka, której części są powiązane lekko ze sobą i z całością formy. Forma silna to taka, która silnie wyróżnia się ze swojego otoczenia (np. księżyc na nocnym niebie). Forma słaba to forma niewyróżniająca się ze swojego otoczenia (np. jedna z wielu gwiazd na nocnym niebie)”¹¹.

Kazimierz Wejchert w swojej pracy zatytułowanej *Elementy kompozycji urbanistycznej* zwraca uwagę, by przy analizowaniu wnętrz urbanistycznych uwzględniać rolę czasu, który jest immanentnym elementem odbioru wnętrza przy założeniu rozległości zespołów przestrzennych. Zupełnie innego podziału dokonuje Krzysztof Lenartowicz. W artykule pod tytułem *Architektura trwogi* odchodzi od klasyfikacji stricte wynikających z atrybutów fizycznych miejsca, łącząc je z pojęciami, które tym lokacjom można przypisać. W jego podziale wyodrębnione zostają takie kategorie, jak obiekt będący świadkiem. Kolejnym typem wyróżnionym przez Lenartowicza są obiekty jako świadectwo. Wyróżnia też typ obiektów mających na celu konstruowanie idei, a będących elementami dodanymi. Nazywa takie działania pomnikami-ideami. Obiektami-pojemnikami określa te formy, które „opakowują” daną narrację. Miejsca związane z wydarzeniem, w których należy jedynie dodać elementy narracyjne, autor nazywa pomnikami unaoczniającymi wydarzenia. Ostatnim wskazanym przez badacza przykładem jest pomnik jako laboratorium. Do tej grupy zalicza miejsca wywołujące odpowiednie reakcje emocjonalne

Peter Zumthor w swojej książce zatytułowanej *Myślenie architekturą* wskazuje podejście do właściwej analizy pejzażu: „Jeśli jako projektant chcę należycie potraktować pejzaż, muszę uwzględnić trzy rzeczy. Przede wszystkim mam obowiązek dokładnie mu się przyjrzeć. [...] Po drugie muszę wykazać troskę. [...] Po trzecie muszę się postarać znaleźć odpowiednią miarę, odpowiednią ilość, odpowiednią wielkość i formę dla zamierzonego przedmiotu”¹².

10 Tamże, s. 21.

11 Juliusz Żurawski, cyt. za: Krzysztof Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury...*, dz. cyt., s. 32.

12 Peter Zumthor, *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków 2010, s. 96.

Znamy wiele sposobów klasyfikacji krajobrazów: krajobraz pierwotny, naturalny, kulturowy czy zdegradowany. Ktoś inny wyróżni płaski, pagórkowaty, górzysty. Ktoś jeszcze inny podzieli go na usługowy, rolniczy przemysłowy, mieszkaniowy czy renesansowy, barokowy, klasycystyczny. Wielość typów klasyfikacji krajobrazów powoduje, że za każdym razem mamy do czynienia z innym rodzajem wnętrza i musimy poświęcić mu osobną analizę. Wraz z uszczegóławianiem badania otoczenia, stopniowo zanurzamy się w kolejne własności warunków fizycznych, mamy kontakt z materią i jej własnościami oraz ze zmiennymi warunkami.

Następnym etapem jest ujawnianie i dostrzeżenie własności, zależności oraz relacji między nimi. Tych własności jest nieskończenie wiele, a ich odgadywanie jest, w moim mniemaniu, uzależnione od wrażliwości na zjawiska przestrzenne. W książce *Architektura krajobrazu* Janusz Bogdanowski wraz z Marią Łuczyńską-Bruzdą i Zygmuntem Nowakiem zwracają uwagę, że we wnętrzu krajobrazowym można wyodrębnić cztery główne tworzące go elementy: a) płaszczyznę poziomą (niejako podłogę wnętrza); b) ściany wydzielające wnętrze od otoczenia; c) sklepienie zamykające wnętrze od góry; d) elementy wolno stojące, umieszczone we wnętrzu, lecz nie tworzące ściany¹³.

W literaturze fachowej mamy wiele prób opisanie i kodyfikowanie takich elementów. W publikacji *Elementy kompozycji urbanistycznej* Kazimierza Wejcherta będą to takie składowe, jak: elementy krystalizujące plan miasta, rejony, linie i pasma graniczne, dominanty układu przestrzennego, wybitne elementy krajobrazu, punkty węzłowe, znaki szczególne.

Andrzej Basista w książce *Kompozycja dzieła architektury* wymieniał takie elementy, jak porządek, forma, podział, hierarchia, symetria, asymetria, skala, proporcje, rytm, wystrój, faktura, kolor, kontrast, światło oraz warunki. Wszystkie te składowe, bez względu na rodzaj klasyfikacji, na różne sposoby pomagają poruszać się w procesie projektowania przestrzeni miejsca, łączą się i oddziałują względem siebie. Niezwykle precyzyjnie określił to Juliusz Żórawski, pisząc: „Każdą część tworzy formę i każda forma jest całością. Forma nie jest sumą części, jest czymś więcej. Forma jest zależna od stosunków części względem całości. Forma jest całością z wielu zmiennych. Forma, z chwilą, gdy stanie się częścią większej całości, traci swą indywidualność na korzyść tej całości. Forma zależy od całości, w jakiej się ma zjawić. Forma, zmieniając się, powoduje zmianę całości, której jest częścią, oraz zmianę wszystkich innych części, z których się ta całość składa”¹⁴.

Powyższy opis dotyczy atrybutów fizycznych widoku lub usytuowania monumentu, których pominąć nie możemy, gdyż stanowią one nieodłączny jego element, będąc dla pomnika tym, czym ciało jest dla duszy. Jak pisze Juhani Pallasma: „Nie żyjemy wyłącznie w rzeczywistości przestrzennej i materialnej, zamiesz-

13 Janusz Bogdanowski, Maria Łuczyńska-Bruzda, Zygmuntem Nowak, *Architektura krajobrazu...*, dz. cyt., s. 13.

14 Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, dz. cyt., s. 116.

kujemy również rzeczywistości kulturowe, mentalne i czasowe. Przeżywana przez nas egzystencjalna rzeczywistość jest gęstym, wielowarstwowym i ciągle zmieniającym się stanem”¹⁵. Warto powrócić w tym momencie do przytaczanej przeze mnie definicji miejsca Davida Victora Cantera, gdzie miejsce to konglomerat elementów, w skład którego wchodzi atrybuty fizyczne, działania i pojęcia. Zatem uwzględnić musimy kolejne składowe, którymi są działania, czyli indywidualne realne doświadczenia i uczestnictwo jednostki związane z osobistą projekcją, odbiorem subiektywnym, sensorycznym oraz krótką pamięcią zmysłów. Naszą uwagę muszą skupić również pojęcia związane ze społecznością, jej kodami kulturowymi, zinstytucjonalizowaną pamięcią, postpamięcią oraz nie-pamięcią.

W tej pracy wszystkie składowe miejsca przypisuję pojęciu pomnik. Zatem obydwa elementy, które poza atrybutami fizycznymi kształtują miejsce, czyli pojęcia i działania, muszą również być uwzględnione w procesie kształtowania i odbierania monumentu.

Anna Maria Wierzbicka w pracy pod tytułem *Architektura jako narracja znaczeniowa* pisze: „Wielu badaczy wskazuje na silny związek pomiędzy doświadczeniem jednostki a kształtowaniem się świadomości zbiorowej. Wielokrotnie widz uczestniczy indywidualnie w narracji danego miejsca. Twórcy celowo kreują przestrzeń w taki sposób, aby odbiorca musiał pozostać sam; przykładem tego typu rozwiązań są realizacje Petera Eisenmana, Daniela Libeskinda, Mosze Safidi i Macieja Sołtygi. W takich miejscach dialogowe «ja» wkracza w fenomenologiczne doświadczenie jednostki, wzmacniając doświadczenie wspólnoty”¹⁶. Opis Wierzbickiej zakłada zatem możliwość realnego wpływu odbiorcy na kreowanie pojęć, ale to twórca stwarza możliwość dla kreowania działań przez odbiorcę.

W moim rozumieniu zarówno działania, jak i pojęcia formułują najistotniejsze zagadnienie, którego nie sposób pominąć w myśleniu o budowaniu miejsc komemoratywnych. Myślę tutaj o zagadnieniu, jakim jest pamięć zbiorowa.

15 Juhani Pallasma, *Przestrzeń, miejsce, pamięć i wyobrażenia*, [w:] *Przestrzeń, czas forma*, red. Bartłomiej Struzik, Kraków 2016, s. 15.

16 Anna Maria Wierzbicka, *Architektura jako narracja znaczeniowa*, *Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej*, t. 11, Seria Architektura, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2013, s. 102.

PAMIĘĆ ZBIOROWA

„Pamięć zbiorowa również, jak mit, tworzy swoich bohaterów i wzorce zachowania, jednak czyni to po to, by legitymizować porządek społeczno-polityczny, a nie wyjaśniać sens wydarzeń. Tym samym można ją określić mianem zbiorowej nostalgii, potrzeby podkreślenia pewnych wydarzeń i wyniesienia jej nad inne”¹⁷. Tak pojęcie to definiuje Agnieszka Szmigiel. Dokładniej cechy tego zjawiska wyodrębnia w swoich badaniach socjolog prof. Barbara Szacka, wykazując istotne jej elementy:

- „podlega nieustannej selekcji, interpretacji i reinterpretacji,
- jest wspólna członkom danej społeczności,
- jest współtworzona przez różne grupy społeczne,
- wywodzi się ze społecznego doświadczenia,
- jest przekazywana w trakcie interpersonalnego doświadczenia,
- formy jej upamiętnienia i zapominania zostają zinstytucjonalizowane”¹⁸.

Systematyzując: pamięć zbiorowa, inaczej społeczna, jest próbą kolektywnej ponadpokoleniowej rekonstrukcji pamięci, w której upamiętnione i kulturowane są wydarzenia i postaci z przeszłości. Szczególna forma działania przejawia się przez zjawisko aktywacji postpamięci. Termin postpamięć został po raz pierwszy użyty przez Mariannę Hirsch w latach 90. minionego stulecia. Pojęcie to odnosi się do sposobów rekonstruowania wydarzeń historycznych w oparciu o ich wyobrażenia, a nie własne przeżycia i doświadczenia. Polska badaczka tego tematu dr hab. Katarzyna Kaniowska wskazuje, iż: „dysponujący postpamięcią ma ją zamiast pamięci własnej, a ponadto, przyjmując obowiązek pamiętania, staje się emocjonalnie uwikłany w nie swoją przeszłość”¹⁹. Postpamięć niejako pomija naocznego świadka zdarzeń w procesie ich projekcji lub wizualizacji. Zadanie to należy do twórcy lub odbiorcy pomnika, którzy tworzą wizję, kreację w oparciu o relacje dawnych naocznych świadków lub ich pozostałości przekazywane

17 Agnieszka Szmigiel, *Mity a pamięć zbiorowa*, <http://arch.historiaimedia.org/2007/08/22/mity-a-tozsamosc-i-pamiec-zbiorowa/index.html> [data dostępu: 29.01.2020].

18 Barbara Szacka, *O pamięci społecznej*, „Znak” 1995, nr 5, s. 69.

19 Katarzyna Kaniowska, *Postpamięć*, [w:] *Pamięć rejestry i terytoria*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 39.

w ramach wymiany pokoleń. Juhani Pallasma zauważa, iż: „Zdajemy sobie sprawę i pamiętamy, kim jesteśmy dzięki naszym konstruktom, zarówno materialnym, jak i mentalnym”²⁰.

Widz dzięki działaniu uczestniczy w doznawaniu historii, a to czynne uczestnictwo daje silniejsze i pełniejsze wyobrażenie o historycznych wydarzeniach. Lech Majewski w swojej wypowiedzi na temat twórczości Dani Karavana świetnie uchwycił i zobrazował istotę takiego działania, ujmując ją następującymi słowami: „Te formy nie tylko niosą w sobie duchowość, ale także zapraszają do zabawy: są ludyczne. Są rodzajem naiwnego aktu miłosnego między obiektami a ludźmi, którzy pragną w nie wejść, zjednoczyć się z nimi”²¹.

