

Monika Rydiger

## Redefinicja pomnika

„Burząc pomniki, oszczędzajcie cokoły. Zawsze mogą się przydać” – przestrzegął Stanisław Jerzy Lec w *Mysłach nieuczestnych*<sup>1</sup>. Bez wątpienia cokół wraz z ustawioną na nim rzeźbą przez stulecia pozostawał najpopularniejszym schematem pomnika – dzieła rzeźbiarsko-architektonicznego wznoszonego dla upamiętnienia historycznego wydarzenia lub osoby. Kiedy w roku 1906 Stanisław Lack – poeta, tłumacz, krytyk literacki i teatralny – wydał *Spór o pomnik – Uwagi o sztuce monumentalnej (z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki w Rynku Krakowskim)*, utyskiwał, „że cała dzisiejsza rzeźba zwana monumentalną obraca się dokoła kilkunastu motywów cokołowych, które w nieskończoność modyfikuje i obrabia [...] że monumentalność jeszcze nie weszła w same figury. Tu panuje powszechnie podobizna jak najzwyklejsza, mało rzec konwencjonalna. Znam jedyny wyjątek [...] a tym jest *Balzac Rodina*”<sup>2</sup>.

Próbując odnaleźć genezę dwudziestowiecznych poszukiwań nowej formuły pomnika, trzeba odnieść się do tych rzeźb Augusta Rodina, w których próbował on przełamać obowiązującą konwencję. Obok wspomnianej rzeźby Balzaca, w której cokół jest zmarginalizowany do niskiej, prostej w formie podstawy, pomnik *Mieszczanie z Calais* był kolejnym dziełem, w którym artysta w nowatorski sposób rozwiązał wielofiguralną scenę, unikając sztamowego, osiowego i regularnego schematu. Rozbijając zwartą grupę postaci w układ kroczących sześciu mężczyzn, nadał pomnikowi przestrzenny charakter. W zamysle rzeźbiarza figury miały być ustawione na niskiej płycie, na linii wzroku przechodniów, tak aby powstało wrażenie współuczestnictwa w dramatycznej

<sup>1</sup> S.J. Lec, *Mysli nieuczestane*, Warszawa 2006.

<sup>2</sup> S. Lack, *Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej (z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki w rynku krakowskim)*, Kraków 1906, s. 15.

chwili. Choć ostatecznie Rodinowi nie udało się przekonać zleceniodawców do rezygnacji z tradycyjnej, wydatnej podstawy, jego niekonwencjonalny zamysł był pierwszym krokiem i wytyczną dla kolejnych rzeźbiarzy poszukujących nowych rozwiązań pomnikowych. Poszukiwania te wpisały się w cały proces przemian dokonujących się w obrębie rzeźby na początku XX wieku pod wpływem kubistycznej rewolty. Wypracowana w malarstwie nowa koncepcja przestrzeni szybko skierowała uwagę kubistów na kwestie bryły rzeźbiarskiej. Pablo Picasso, Jacques Lipchitz, Alexander Archipenko czy Henri Laurens zakwestionowali monolityczną pełną formę, dokonali jej fragmentaryzacji i zastąpili pełne elementy formami pustymi, przestrzennymi, „negatywowymi”. Przestrzeń stała się porównywalnym do masy rzeźbiarskim tworzywem. Przestrzenne „rozbicie” rzeźby miało równie dalekosiężne konsekwencje jak odrzucenie cokołu. Kiedy w 1979 roku Rosalind Krauss w swoim słynnym esej *Rzeźba w rozszerzonym polu* pisała o „bezdomności” rzeźby, o jej „nomadycznym” charakterze, „odrzuceniu cokołu” bądź jego „wchłonięciu”, analizowała kondycję tego gatunku z perspektywy kilkudziesięciu lat transformacji, innowacji i wypracowywania nowych formu<sup>3</sup>.