Twórca tworząc pomnik dysponuje dużą swobodą kreacji. Takie są prawa twórcy. Są jednak ograniczenia, swoiste ramy, które określa pamięć zbiorowa, a poza które nie może wyjść. Pamięć zbiorowa w przypadku założeń pomnikowych musi być uwzględniona w całości, nie zezwala na przekłamania, dowolne interpretacje, półśrodki, nieścisłości, nadinterpretacje. Pomniki trwale zmieniają emocjonalną i narracyjną warstwę przestrzeni publicznej, oddziałując na wszystkie grupy jej użytkowników. Wątpliwości obalają pomniki pamięci już na etapie koncepcji. Dlatego zrozumienie pojęcia pamięci zbiorowej jest kluczowe dla tej rozprawy i dalszych rozważań nad pomnikami pamięci.

W 1963 roku Marek Budzyński, Andrzej Mrowiec, Grażyna Boczewska, Andrzej Domański otrzymali pierwszą nagrodę za projekt Pomnika Zwycięstwa na Playa Giron na Kubie. Projekt został jednak odrzucony przez Fidela Castro. Jego argumentem było, iż wygrana koncepcja bardziej gloryfikuje nieudaną próbę inwazji kubańskich emigrantów wspieranych przez Stany Zjednoczonej Ameryki niż miejsce zwycięstwa wojsk kubańskich. Czy to brak odpowiedniości odrzucił ten skądinąd bardzo udany w formie monument? Czy polscy projektanci zrobili to świadomie, na przekór kubańskiej dyktaturze? A może jest to wynikiem naszego polskiego rozumienia narracji pomnikowej, która wielokrotnie jest formułowana z perspektywy ofiary? Opisana sytuacja obrazuje nie tylko, jak subiektywizm autorów pomnika spotyka się z subiektywnym odbiorem decydentów, ale również rolę zinstytucjonalizowanej pamięci zbiorowej jako nadrzędnej w obrazowaniu zdarzeń historycznych. Polski historyk, politolog i kulturoznawca, Robert Traba zdefiniował to w następujący sposób: „Napięcie między pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową zanika najczęściej wtedy, gdy grupa MY konfrontuje się z pamięcią innej grupy. Zagrożenie, realne lub wyimaginowane powoduje wewnętrzną mobilizację i przekształcanie się z pluralistycznej narracji w monolityczną «narodową Pamięć»”²².

20 Juhani Pallasma, *Miejsce, pamięć i wyobrażenia ...*, dz. cyt., s. 15.

21 Lech Majewski, *Kąpiel w kamieniu*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 26.

22 Robert Traba, „To był przecież tylko film!” Trzy obrazy konfliktów i dialogów pamięci, [w:] *Pamięć, rejestry i terytoria*, dz. cyt., s. 10.

TWÓRCZA KREACJA

Jako twórca, projektant form upamiętniających wydarzenia historyczne, traktuję pomnik jako sumę opisanych wyżej zjawisk. To wymienione składowe stanowią materię, z którą zmagają się projektanci i wobec której podejmują wszystkie decyzje twórcze. Uwarunkowania fizyczne wnętrza krajobrazowego nadają mi większość wytycznych do działania, narzucają dobór skali, wybór materiału, formę projektowanego obiektu i wiele innych. Pewne działania, decyzje autorskie wynikające z wrażliwości i kreatywności w procesie twórczym nie zaistniałyby w owej „autorskiej” formie, gdyby nie miały oparcia w otrzymanych danych. Nawet chcąc się przeciwstawić porządkowi w danej przestrzeni, zanegować przykładowo składową urbanistyczną danego miejsca, robimy to w oparciu o to miejsce i nigdy w oderwaniu od niego. Ta zasada dotyczy wszystkich opisanych składowych. W pełni zgadzam się wobec tego ze słowami Anny Marii Wierzbickiej, która stwierdziła, że: „narracja może być narzędziem podczas poszukiwań lokalizacji i projektowania przestrzeni komemoratywnych, a w procesie projektowania może być również narzędziem poszukiwania formy i wyrazu przestrzennego”²³. Projektowanie pomnika w oderwaniu od otaczających nas aspektów jest założeniem błędnym.

Czym jest wobec tego kreacja twórcza, tak istotna w wykonywaniu projektów pomników? W pierwszym momencie na pewno potrzebna jest analiza. To wiedza pozwala odszyfrować ten niezwykle złożony kod kulturowych znaków i pojęć wtopionych w określone miejsce. Warsztatowa i świadoma praca z przestrzenią i wobec przestrzeni jest tu także ogromnie istotna.

Następna jest wrażliwość. To ona pomaga nam zwrócić uwagę oraz wybrać z zastanego miejsca istotne elementy, wydobyć ich potencjał. To nasza wrażliwość odziana w cały skomplikowany zestaw kodów kulturowych pozwala dostrzec podczas analizy najbardziej istotne oraz rokujące punkty, bez których założenia pomnikowe byłyby niepełne, powierzchowne lub niezrozumiałe.

Kolejnym elementem jest podejmowanie decyzji. Jest to proces niezwykle istotny i często najbardziej czasochłonny. W tym momencie, w sposób świadomy, uzbrojeni w całe spektrum wydobytych z kontekstu bodźców, zaczynamy je wartościować, dodawać do krajobrazu i odejmować z niego istotne dla danej narracji elementy. I kiedy wspólnie z danymi wpływającymi z opracowywanej przestrzeni i w pełnej harmonii z nimi zaczynamy kreować miejsce, to takie działanie pozwala nam zbli-

23 Anna Maria Wierzbicka, *Architektura jako narracja znaczeniowa...*, dz. cyt., s. 147.

żyć się do wytworzenia krajobrazu dojrzałego, czyli marzenia każdego projektanta, mianowicie osiągnięcia genius loci.

Wobec powyższych, najistotniejszych w moim rozumieniu pojęć, stanowiących o dobrym kształtowaniu pomnika, wskazuję piękno jako najważniejszą kategorię estetyczną. Jak wskazuje Władysław Tatarkiewicz, „Od czasów starożytnych za odmianę piękna była uważana odpowiedniość, mianowicie odpowiedniość rzeczy do zadania, jakie rzeczy te mają spełniać, do celu jakiemu służą”²⁴.

Czy pomniki upamiętniające zamachy na dworzec Atocha w Madrycie, gdzie zginęło 191 osób, a 1900 zostało rannych, lub monument na wyspie Utoya, gdzie zamordowanych zostało 77 nastoletnich osób, powinny być piękne? Filozof Archibald Alison przekonuje nas, iż „nie ma takiego kształtu, który by nie stawał się piękny, gdy jest doskonale dostosowany do celu”²⁵. Zatem monument obrazujący nawet najstraszniejsze zdarzenia z dziejów historii odwołuje się do pojęcia piękna, o ile poprzez piękno rozumiemy odpowiedniość. Pomnik nieodpowiedni stanowi zaprzeczenie idei monumentu. Spoglądając na ikoniczny projekt *Pomnika Drogi* autorstwa Oskara Hansena, wzór opisywany w niemalże każdej literaturze fachowej, widzimy przykład projektu przełomowego w historii projektowania obiektów komemoratywnych. Posiłkując się projektem Hansena, podejmuję próbę przedstawienia i analizy koncepcji ze względu na opisane powyżej kryteria. Powróćmy zatem do trzech składowych tworzących miejsce w sensie pomnika. Są nimi: atrybuty fizyczne, pojęcia, działania. W kategoriach pojęciowych pomnik drogi, wyrażający hekatombę czasu holokaustu, ma ułatwione zadanie, ponieważ ta karta historii jest na stałe i to w sposób niezwykle mocny, zakorzeniona w świadomości społecznej. Niemalże każdy z odwiedzających jest uzbrojony w odpowiednią wiedzę, by móc to miejsce odebrać i sakralizować. Autor nie musi edukować, piętrzyć kolejnych wizualnych form mających na celu wzmaganie narracji, ponieważ czerpie ze społecznej pamięci zbiorowej. Jego celem staje się jedynie jej intensyfikacja poprzez wzbudzenie odczuć i przeżyć jednostki. W tym przypadku to jednostka sama tworzy, na swój własny użytek, indywidualny post-pamięciowy obraz. Autor zdecydował się na ten zabieg, ponieważ pamięć zbiorowa jest najlepiej wzmocniana poprzez indywidualne doświadczenie jednostki. Doświadczenie to urzeczywistnia się m.in. poprzez działanie jednostki wywołane jej własną projekcją. Podejście takie w praktyce wymusza aktywne uczestnictwo w odbiorze wydarzenia historycznego.

Prowadzenie świadomej polemiki przestrzennej, zaprzęganey w celu osiągnięcia odpowiedniej narracji pamięci zbiorowej, jest widocznie w procesie formowania się *Pomnika Drogi*. Na pierwszym etapie konkursu zespół Hansena zaproponował koncepcję *Pomnika -Płyty*, jednak kolejne próby formowania odpowiedniej narracji odwróciły zdecydowanie założenie pomnikowe. Jak określa to

autor: „*Płyta śmierci* zmieniła się w *Drogę życia*”²⁶. To odwrócenie pojęć jest wynikiem odpowiedzialnej postawy i zaangażowania autora wobec potrzeby realizacji pamięci zbiorowej. Oskar Hansen miał pełną świadomość tych interdyscyplinarnych związków, które wpływają na dobre projektowanie miejsc pamięci. Prawdopodobnie dlatego ten niezwykły projekt, choć nie został zrealizowany zajmuje tak istotne miejsce w historii sztuki. Autor po raz pierwszy w historii tak podchodzi do istoty zagadnienia. Odrzucając własną estetykę, kieruje całą swoją twórczą kreacją na pole decyzji wartościujących elementy przestrzeni. W kontekście tego rozważania przytoczę kolejny raz projekt *Pomnika Zwycięstwa* na Playa Giron na Kubie, gdzie Hansenowskie odwrócenie narracji pomnika z *Płyty śmierci* na *Drogę życia* nie zaistniało i w efekcie pozostała narracja błędna w przekazie, w moim przeświadczeniu wynikająca z niewłaściwego ukierunkowania form przestrzennych. Spowodowało to w rezultacie odrzucenie projektu.

Analizując późniejsze założenia pomnikowe odkrywamy wiele sposobów kreowania narracji. Kolejnym przykładem może być pomnik poświęcony pamięci wydarzeniom Holokaustu w Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem w Jerozolimie, zaprojektowany przez Mosze Safidiego. Sam fakt lokalizacji miejsca owego pomnika w mieście Jerozolima skłania do poszukiwania innej narracji niż ta, z którą mieliśmy do czynienia w projekcie drogi Oskara Hansena.

W Jerozolimie, poza podstawowym obowiązkiem przedstawienia ogromnej tragedii ludzkości, zaistniała potrzeba wyrażenia nadziei, i tę narrację autor uzyskuje poprzez polemikę z wnętrzem krajobrazowym. Po przejściu przez ekspozycję, która w sposób właściwy wprowadza widza w doświadczenia ofiar Holokaustu ukazując pustkę i dotykając zagadnień dotyczących życia i śmierci, dochodzimy do umieszczonego na Górze Pamięci przy drodze do Ain Karem tarasu widokowego, z którego możemy obserwować widok Nowego Miasta Jerozolimy. Zabieg ten ma wzniecić u odbiorcy iskrę nadziei, gdyż po przebyciu drogi prowadzonej przez ciemne karty historii, odbiorca pomnika spogląda na piękną panoramę rozwijającego się miasta.

Pozostając przy przykładach związanych z tematyką Holokaustu chciałbym przytoczyć jeszcze inny przykład, w którym ogromne znaczenie odgrywa jeden ze wskazanych elementów tworzących miejsce, a mianowicie działania. Mowa o Kaplicy Kontemplacji Służącej Modlitwie i Medytacji w Muzeum – Miejscu Pamięci Narodowej w Bełżcu. Zwracam na niego uwagę dlatego, że założenie pomnikowe w Bełżcu, którego budowa została ukończona w 2004 roku, a forma jest rezultatem konkursu, w którym pierwszą nagrodę otrzymał zespół Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pidka, Marcina Roszczyka, jest jednym z najwspanialszych przykładów polskiej sztuki pomnikowej, wielokrotnie opisywanym i doskonale utrwalonym w świadomości współczesnych artystów rzeźbiarzy i architektów. Muzeum na terenie założenia pomnikowego projektował Marek Dunikowski, a Mirosław Nizio jest autorem wnętrza ekspozycji. We wszystkich opracowaniach omawiana kaplica jest

24 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2012, s. 187.