Oba czynniki – przestrzenność form i rezygnacja z cokołu – zaważyły na redefinicji rzeźby jako gatunku o określonych wyznacznikach i charakterystycznych cechach. Z kolei poczynania artystów *land artu* ujawniły, że działania rzeźbiarskie mogą przybierać zupełnie nową skalę, a wraz ze zmianą parametrów dzieła zmieniają się zasady funkcjonowania rzeźby w przestrzeni. Jednocześnie stawiają one widza w zupełnie innej sytuacji, zmieniając go z biernego obserwatora w aktywnego uczestnika. Szczególnie dla artystów *minimal artu* istotna stała się szczególna aktywizacja oglądającego. W ich artystycznych działaniach rzeźba miała być rzeczywistym elementem rzeczywistej przestrzeni. Co w takiej sytuacji działo się z widzem? Odkrywał on, że razem z rzeźbą znajdują się na tej samej podłodze, w tej samej przestrzeni co jej równorzędne elementy. W przypadku minimalistycznych rzeźb Roberta Morrisa, Donalda Judda i Carla Andre rzeczywiste otoczenie stanowiło ich nieodzowny przestrzenny kontekst. Błyszczące wielkie *Pudła* Judda czy ułożone przez Andre wprost na podłodze miedziane płytki wyznaczały zastaną przestrzeń i dookreślały ją, prowokując widza do penetracji przestrzennego kontekstu dzieła, do pokonania

<sup>3</sup> R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, t. 8, s. 30–44, <https://www.jstor.org/stable/778224?seq=1&cid=pdf-reference> [dostęp: 2.01.2020].

pewnego dystansu, drogi. Stąd też problem bycia w przestrzeni i postrzegania przestrzeni dzieła przez widza był kluczowym zagadnieniem w minimal arcie. To właśnie kreowanie „teatralnej” relacji między widzem a dziełem krytykował Michael Fried w słynnym eseju *Art and Objecthood* (1967), dostrzegając dramaturgię podwójnej natury samego aktu widzenia, która objawia się w prostej zależności – to, co widzę, jest również tym, co nas widzi<sup>4</sup>. W konsekwencji tych wszystkich przemian doszło do przesunięcia akcentów z przedmiotu na definiowanie i doświadczanie przestrzeni, a nawet do „zniknięcia” samej rzeźby, w którym to przypadku tematem dzieła staje się już eksploracja przestrzeni przez widza.

Rzeźba pozbawiona stałej lokalizacji uległa rozproszeniu. Nowe metody budowania formy pozwoliły rzeźbie aktywizować przestrzeń, ograniczać ją, dzielić, określać. Rzeźba osadzona wprost na ziemi zaczęła być traktowana na równi z widzem, dzieląc z nim tą samą przestrzeń. I choć paradoksalnie utraciła stałe miejsce, uwalniając się od piedestału, bazy, postumentu czy cokółu, to swobodnie aranżując przestrzeń, posiadała zdolność kreowania i wyznaczania miejsc.

Tak poważne przemiany nie pozostały bez wpływu na koncepcję pomnika i podważyły wszystkie jego tradycyjne formuły, praktykowane i powielane od stuleci rozwiązania formalne takie jak: posąg lub grupa rzeźb na cokole, kolumna, obelisk, naturalny głaz, kamień pamiątkowy czy sztucznie usypane wzgórze (kopiec), a nawet quasi-architektura – budowla, czego pompatycznym symbolem jest dzieło Giuseppego Sacconiego: pomnik Wiktora Emanuela II (Ołtarz Ojczyzny), zrealizowany w latach 1885–1911 w Rzymie.

Już w latach dwudziestych XX wieku podejmowano próby znalezienia nowych awangardowych rozwiązań pomnikowych. W pełni abstrakcyjną formę nadał Walter Gropius pomnikowi poległych w czasie czterodniowego puczu Kappa-Lüttwitza (nieudanej próby przewrotu monarchistycznego w Republice Weimarskiej) w marcu 1920 roku. Na weimarskim głównym cmentarzu Gropius stworzył ekspresjonistyczną stylistycznie betonową kompozycję, całkowicie zrywając z tradycyjnymi wzorami monumentów. Betonowe płyty i geometryczne bryły tworzą dynamiczny trójboczny układ – rodzaj wewnętrznej strefy pomnika, do której widz może wejść i oddać się kontemplacji. Podobnie

---

<sup>4</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, 1967, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf> [dostęp: 15.04.2020].