25 Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, [1790], Edinburgh 1815, cyt. za: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 189.

26 Oskar Hansen, *Ku formie otwartej*, red. Jola Gola, Warszawa 2005, s. 130.

praktycznie pomijana i osobiście zwiedzając kompleks muzealny byłem zaskoczony faktem istnienia tak znakomitej i zapadającej w pamięć przestrzeni. Wieńcząca muzealną ekspozycję Kaplica Modlitwy i Medytacji buduje narrację pamięci poprzez indywidualne działanie odbiorcy. Słuszne wydaje mi się wobec tego dokonanie jej opisu z perspektywy własnych wrażeń, odczuć i refleksji wywołanych obcowaniem z tym miejscem.

Na końcu ekspozycji w muzeum widnieją ogromne, wykonane z metalu drzwi posiadające niewielkie elementy szklane. Stoję przed owymi drzwiami sam. Ciężar otwieranych drzwi poprzez dziwne sensoryczne odczucie pamiętam do dziś. Rozpościera się przede mną ogromna, pusta, bezdenna sala. Panuje półmrok. Trudno w tych warunkach określić skalę. Próbuję się jakoś ustosunkować wobec tej przestrzeni. Nachodzi mnie nawet wątpliwość, czy jest to aby na pewno miejsce, gdzie powinni wchodzić zwiedzający muzeum, bo wizualne aspekty tegoż otoczenia nasuwały wrażenie, jakby budynek był większy niż cała ekspozycja muzealna, a ta betonowa konstrukcja, w której się znajduję, była po prostu niezagospodarowana. Wtedy słyszę trzask. Zaniepokojony orientuję się, że jest to odgłos zamykających się monumentalnych drzwi. Z uwagi na panującą pustkę i prostokątną przestrzeń, trzask ten wydawał się być ogromnym hałasem, wielokrotnie multiplikowanym poprzez panujące echo. Wtedy ogarnia mnie ogromne poczucie samotności; betonowa niedoświetlona przestrzeń daje poczucie nieprzyjemnego chłodu. Do wnętrza, poprzez przeszklenia w drzwiach, docierają jedynie niewielkie ilości światła. Robię niewielki krok po posadzce posypanej żwirem. Echo panujące wewnątrz powoduje, iż każdy dźwięk stawianych kroków wraca do mnie zwielokrotniony na niewyobrażalną skalę. Uderza mnie wrażenie, jakby 450 tysięcy ofiar tej przerażającej zbrodni, spersonifikowanych w mojej wyobraźni w wyniku odgłosów przesuwania stóp, kroczyło wokół mnie. Wtedy pierwszy raz w życiu wyszedłem z przestrzeni pomnika, gdyż wywołane przezeń wrażenie było tak intensywne i przerażające, że stało się nie do zniesienia. Dopiero po wyjściu zobaczyłem napis informujący, iż jest to Kaplica Kontemplacji Służąca Modlitwie i Medytacji.

Oczywiście mamy tu do czynienia z świadomym projektowaniem układu. Radykalna decyzja projektowa, odrzucająca całkowicie estetyzację owej przestrzeni, została uzupełniona odpowiednim doбором materiałów, które poza estetyczną semantyką uwzględniają wyrazowe właściwości sensoryczne. Natomiast najistotniejszym czynnikiem kształtującym narrację w omawianej sali pamięci było uwzględnienie działania, jakim w tym przypadku była moja osobista projekcja. Profesor nauk społecznych Robert Traba określił to następującym stwierdzeniem „Uczestnicząc w publicznych działaniach kreujących obrazy przeszłości w przestrzeni publicznej, stajemy się – nolens volens – aktorami procesu konstruowania pamięci zbiorowej”²⁷.

Zatem opisałem trzy realizacje pomnikowe, traktujące o Holokauście, jednak każda z nich znajduje się w innej lokalizacji, co w sposób oczywisty wpływa na ich formę, narzucając inne rozwiązania przestrzenne. Ale nie tylko, gdyż pomniki te materializują inną zbiorową pamięć. Wobec pomników usytuowanych na terenach niemieckich obozów koncentracyjnych w Polsce narracja akcentuje ogrom tragedii. W Jerozolimie akcent wieńczący stanowi obraz nadziei. Gdybyśmy do tego zestawu dodali zaprojektowany przez Petera Eisenmana berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, w jego kontekście mówić powinniśmy o potrzebie rozliczenia i zadośćuczynienia niemieckiej społeczności wobec narodu żydowskiego. W Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie mamy do czynienia z obiektem, który przywołuje historyczną narrację, co Lenartowicz sklasyfikował jako „obiekt pojemnik”. Inaczej bowiem budowana jest narracja w przestrzeni, która jest autentycznym świadkiem wydarzenia, a inaczej, gdy pomnik staje się opowieścią o wydarzeniach odległych.

ZAKOŃCZENIE

„Musimy całe cierpienie, również to które nas samych nie dotknęło, uznać za coś, co nas samych dotknąć powinno i od którego, bez naszej własnej zasługi, zostaliśmy tylko uratowani”²⁸.

Dzisiejszy świat stawia przed projektantami kolejne wyzwania, przy czym formuła projektowania założeń pozostaje podobna, lecz jest ciągle modyfikowana. Stajemy wobec potrzeby upamiętnień ataków terrorystycznych, katastrof lotniczych, odkrywanych na nowo kart historii, ujawniających nieznane dotąd opresje systemów totalitarnych. I na tym polu mamy również znakomite współczesne przykłady dobrych założeń pomnikowych. Autorzy wielokrotnie posługują się znakami i formami, które w swoim przestrzennym znaczeniu stają się środkiem do wyrażenia narracji znaczeniowej. Takie rozwiązania jak wytyczenie osi, użycie wody, posadzenie drzewa, podzielenie przestrzeni za pomocą ściany czy bramy wynikają z konieczności twórczej. Są to natomiast jedynie środki wyrazowe, które pozwalają strukturyzować miejsce, nadając mu odpowiednie znaczenia i konteksty. Natomiast prawdziwe rozumienie i kształtowanie pomników zaczyna się wtedy, gdy używamy tych środków w odpowiednim celu. Nie brama jest pomnikiem, a przestrzeń, które za jej pośrednictwem przekraczamy. Nie ściana stanowi monument, a przestrzeń, które wydziela. Drzewo będzie miało charakter pomnika dopiero wtedy, gdy odbiorca zobaczy w nim afirmację życia. By te odpowiednie znaczenia tym formom nadać, musimy prowadzić dialog z opracowywaną przestrzenią i szanować wszystkie jej ukryte aspekty i znaczenia, zmuszając odbiorcę do jej eksplorowania, a tym samym aktywnego uczestnictwa w tworzeniu naszej pamięci zbiorowej.

28 Karl Jaspers, *Wahrheit und Bewahrung*, R. Piper & Co. Verlag, München 1983, cyt. za: Roland Schefferski, *Pamięć Shoah? [w:] Pamięć Shoah Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 723.

OPIS PRAC

Z racji podejmowanego tematu, który traktuje pomnik jako interdyscyplinarną sumą wielu czynników, przeprowadzana analiza odbywa się w sposób studialny. Studialność jest konieczna nie tylko ze względu na ograniczenia, jakie stawia przed nami proces inwestycyjny, ale pozwala też na śmiałe i swobodne traktowanie obszaru działań jako materii kreatywnej, gdzie wybór lokalizacji musi mieć charakter świadomej decyzji twórczej.

Przedstawiam w mojej pracy trzy koncepcje form upamiętnienia pamięci zbiorowej. W istocie stanowią one połączenie elementów danych (istniejących) z elementami stworzonymi (kreacjami) usytuowanymi w locus, które to elementy wspólnie tworzą wartość zwaną założeniem pomnikowym. Każde z proponowanych rozwiązań podejmuje tematykę obrazującą Tragedię Górnoszląską z 1945 roku. Wszystkie projekty zlokalizowane są w zupełnie odmiennych lokalizacjach, co skłania do posługiwania się innym sposobem kształtowania formy i przeprowadzania narracji. Wymusza to uwarunkowanie decyzji projektowych i twórczych szeregiem opisanych wyżej czynników.

W wyborze tematu adekwatnego do potrzeb przeprowadzenia pracy doktorskiej kierowałem się kompletną i nadal adekwatną definicją zawartą w książce Socjologia i kształtowanie przestrzeni autorstwa polskiego socjologa Aleksandra Wallisa, dla którego pomnik to „monument dla pamięci lub na pamiątkę wystawiony”²⁹. Według Wallisa pomnik „powstaje w wyniku uświadomionych potrzeb społecznych [...] wyraża moralne, polityczne, intelektualne lub jeszcze inne wartości ideologiczne mniejszych i większych społecznych zbiorowości i posiada swe miejsce w społeczno-historycznej świadomości tych zbiorowości”³⁰. Pomnik „jest dziełem sztuki [...] i należy do określonej epoki i tradycji artystycznej, jak również do dorobku swojego twórcy; [...] „...jest elementem przestrzeni [...] i należy do swego bezpośredniego otoczenia”³².

29 Aleksander Wallis, Socjologia i kształtowanie przestrzeni, Warszawa 1971, s. 105.

30 Tamże, s. 105.

31 Tamże, s. 105.

32 Tamże, s. 105.

TRAGEDIA GÓRNOŚLĄSKA 1945 ROKU

Mianem tym określa się wciąż mało znany – poza Górnym Śląskiem – tragiczny epizod internowania i wywiezienia na roboty przymusowe do Związku Sowieckiego co najmniej czterdziestu sześciu tysięcy mieszkańców Górnego Śląska (Polaków i Niemców). Wywieziono głównie młodych, zdrowych i dobrze wykwalifikowanych mężczyzn w wieku 17 – 50 lat (górników, hutników, mechaników, ślusarzy).

Przed wywózką zatrzymanych osadzano w trzech dużych obozach zorganizowanych przez NKWD w Łabędach, Mysłowicach i Oświęcimiu oraz w licznych mniejszych podobozach.

Trwająca czasami wiele tygodni podróż odbywała się w zatłoczonych, bydłych wagonach. Szacuje się, że 10% deportowanych mogło nie przeżyć transportu. Większość wywiezionych z Górnego Śląska trafiła do obozów pracy w Donbasie (Wschodnia Ukraina) i w rejon Mińska (Białoruś). Część wywieziono do Gruzji, w okolice Murmańska, do Kazachstanu i na Kamczatkę. Deportowanych na Ukrainę zatrudniano w kopalniach, hutach, koksowniach i zakładach chemicznych. Mordercza praca w nieludzkich warunkach skutkowała wysoką śmiertelnością wynoszącą od 1,5% do 2% w miesiącu.

Do dziś nie ustalono dokładnej liczby ofiar śmiertelnych deportowanych z Górnego Śląska. Przyjmuje się, że 30% wywiezionych nie przeżyło. Spośród tych, którzy przeżyli, większość powróciła do domów przed końcem 1949 roku.

FOTOGRAFIA STANU ISTNIEJĄCEGO

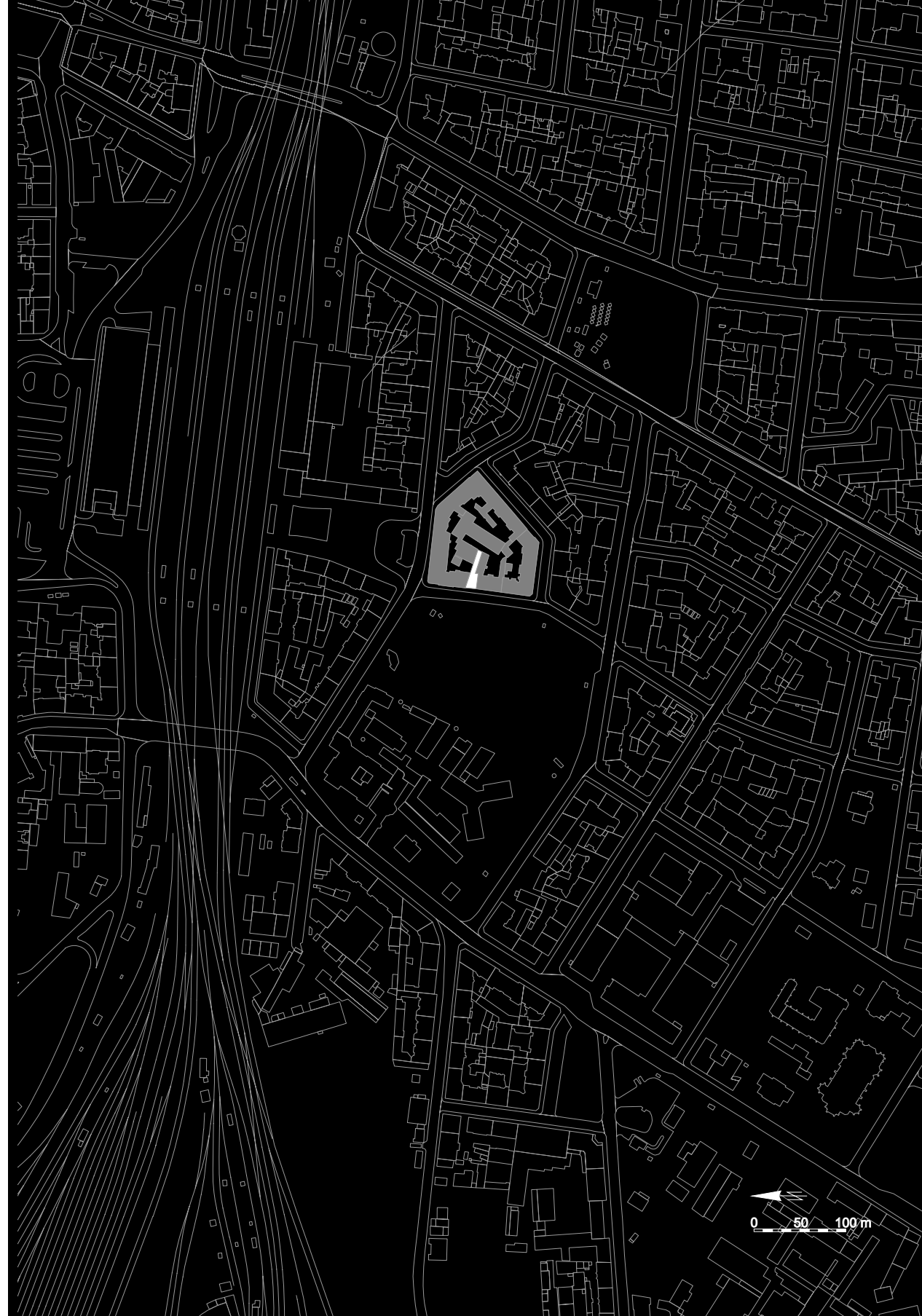
Rozpatrując wieloaspektowo tragedię deportacji z 1945 roku nie sposób pominąć również kontekstu sfery społecznej. Drugoplanowym, choć niezaprzeczalnie dramatycznym doświadczeniem osób żyjących na Górnym Śląsku w tym okresie, była pamięć i pustka pozostawiona po deportowanych. Każda osoba wywieziona na wschód pozostawiła w rodzinnym mieście najbliższych, krewnych, przyjaciół, współpracowników. Zostały dramatycznie przerwane wszystkie relacje, uwarunkowania i zależności dla dziesiątków tysięcy istnień ludzkich. W opisywanym założeniu pomnikowym postanowiono upamiętnić właśnie te „pozostawione” ofiary deportacji



MAPA POŁUDNIOWEJ CZĘŚCI ŚRÓDMIEŚCIA

Ponieważ wspomniane wydarzenia trudno wiązać z konkretną lokalizacją, wybór miejsca ograniczono do historycznej części przykładowego śląskiego miasta – Katowic. Decydujące znaczenie w jej wyborze odegrał ukryty potencjał miejsca, a w zasadzie zauważalna aberracja przestrzenna typowej miejskiej tkanki.

W centrum Katowic, nieopodal dworca głównego odnaleźć można zwarty kwartał miejskiej zabudowy ograniczony ulicami: Marii Skłodowskiej-Curie, Andrzeja, Krzywej. Od strony zachodniej tego kwartału znajduje się plac Andrzeja o charakterze raczej parkowym. Widziana od tej strony pierzeja ulicy jest ukształtowana przez trzy- i czterokondygnacyjne kamienice mieszkalne z przełomu XIX i XX wieku. Obserwując przebieg wspomnianej pierzei od strony placu Andrzeja, zauważyć można w jej środkowej części pustą przestrzeń o szerokości ośmiu metrów, która umożliwia wąski wjazd w głąb kwartału. Wspomniana „wyrwa” w monolicie zabudowy poprzez swoje specyficzne geometryczne uwarunkowania przestrzenne buduje wrażenie perspektywy ze zbiegiem w kierunku wnętrza dziedzińca.



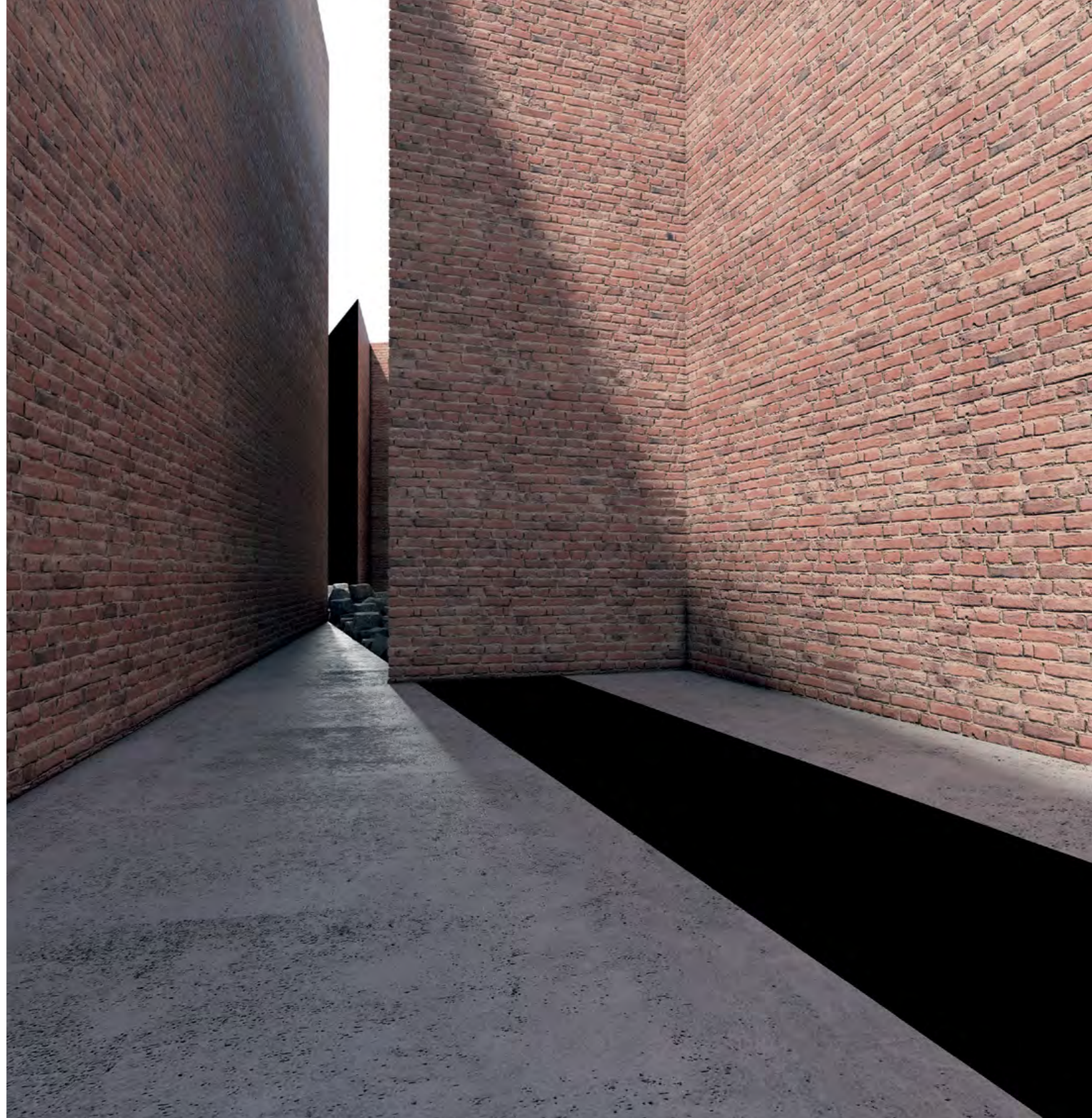
IDEA POMNIKA

WIZUALIZACJA WNĘTRZA WIDOK W KIERUNKU WSCHODNIM

Głównym założeniem ideowym i narracyjnym pomnika jest zmaterializowanie określenia „pustki powstałej po osobach deportowanych”. W doborze skali zdecydowano się nadać mu wielkość domu mieszkalnego, który staje się synonimem otoczenia mieszkańca i jego rodziny. Negatywowa przestrzeń założenia, zdefiniowana przez ceglane mury kontrastuje z sąsiednimi budynkami, zwraca uwagę widza swoją odmiennością. Jest niczym pusta rama w galerii pełnej obrazów – ma wywoływać konsternację odbiorcy i budzić pytania o powód takiego wzajemnego zestawienia form.

W kolejnym stadium doświadczenia i eksploracji widz wchodzi do wnętrza założenia pomnikowego poprzez wąską wertykalną szczelinę. Skala i proporcje określone przez jednorodny materiał ścian w odniesieniu do człowieka stają się wyrażeniem wspomnianej „pustki po”. Czterokondygnacyjne pomieszczenie, pozbawione dachu, kieruje uwagę odbiorcy w stronę środka kwartału zabudowy. Dzieje się tak za sprawą „sztucznych” zbiegów perspektywicznych ścian, które w niemal scenograficznym zabiegu, optycznie symulują efekt „długiej drogi”. Droga ta, wytyczona barwą posadzki w kierunku wschodnim, uniemożliwia fizyczne przejście, ponieważ blokowana jest kolejno przez pionową ścianę, kamienne bloki oraz finalnie wąski korytarz. Obserwator widzi te kolejne plany i przeszkody, lecz nie może wejść w głąb kwartału.

Wszystkie opisane powyżej zabiegi wykorzystują sensualne doznania odbiorcy w celu budowania odczuć, wrażeń i emocji podczas obcowania z pomnikiem. W zależności od wrażliwości i wyobraźni widza może się to odbywać na różnym poziomie interpretacji zjawisk, dając odmienne, indywidualne odbiory dzieła.