Ludwig Mies van der Rohe w pomniku ku czci Karola Liebknechta i Róży Luksemburg (1926) porzucił dotychczasowe wzorce, wznosząc monumentalną ścianę z surowej cegły, betonu i ze stali o kubicznych, prostych formach. Nową formułę monumentu bez cokołu (a właściwie z „wchłoniętą” podstawą) zaproponował Constantin Brâncuși w pomniku Ofiar Pierwszej Wojny Światowej odsłoniętym w 1938 roku w rumuńskim Târgu Jiu, który nazwano *Niekończącą się kolumną*.

Prawdziwy przełom w pojmowaniu i kształtowaniu form pomnikowych przyniosły lata pięćdziesiąte XX wieku, a szczególnie dwa międzynarodowe konkursy. W 1952 roku Institute of Contemporary Arts (ICA) w Londynie ogłosił konkurs na pomnik Nieznanego Więźnia Politycznego. Obecność zwolenników sztuki nowoczesnej w Komitecie organizacyjnym, w którym znaleźli się między innymi Herbert Read, Roland Penrose i Henry Moore, oraz w jury oceniającym prace przesądziła o wynikach konkursu, który okazał się absolutnym zwycięstwem abstrakcjonistów. Jednomyślne przyznanie Grand Prix Regowi Butlerowi, a pozostałych nagród takim twórcom jak Naum Gabo, Antoine Pevsner, Barbara Hepworth, Alexander Calder, Max Bill i Lynn Chadwick, wywołało – na niespotykaną dotąd skalę – zażartą publiczną dyskusję, która dotyczyła nie tylko kwestii formalno-artystycznych<sup>5</sup>. Jak zwraca uwagę Robert Burstow, opisując historię tego projektu, część prasy brytyjskiej uważała werdykt jury za wyraźnie stronniczy, ponieważ jego członkowie byli znanymi orędownikami sztuki abstrakcyjnej. Niemniej jednak dziennikarze profesjonalnie zajmujący się krytyką sztuki – nawet ci, którzy zwykle krytykowali awangardowe dzieła – docenili nowatorstwo, oryginalność i siłę artystycznego wyrazu tego monumentu<sup>6</sup>. Przede wszystkim Butler zdecydowanie odrzucił nie tylko figuratywność i tradycyjne materiały, lecz także koncepcje rzeźby monumentalnej, zastępując monolityczną bryłę „rysunkiem w przestrzeni” – ażurową, architektoniczną strukturą wieży ze strzelistą iglicą. Osadzona na skalistej podstawie, wymagałaby od widza wejścia i poruszania się w obrębie dzieła.

---

<sup>5</sup> Zob. R. Burstow, *Projekt Rega Butlera w konkursie na Pomnik Nieznanego Więźnia Politycznego. Abstrakcja a polityka zimnej wojny*, „Rzeźba Polska” r. 4, 1989, s. 81–90.

<sup>6</sup> Zob. również R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a Weapon of the Cold War. Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, „The Oxford Art Journal” 1997, t. 20, nr 1, [https://www.academia.edu/39264025/The\\_Limits\\_of\\_Modernist\\_Art\\_as\\_a\\_Weapon\\_of\\_the\\_Cold\\_War\\_reassessing\\_the\\_unknown\\_patron\\_of\\_the\\_Monument\\_to\\_the\\_Unknown\\_Political\\_Prisoner](https://www.academia.edu/39264025/The_Limits_of_Modernist_Art_as_a_Weapon_of_the_Cold_War_reassessing_the_unknown_patron_of_the_Monument_to_the_Unknown_Political_Prisoner) [dostęp: 6.01.2020].