ELEWACJA KWARTAŁU ZABUDOWY
WIDOK OD STRONY WSCHODNIEJ



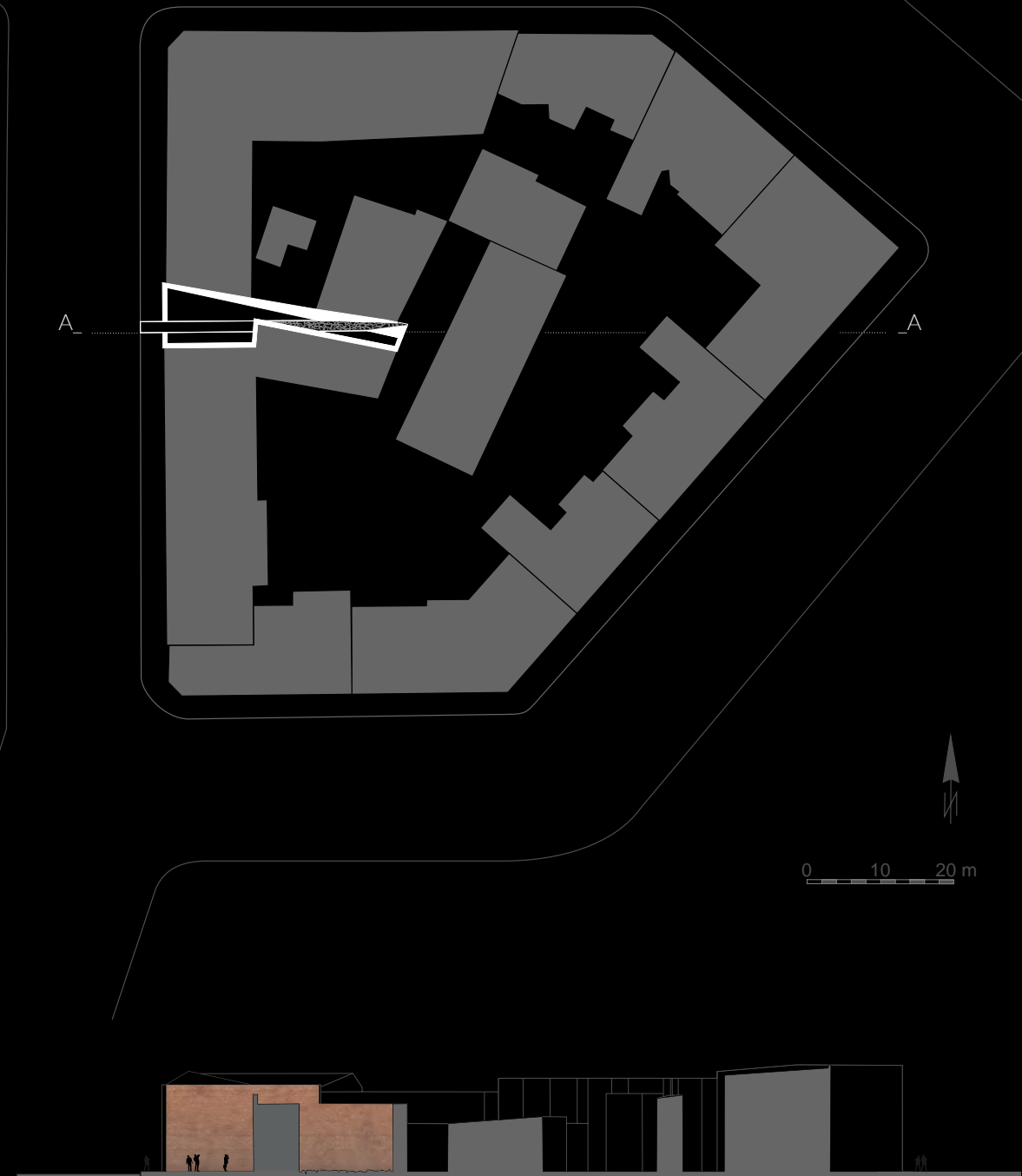
ROZWIĄZANIA PRZESTRZENNE

RZUT KWARTAŁU ZABUDOWY WRAZ Z ZAŁOŻENIEM POMNIKOWYM

PRZEKRÓJ A_A PRZEZ CAŁOŚĆ KWARTAŁU ZABUDOWY Z WYSZCZEGÓLNIONYM ZAŁOŻENIEM POMNIKOWYM

Wybór, analiza kontekstu oraz poczynione autorskie założenia ideowe zaowocowały następującymi decyzjami projektowymi w zakresie rozwiązań architektoniczno-przestrzennych:

- cały sześcioboczny, nieregularny plan działki obudowuje się po obwodzie jednolitą ścianą ceglana o wysokości dostosowanej do górnego gzymsu sąsiednich kamienic oraz zmiennej grubości, co ma na celu ujednoczenie powstałego wnętrza oraz korektę jego geometrii;
- od strony ulicy Marii Skłodowskiej-Curie projektuje się wejście do pomnika poprzez pionową szczelinę w murze na linii uskoku dwóch wysokości;
- w szerokości wejścia wytycza się na posadzce symboliczną drogę biegnącą w głąb założenia w kierunku wschodnim, co nawiązuje bezpośrednio do historycznych wydarzeń.



ROZWIĄZANIA MATERIAŁOWE

FOTOGRAFIE MODELU ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO

PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D

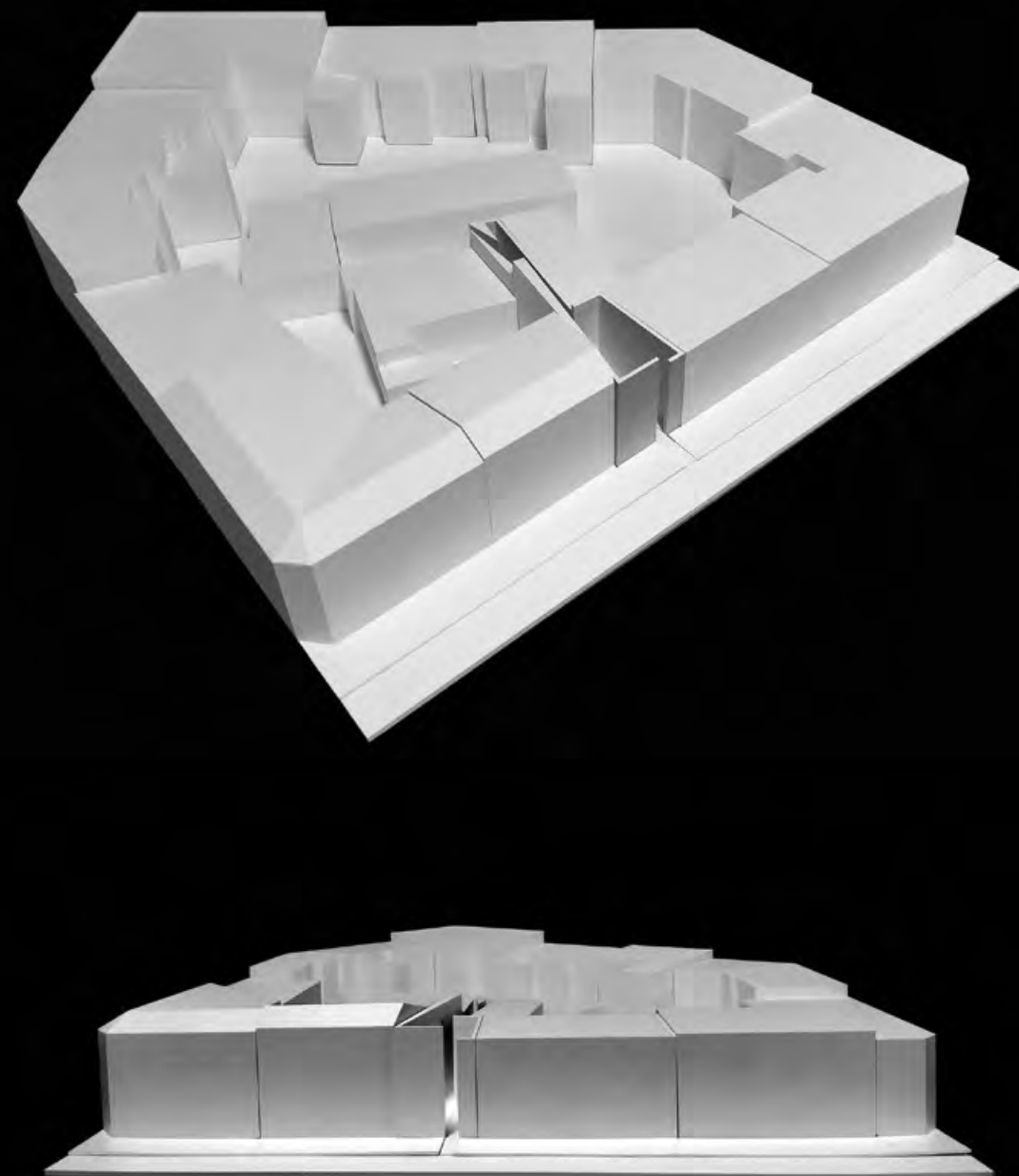
WYMIARY: 74 CM × 90 CM × 13 CM

W projekcie celowo ograniczono paletę użytych materiałów dla spotęgowania wrażenia jednorodności powstałych struktur. Zamysłem było nie tylko odwołanie się do minimalistycznej estetyki, lecz również maksymalna ekspozycja walorów geometrycznych powstałego wnętrza bez rozpraszania odbiorcy kolejnymi podziałami materiałów i struktur.

Użycie tradycyjnej czerwonej cegły do wzniesienia ścian wynika z archetypicznego znaczenia tego materiału w naszej kulturze oraz tradycji budownictwa mieszkalnego na Śląsku. Dodatkowo, przestrzenna faktura ściany ceglanej z wyraźnym horyzontalnym podziałem spoin nadaje dynamizmu i jednoznacznej skali całemu założeniu.

Jako uzupełniający materiał wskazano okładziny z płomieniowanych i szczotkowanych płyt granitu Impala, który użyty na ścianie zewnętrznej oraz posadzce ma stanowić neutralne tło dla cegły i całego otoczenia.

Wspomniana symboliczna „droga na wschód” wyróżnia się sposobem wykończenia nawierzchni – poprzez polerowanie, co pogłębia naturalny czarny kolor kamienia.



FOTOGRAFIA MODELU ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO
PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D
WYMIARY: 74 CM × 90 CM × 13 CM



LISTA OFIAR DEPORTACJI JAKO POMNIK

FOTOGRAFIA STANU ISTNIEJĄCEGO

W mieście Radzionków przy ulicy św. Wojciecha, w budynku nieczynnego dworca kolejowego, funkcjonuje od roku 2014 Centrum Dokumentacji Deportacji Górnolązacków do ZSRR w 1945 roku. Centrum pełni funkcje kulturalne, archiwalne i edukacyjne odnoszące się do wydarzeń związanych z masową wywózką ludności Górnego Śląska na wschód po zakończeniu II Wojny Światowej. W wyniku tych represji deportowanych zostało ponad 46 tysięcy osób. Wewnątrz zespołu dworcowego znajduje się m.in. stała wystawa prezentująca te tragiczne wydarzenia z przeszłości.

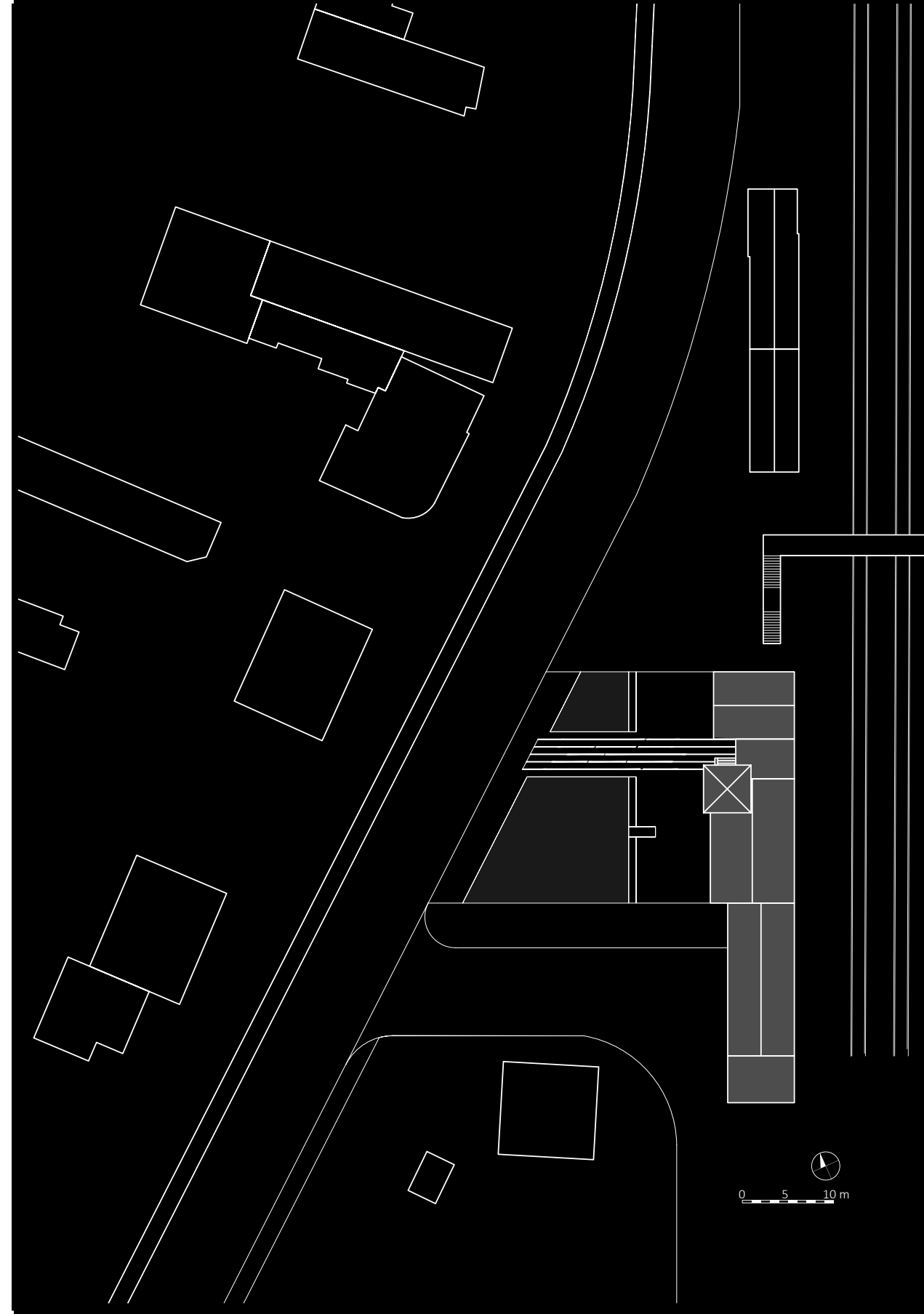


UWARUNKOWANIA URBANISTYCZNE

PLAN ZAGOSPODAROWANIA TERENU

Zespół budynków byłego dworca kolejowego Radzionków zlokalizowany jest w północno-wschodniej granicy miasta. Otacza go niska, rozproszona zabudowa mieszkaniowa, tworząca nieregularną pierzeję wzdłuż ulicy św. Wojciecha. Z takiego monotonnego, małomiasteczkowego pejzażu nieznacznie wyróżnia się bryła dworca dzięki jej „wycofaniu” w głąb działki względem pozostałych budynków.

Niewielkie obiekty z ceglany detalami ścian, stanowiące charakterystyczny dziewiętnastowieczny przykład małego dworca kolejowego, oddziela od głównej ulicy skwer miejski w kształcie trapezu. Przestrzeń tę wybrałem jako lokalizację założenia pomnikowego, które jednocześnie będzie pełnił funkcję przedpola wejścia głównego do budynku.



WIZUALIZACJA

Historyczne sąsiedztwo dworca i torów wraz z otaczającą infrastrukturą oraz sama kolej jako środek transportu deportowanej ludności mocno determinowało moje wybory form przekazu wyrażających ideę tego pomnika. Składają się na nie wrażenia sensualne ludzi z przeszłości – stłoczonych w ciasnych towarowych wagonach. Ludzi transportowanych przez tysiące kilometrów ze znanego sobie świata, w którym żyli, w którym mieli rodziny i bliskich do obcej, nieprzyjaznej i pustej krainy. Ich podróż, która sama w sobie była wyrachowaną torturą doświadczania ścisku, ciemności, zmiennych warunków atmosferycznych, pragnienia itd. Ich jedynym kontaktem ze światem zewnętrznym podczas transportu były widoki – zmieniający się powoli pejzaż, widziany poprzez szczeliny między deskami ścian wagonu.

Wykreowanie przestrzeni budzącej w zwiedzającym odczucie dyskomfortu poprzez wąskie klaustrofobiczne przejścia, szorstkie faktury, „zimne” w dotyku materiały oraz ograniczony wgląd w otoczenie stały się tworzywem składowym tego pomnika. Ma on w zamyśle odtwarzać namiastkę przeżyć i odczuć ofiar poprzez polisensoryczne doświadczenia.

Drugim założeniem projektowym memoriału jest próba unaocznienia zwiedzającym ogromu liczby ofiar tragicznych wydarzeń. W celu opracowania jak najpełniejszej listy imion i nazwisk osób deportowanych przeprowadzono kwerendy archiwalne. Uwidacznia się to w formie ciągów wierszy i kolumn tekstu, stanowiących strukturalną perforację powierzchni płyt stalowych współtworzących kompozycję rzeźby. Odbiorca podchodząc stopniowo do wspomnianej ściany zauważa lekkie fakturowe zaburzenie powierzchni, następnie odkrywa, iż są to poziome szczeliny wierszy, przez które przedostają się promienie światła. Stojąc bezpośrednio przed ścianą może przeczytać listę i uświadomić sobie, iż każde zapisane nazwisko to historia realnej osoby żyjącej na terenie Górnego Śląska w 1945 roku.

Kolejnym zabiegiem narracyjnym projektu stało się luźne odniesienie do metafory granicy między dwoma światami i odmiennymi pejzażami – tutejszym, rodzimym i bezkresnym azjatyckim stepem. Główne obiekty pomnika nawiązujące skalą i proporcjami do wagonów kolejowych zostały tak ułożone, aby symbolicznym gestem przecinać tę graniczną linię styku.



WIZUALIZACJA OD STRONY ZACHODNIEJ

Analiza otoczenia oraz poczynione autorskie założenia ideowe zaowocowały następującymi decyzjami projektowymi w zakresie rozwiązań architektoniczno-przestrzennych:

- w skali urbanistycznej: wspomniany skwer o wymiarach 26 metrów na 32 metry został podzielony równoległymi do pierzei budynku pasami na dwie odmienne w charakterze nawierzchnie – pierwsza utwardzona betonem, a druga, dla kontrastu, porośnięta naturalną łąką;
- uwzględniając uskok w bryle budynku dworca wyznaczono prostopadle do niego główną oś kompozycyjną założenia o szerokości 3,5 metra i długości 25 metrów;
- główny trzon pomnika tworzy układ pięciu horyzontalnych rzędów płyt o wysokościach od 2,6 do 3,4 m i zmiennych długościach. Ich proporcje i skala nawiązują do archetypicznego wagonu towarowego. Skojarzenie z koleją podkreśla jeszcze bardziej powiązanie rozstawu każdej płyty z rytmem torów umieszczonych na posadzce skweru;
- wzajemne odległości między ciągami płyt wydziela wąskie przejścia o szerokości 84 cm, umożliwiające przechodzenie zwiedzającym z jednej przestrzeni do drugiej poprzez długie ciągi korytarzy;
- posadzka przejść między płytami pokryta jest łamanym kamieniem, co w założeniu budzić ma skojarzenia z torami kolejowymi. Spacer zwiedzających po kamiennej, luźnej nawierzchni generuje charakterystyczne dźwięki, odbijające się od równoległych płyt stalowych, co wzmacnia doznania sensualne widza.