W miejsce formy o dosłownej narracji Butler zaproponował strukturę abstrakcyjną, aluzyjną, wywołującą konotacje z więzienną infrastrukturą i atmosferą przymusu, nadzoru, egzekucji. Niestety innowacyjność projektu, jego formalne atuty i artystyczne walory zeszły na drugi plan wobec kontrowersji publicznych i politycznych, jakie wywołał. Ogłoszenie konkursu o takim przesłaniu w czasach zimnej wojny, kiedy na Zachód docierały wieści o sowieckich gułagach i relacje uciekinierów z NRD, było utożsamiane z ideą stworzenia „pomnika demokracji” wymierzonego w obóz państw komunistycznych. Jak pisze Robert Burstow, jeszcze zanim rozstrzygnięto konkurs, burmistrz Berlina Zachodniego Ernst Reuter – zdeklarowany antykomunista – zaoferował wzniesienie zwycięskiego projektu pomnika, aby tym samym powstało coś równorzędnego wobec gigantycznego pomnika Zwycięstwa, świeżo odsłoniętego po sowieckiej stronie miasta<sup>7</sup>. Chociaż ostatecznie monument nie został zbudowany, koncepcja Butlera była niezwykle ważnym krokiem w procesie dwudziestowiecznej redefinicji pomnika.

Kolejnym konkursem, który przyniósł nowatorską wizję obiektu komemoratywnego, był ogłoszony przez Międzynarodowy Komitet Oświęcimski w 1957 roku konkurs na pomnik Ofiar Auschwitz-Birkenau. Rok później jury, któremu przewodniczył Henry Moore, przyznało pierwszą nagrodę projektowi pomnika drogi autorstwa polskiego zespołu: Zofii i Oskara Hansenów, Jerzego Jarnuszkiewicza, Juliana Pałki, Edmunda Kupieckiego i Lechosława Rosińskiego. Autorzy monumentu nie tylko odrzucili konwencje pomnika figuratywnego, lecz także po raz pierwszy potraktowali pomnik jako założenie przestrzenne, w którym cały teren obozu koncentracyjnego staje się pomnikiem. Przecinająca go ukośnie droga o szerokości 70 metrów – czarna, asfaltowa prosta linia – miała być symbolem przekreślenia koszmaru. Wszystko, co znajdowało się po obu stronach drogi, miało zostać zachowane w stanie nienaruszonym, zdane na naturalną entropię. Brama obozu z napisem „Arbeit macht frei”, przez którą wchodził więźniowie, została zamknięta na zawsze, tak by odtąd nikt przez nią nigdy już nie przeszedł. W tym projekcie akcent położono nie na formę, lecz na percepcję widza, który z biernego obserwatora miał się stać aktywnym uczestnikiem. Istotną rolę zyskiwał także element czasu – kompozycja jako całość miała być odczytana dzięki ruchowi widza w określonym tu i teraz. Jak wspominał Jerzy Jarnuszkiewicz:

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 72.

Sądziliśmy [...] że w tych warunkach współautorem pomnika należy uczynić odbiorcę, człowieka odwiedzającego obóz, nasz udział zaś sprowadzić do roli przewodnika czy może raczej reżysera, który by nakreślił linię przewodnią, wypuklił najbardziej ważne elementy tego dramatycznego spektaklu<sup>8</sup>.

Tak rewolucyjna koncepcja pomnika porzucająca tradycyjną logikę rzeźby jako obiektu na rzecz doświadczania przestrzeni okazała się zbyt trudna do zaakceptowania przede wszystkim przez byłych więźniów.

Bardzo ważnym wkładem dla wypracowania nowych formuł pomnika był zwycięski projekt Mai Lin w ogłoszonym w 1981 roku konkursie na pomnik Poległych w Wojnie Wietnamskiej w Waszyngtonie. Artystka (wówczas jeszcze dwudziestojednoletnia studentka) zaproponowała „rysę w ziemi” w kształcie rozwartej litery V, którą tworzy ciąg pieszy stopniowo opadający poniżej poziomu terenu, obudowany z jednej strony granitową ścianą z wykutymi pięćdziesięcioma tysiącami nazwisk żołnierzy poległych w wojnie wietnamskiej. Granitowe płyty z nazwiskami zostały tak gładko wyszlifowane, że tworzą lustrzaną powierzchnię, w której osoby idące wzdłuż „rysy” widzą swoje odbicia. Takie rozwiązanie nie tylko aktywizuje odwiedzających, lecz także w ten szczególny sposób nadaje symboliczny wymiar ich percepcji, przypominając: „i ty mogłeś być jednym z nich”. Niestety tak abstrakcyjna i minimalistyczna formuła upamiętnienia nie została zaakceptowana przez wszystkich. Część opinii publicznej i decydentów domagała się postawienia dodatkowego figuralnego monumentu. Ostatecznie pod ich naciskiem wzniesiono dwa pomniki: *Trzech żołnierzy* (1984) autorstwa Fredericka Harta i pomnik Kobiet Wietnamu (1993) Glenny Maxey Goodacre. Maya Lin, która stanowczo nie chciała się zgodzić, aby stały się one pomocniczym elementem jej kompozycji, argumentowała: „Wybór określonego motywu byłby ograniczeniem. Realistyczna rzeźba byłaby tylko jedną interpretacją tego czasu. Chciałam czegoś, do czego wszyscy mogliby się odnosić na poziomie osobistym”<sup>9</sup>. Silne emocje, jakie początkowo wzbudzało rozwiązanie Mai Lin, z biegiem lat opadły, i jak stwierdził Jan Scruggs, prezes Vietnam Veterans Memorial Fund i pomysłodawca wznie-

---

<sup>8</sup> Cyt. za: F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Kraków – Warszawa 2013, s. 25.

<sup>9</sup> Cyt. wg: M. Callaghan, *Reflections on the Wall. Unexpected Responses to the Vietnam Veterans' Memorial*, [https://www.academia.edu/7999156/Reflections\\_on\\_The\\_Wall\\_Unexpected\\_Responses\\_to\\_the\\_Vietnam\\_Veterans\\_Memorial](https://www.academia.edu/7999156/Reflections_on_The_Wall_Unexpected_Responses_to_the_Vietnam_Veterans_Memorial), s. 4 [dostęp: 15.04.2020].

sienia pomnika, „W ciągu ostatnich 25 lat pomnik stał się czymś w rodzaju sanktuarium. Pomógł ludziom oddzielić walczących od wojny i uleczyć naród z traumy”<sup>10</sup>.

W Berlinie w kwietniu 1994 roku ogłoszono konkurs na pomnik ku czci pomordowanych Żydów Europy. Inicjatorką przedsięwzięcia była dziennikarka i publicystka Lea Rosh, i to dzięki niej przy wsparciu niemieckiego historyka Eberharda Jäckela podjęto intensywne działania na rzecz tej idei. Do konkursu zaproszono wybranych dwunastu twórców, ale nie przyniósł on oczekiwanych rezultatów, dlatego zdecydowano się ogłosić konkurs ponownie w 1996 roku, zapraszając wybranych dwudziestu pięciu rzeźbiarzy i architektów. Ostatecznie wyłoniono i zrealizowano projekt Petera Eisenmana, który odsłonięto w maju 2005 roku. Eisenman zamiast tradycyjnego pomnika stworzył komemoratywny obszar Pole kamiennych stelli. Tworzy je plac o nierównej powierzchni pokryty 2711 prostymi betonowymi blokami o jednakowej szerokości i długości, ale o zróżnicowanej wysokości (od 0,2 do 4,8 m). Widz przemieszcza się w tym obszarze, stąpając po falującej posadzce, z każdym krokiem doznając poczucia izolacji, osaczenia, wyobcowania. Parametry przestrzenne tego miejsca odgrywają zasadniczą rolę w stymulowaniu zachowania widza, który we właściwy sobie, indywidualny sposób wchodzi w interakcję z dziełem i próbuje odgadnąć jego przesłanie. Ten szczególny przypadek pomnika – jak słusznie zauważa Cezary Wąs –