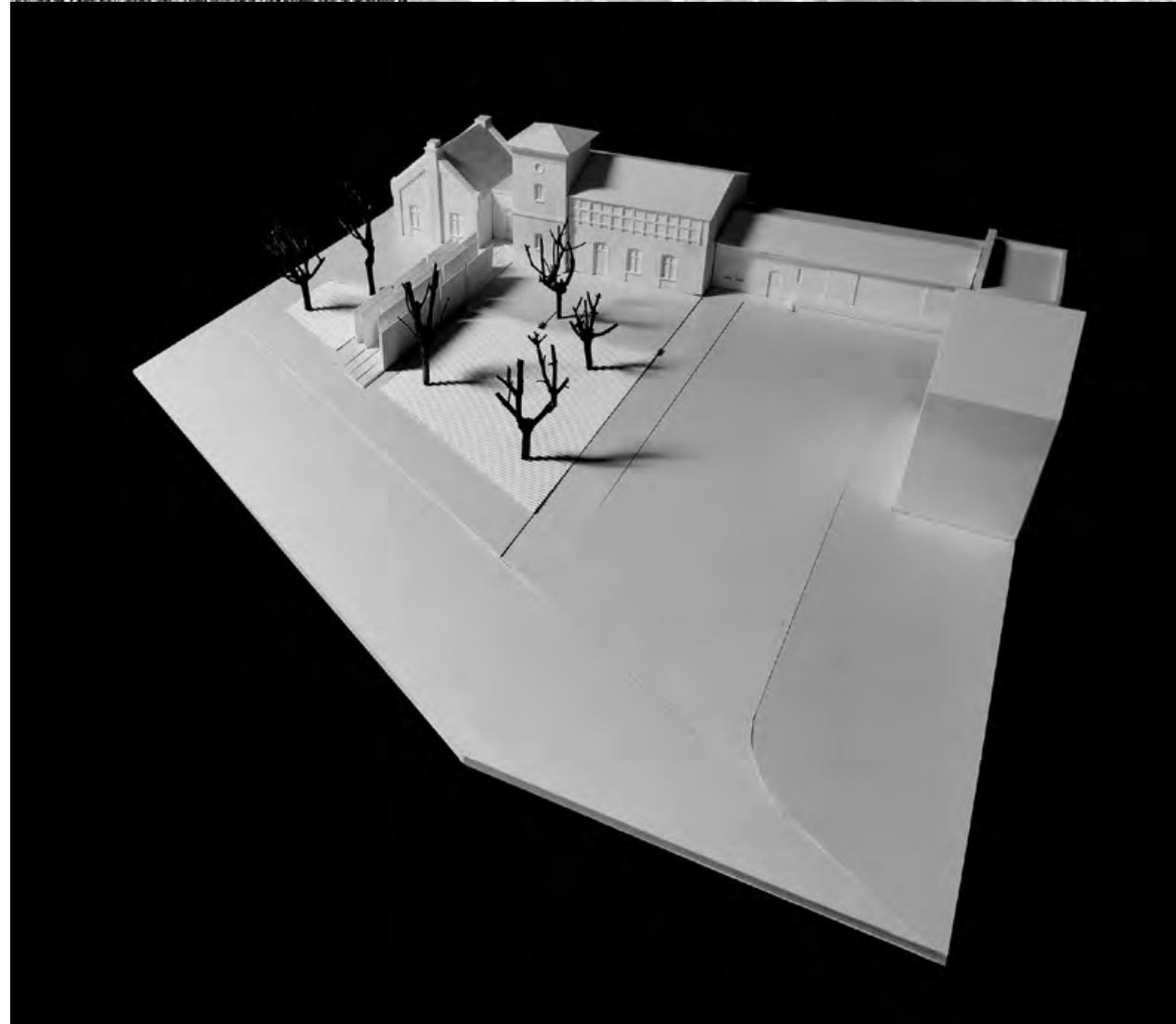


ROZWIĄZANIA MATERIAŁOWE

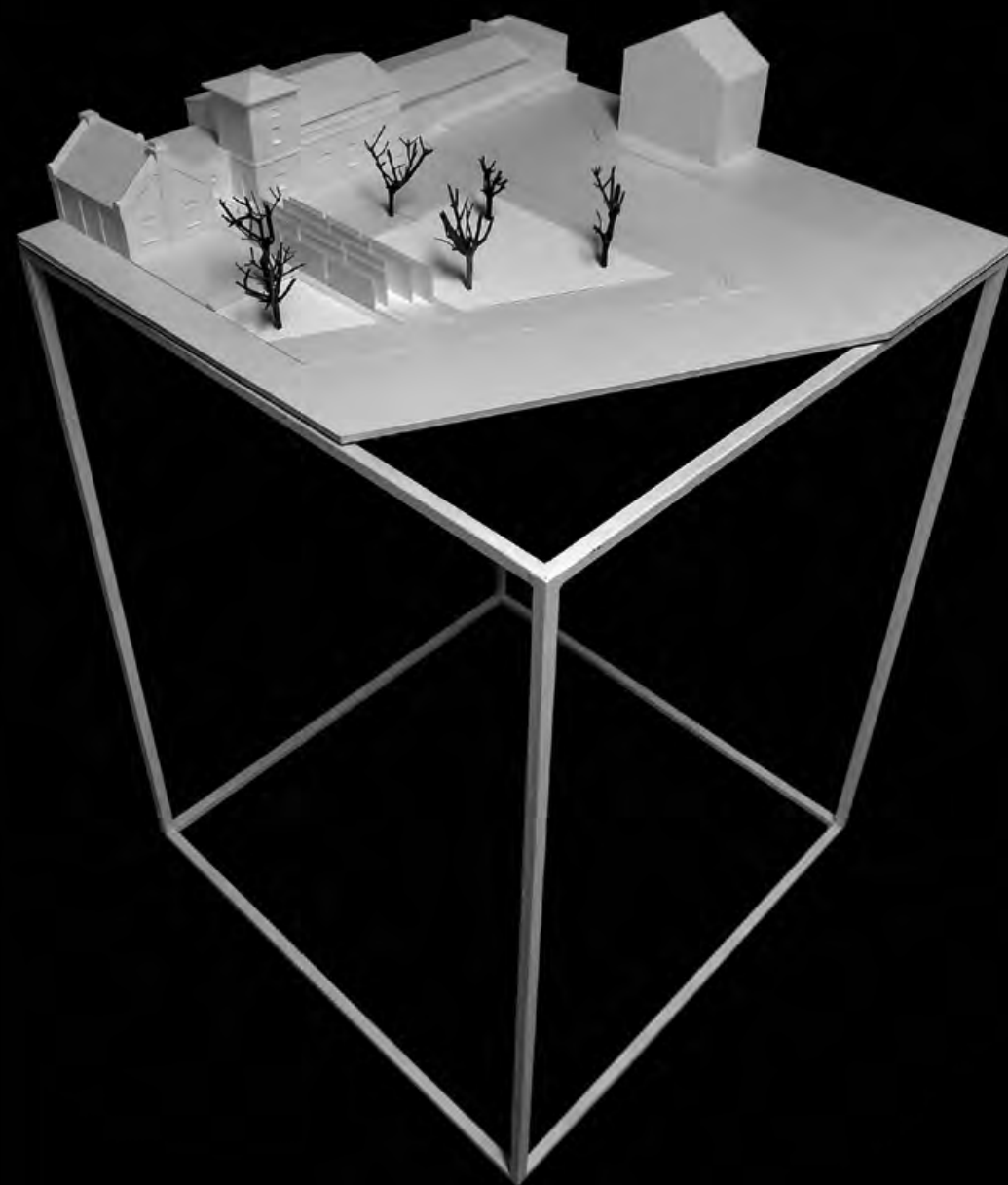
WIZUALIZACJA, WIDOK OD STRONY POŁUDNIOWEJ

FOTOGRAFIA MODELU ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO
PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D
WYMIARY: 71 CM × 71 CM × 15 CM

W ramach doboru palety materiałowej założenia sięgnięto do bezpośrednich nawiązań inspiracyjnych pomnika. Na główne tworzywo, z którego zaprojektowano układ pionowych płyt-tablic, wybrano rdzewiejącą blachę stalową typu corten. Materiał ten swoją surową estetyką ciemniejącej z upływem czasu rudej patyny zestawionej z szarym łamanym kamieniem posadzki odwołuje się do skojarzeń ze starą infrastrukturą kolejową. Pozostałe elementy zagospodarowania stanowią rodzaj passe-partout dla głównego obiektu, gdzie wybór materiałów i nawierzchnie zielone odgrywają role funkcjonalne i tła.



FOTOGRAFIA MAKIETY ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO
PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D
WYMIARY: 71 CM × 71 CM × 15 CM



POMNIK - BRAMA

FOTOGRAFIA STANU ISTNIEJĄCEGO

W Świętochłowicach, w dzielnicy Zgoda, przy obecnej ulicy Wojska Polskiego zlokalizowany był w latach 1942-1945 niemiecki podobóz koncentracyjny KL Auschwitz-KL Eintrachthütte, a od lutego do listopada 1945 roku Obóz Pracy Zgoda, podlegający Urzędowi Bezpieczeństwa Publicznego. W miejscu tym, o tragicznej i złożonej historii, więziono i mordowano ludzi wielu narodowości, religii i przekonań, których oba totalitarne systemy uznały za swych wrogów lub przestępców.

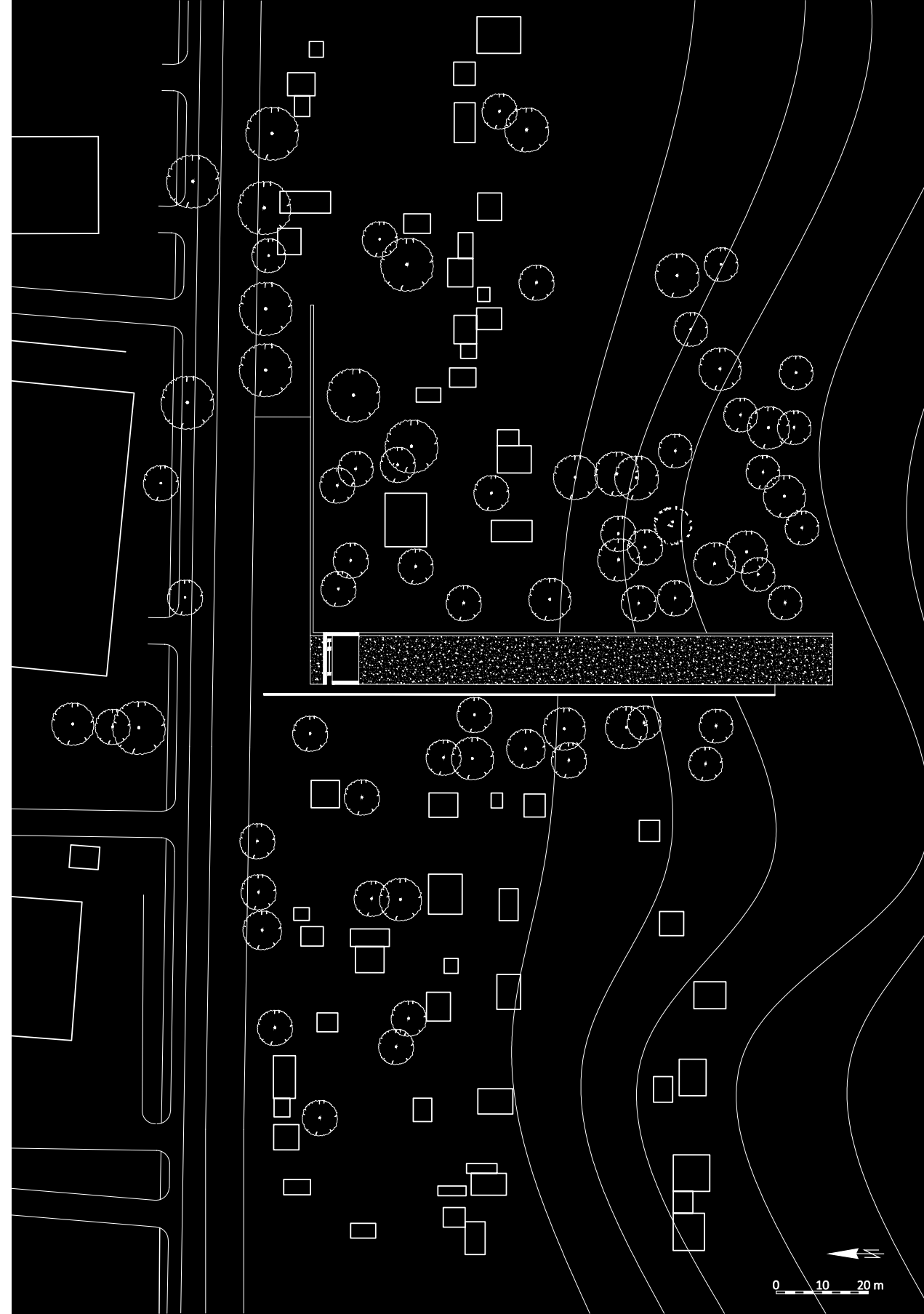
Cały obszar obozu o prostokątnym kształcie otoczony był podwójnym ogrodzeniem z drutu kolczastego. W narożnikach prostokąta znajdowały się cztery wartownicze wieże. Wewnątrz wydzielonego terenu zlokalizowano parterowe baraki dla więźniów.



PLAN ZAGOSPODAROWANIA TERENU

W stanie obecnym, obszar dawnego obozu przylegający do ulicy Wojska Polskiego jest w większości porośnięty nieurządzoną zielenią niską i wysoką. W kierunku południowym poziom terenu lekko opada, a roślinność zmienia charakter na leśny. Na części obszaru (od strony zachodniej i wschodniej) wydzielono zaś pracownicze ogródki działkowe. Po przeciwległej stronie ulicy wznoszą się rozproszone i niskie zabudowania o przemysłowej funkcji. Obserwowany charakter podmiejskiego pejzażu nie wskazuje niczym (lub wręcz maskuje) przedmiotowe miejsce pamięci zbiorowej.

Jedynym widocznym, materialnym świadkiem martyrologicznej historii tego miejsca jest główna brama wjazdowa do dawnego obozu. Właśnie ta niewielka budowla z ceglanymi słupami i stalowymi przęsłami bramy została wybrana jako główny punkt kompozycyjny nowego założenia komemoratywnego, wokół którego buduje się całą narrację pomnikową.



WIZUALIZACJA WNĘTRZA ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO

Według ustnych przekazów, po likwidacji obozu jeden z robotników poprzez zespawanie stalowych wrót bramy w sposób trwały dokonał jego zamknięcia. Wydarzenie to symbolicznie zamyka tragiczny i wstydlivy okres historii tego miejsca, uniemożliwiając komukolwiek ponowne przejście przez bramę do wnętrza obozu. Zmaterializowany „gest zamknięcia”, będący zaprzeczeniem użytecznej funkcji bramy, czyni z niej wieloaspektowy w odbiorze eksponat i jednocześnie właściwy pomnik. Koncepcja zakłada (poprzez zagospodarowanie przestrzeni wokół) wyeksponowanie tego obiektu, wzmocnienie oddziaływania wspomnianego „gestu zamknięcia” oraz organizację przestrzeni pamięci dostępnej dla odwiedzających.

Wspomniana przestrzeń pamięci powinna maksymalnie i zarazem subtelnie wykorzystać istniejący, krajobrazowy potencjał miejsca bez radykalnych zmian zagospodarowania całego terenu. Odbywać się to ma w myśl założenia, by nie rekonstruować obozu, a jedynie wykreować formy w skali urbanistycznej, budujące dialog znaczeniowy między odbiorcą, naturą a tragiczną historią miejsca.



**WIZUALIZACJA,
WIDOK WEJŚCIA OD STRONY PÓŁNOCNEJ**

Analiza istniejącego otoczenia w miejscu upamiętnienia oraz poczynione autorskie założenia ideowe zaowocowały następującymi decyzjami projektowymi w zakresie rozwiązań architektoniczno-przestrzennych:

- osią kompozycyjną całego założenia staje się oś istniejącej bramy obozu w kierunku prostopadłym do ulicy Wojska Polskiego;
- brama zostaje obudowana z trzech stron monolitycznym „sarkofagiem” o skali wielkości budynku, eksponującej artefakt w nowej scenograficznej aranżacji. Nowa, „lewitująca” ściana, przegradzająca (od strony ulicy) światło przejścia bramy, ma celowo wyeksponować i wzmacnić „gest trwałego zamknięcia”. Dodatkowym zadaniem tego zabiegu jest gradacja miejsc pamięci od zadaszonej „strefy 0” w najbliższej okolicy bramy do odleglejszych stref, które przybierają cechy przestrzeni częściowo otwartych i całkowicie otwartych;
- wydziela się od strony zachodniej (od istniejących ogródków działkowych) za pomocą muru o długości 120 m i wysokości 4,5 m strefę komemoratywną. Projektowana długość muru ma umożliwić zwiedzającym doświadczenie rzeczywistej skali obszaru zajmowanego kiedyś przez obóz. Wzdłuż muru tworzy się ścieżkę spacerową. Długa ściana w założeniu stanowić ma powierzchnię ekspozycyjną dla treści edukacyjnych o historii miejsca w chronologicznym układzie wydarzeń;
- wydziela się od strony północnej (od strony ulicy i zabudowy przemysłowej) strefę pomnika za pomocą murów o wysokości 4,5 m. Poza czysto funkcjonalną organizacją strefy wejścia i parawanu akustycznego, działanie to ma na celu stopniowanie doświadczenia przestrzeni, przez które przechodzi zwiedzający, poprzez wyraźne zróżnicowanie skali wewnątrz (od wąskiego przedsionka do otwartych na rozległy pejzaż stref pamięci);
- główna strefa pamięci wytyczona jest poprzez znajdującą się w osi bramy poziomą posadzkę – kamienną drogę o długości 120 m i szerokości 11 m. Jej skala, struktura i horyzontalność w założeniu ma podejmować formalny dialog z naturalnym, zróżnicowanym wysokościowo pejzażem za pomocą świadomie wyreżyserowanych kadrów i zestawień. Najbardziej charakterystyczne z nich to widok z wnętrza „sarkofagu” w kierunku południowym oraz widok ze ścieżki „edukacyjnej” w kierunku południowym i wschodnim. Wspomniana kamienna struktura symbolicznej „drogi” poprzez wyczuwalną powtarzalność układu przywoływać ma skojarzenia z brukiem układanym wysiłkiem wielu rąk ludzkich oraz ciężkiej fizycznej pracy.

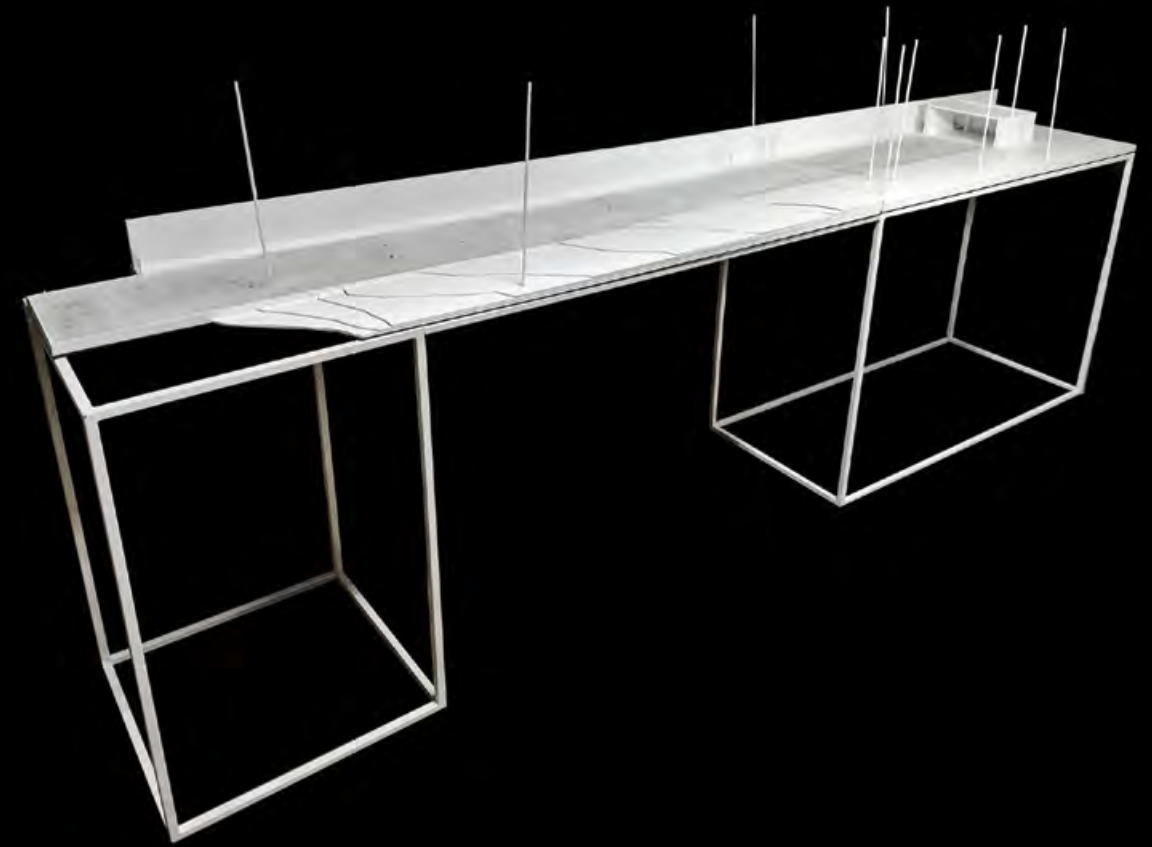


ROZWIĄZANIA MATERIAŁOWE

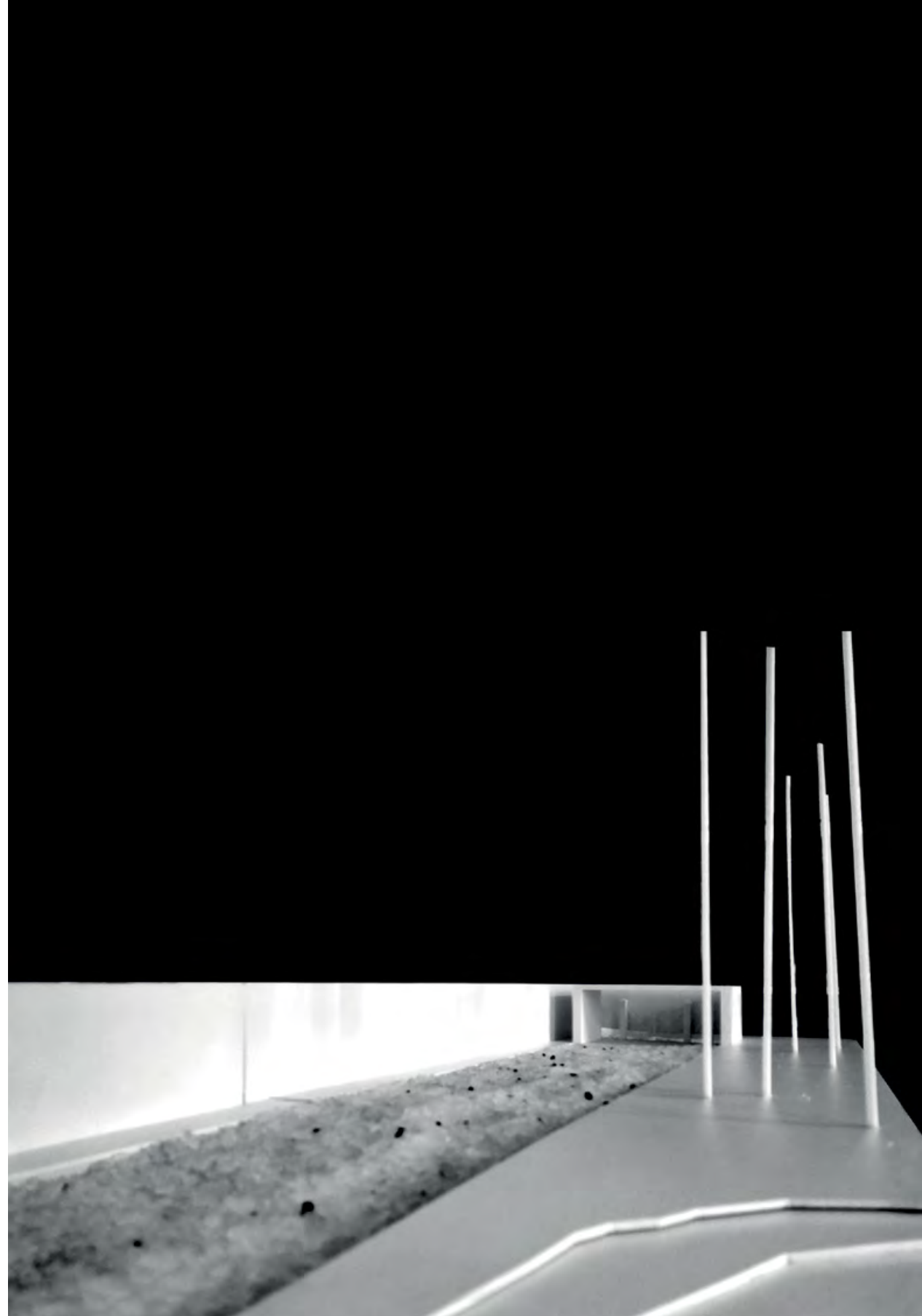
FOTOGRAFIA MODELU ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO
PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D
WYMIARY: 47 CM × 260 CM × 40 CM

FOTOGRAFIA DETALU MODELU
PCV, ŻWIR, WYDRUKI 3D

Przyjęte założenia dotyczące stosowania materiałów do budowy krajo-
brazowego założenia pomnikowego świadomie i rygorystycznie ograniczają ilość
użytych materiałów do betonu architektonicznego, naturalnych kamieni i meta-
lowych inskrypcji. Powściągliwość taka ma na celu wytworzenie szlachetnego,
a zarazem surowego w odbiorze łącznika między leśnym pejzażem i kakofonią
materiałów wykorzystanych w okolicznych zabudowaniach. Zastosowany wewnątrz
zaprojektowanego układu materiał użyty na ściany i posadzki ma stanowić tylko
rodzaj passe-partout dla głównego obiektu – bramy.



FOTOGRAFIA MODELU ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO
PCV SPIENIONE, WYDRUKI 3D
WYMIARY: 47 CM × 260 CM × 40 CM



WIZUALIZACJA, WIDOK ZE ŚCIEŻKI EDUKACYJNEJ
W KIERUNKU POŁUDNIOWYM



BIBLIOGRAFIA

Alison Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, [1790], Edinburgh 1815.

Basista Andrzej, *Kompozycja dzieła architektury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSATIS, Kraków 2006.

Bogdanowski Janusz, Łuczyńska-Bruzda Maria, Nowak Zygmunt, *Architektura krajobrazu*, PWN, Kraków 1973.

Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Hansen Oskar, *Ku formie otwartej*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005.

Jaspers Karl, *Wahrheit und Bewahrung*, R. Piper & Co. Verlag, München 1983.

Kaniowska Katarzyna, *Postpamięć*, [w:] *Pamięć: rejestry i terytoria*, red. Paulina Orłowska, tłum. na j. ang. Jessica Taylor-Kucia, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013.

Lasiewicz-Sych Angelika, *Pamięć i architektura*. Kraków 2000.

Lenartowicz Krzysztof, *Architektura trwogi*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2009.

Lenartowicz Krzysztof, *Słownik psychologii architektury*, wyd. czwarte, Politechnika Krakowska, Kraków 2010.

Majewski Lech, *Kąpiel w kamieniu*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 26.

Pallasma Juhani, *Przestrzeń, miejsce, pamięć i wyobraźnia*, [w:] *Przestrzeń, czas, forma*, red. Bartłomiej Struzik, Kraków 2016.

Rossi Aldo, *The Architecture of the City*, Published by The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Illinois, and The Institute for Architecture and Urban Studies, New York, New York, by The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England 1982.

Schefferski Roland, *Pamięć Shoah?*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, A Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009.

Sagev Hagai, *Dziedzictwo i biografia w rzeźbie*, [w:] Dani Karavan. *Esencja miejsca*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015.

Świdziński Jan, *12 punktów sztuki kontekstualnej*, „Zeszyty Artystyczne” 2018, nr 32.

Szacka Barbara, *O pamięci społecznej*, „Znak” 1995, nr 5.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2012.

Traba Robert, *To był przecież tylko film! Trzy obrazy konfliktów i dialogów pamięci*, [w:] *Pamięć, rejestry i terytoria*, Kraków 2013.

Wallis Aleksander, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, PIW, Warszawa 1971.

Wierzbicka Anna Maria, *Architektura jako narracja znaczeniowa*, Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej, t. 11, Seria Architektura, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2013.

Wejchert Kazimierz, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa 1984.

Zumthor Peter, *Myślenie architekturą*, Kraków 2010.

Żórawski Juliusz, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1973.

Witryny internetowe, serwisy online:

HM historia i media [online] Szmigiel A. *Mity a pamięć zbiorowa*.

<http://arch.historiaimedia.org/2007/08/22/mity-a-tozsamosc-i-pamiec-zbiorowa/index.html> [data dostępu: 29.01.2020]

18 11 2021