jest semantycznie oczyszczony, co jest dla rozumu sytuacją niezwykłą i niewygodną. Dopiero przechodzenie korytarzami pomiędzy coraz wyższymi słupami odsłania sens dzieła. Nierówny teren, odchyłone od pionu bloki i zbaczające ścieżki pozbawiają orientacji. Spacer nasycy się atmosferą labiryntu i strachem przed sytuacją bez wyjścia. Szerokość dróg pozwala przebywać w nich tylko pojedynczym osobom, a wysokość i gęstość słupów odcina od całego otaczającego świata. Samotność i odcięcie nieuchronnie wywołują wrażenie zaszczucia i znalezienia się na jednokierunkowej drodze ku śmierci<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cyt. wg: K. Garber, *A Milestone for a Memorial That Has Touched Millions*, U.S. News and World Report, 3.11.2007, <https://www.usnews.com/news/articles/2007/11/03/milestone-for-a-memorial-that-has-touched> [dostęp: 18.04.2020].

<sup>11</sup> C. Wąs, *Ekstatyczna pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Qart” 2007, nr 2 (4), [http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.desklight-d0175b01-a517-4ca7-b047-253691229436?q=4c4f206d-7a4f-43e9-ba39-a360bcfc5133\\$13&qt=IN\\_PAGE](http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.desklight-d0175b01-a517-4ca7-b047-253691229436?q=4c4f206d-7a4f-43e9-ba39-a360bcfc5133$13&qt=IN_PAGE) [dostęp: 22.04.2020].

Kolejny międzynarodowy konkurs, który odegrał znaczącą rolę w procesie redefinicji pomnika, został ogłoszony w 2003 roku w celu upamiętnienia ofiar tragicznego w skutkach zamachu terrorystycznego na World Trade Center w Nowym Jorku 11 września 2001 roku. Konkurs rozstrzygnięto w czerwcu 2004 roku, przyznając pierwsze miejsce projektowi Michaela Arada i Petera Walkera *Odbicie nieobecności* (*Reflecting Absence*). Już same wytyczne postawione w założeniach konkursowych ujawniły, jak głębokie zmiany zaszły w formach kreowania pomników. Wyraźnie zaznaczono, że chodzi o stworzenie miejsca do kontemplacji i upamiętniania tych, którzy zginęli, strefy wyciszenia dla ich rodzin i bliskich oraz wydzielenia przestrzeni poświęconej niezidentyfikowanym ofiarom. Kluczową kwestią postawioną przez organizatorów konkursu było uwidocznienie śladów po zniszczonych wieżach World Trade Center. Autorzy zwycięskiego projektu spełnili te warunki, przekształcając teren po dwóch wieżowcach w strefę upamiętnienia, ograniczając się do subtelnego oznaczenia tej przestrzeni poprzez stworzenie w ich miejscu dwóch zbiorników wodnych, swego rodzaju wodnych negatywów dwóch wież, których krawędzie oblicowane zostały wykonanymi w brzoje płytami z nazwiskami ofiar. Woda w każdym z nich spływa kaskadą w dół kwadratowych mis, znikając w ich centralnym miejscu. Twórcom chodziło o „uwidocznienie nieobecności”, przepływająca woda nigdy bowiem nie może napełnić zbiorników, a jej monotony szum nadaje temu miejscu szczególnie charakter – przestrzeni zadumy i spokoju<sup>12</sup>. Sadzawki otacza czterysta dębów, wśród których usytuowany został, zaprojektowany przez norweskie biuro Snøhetta, stalowo-szklany pawilon wejściowy do mieszczącego się w podziemiach muzeum (projekt: Davis Brody Bond), kryjącego zachowane fundamenty WTC. Całość założenia odbiega od tradycyjnych rozwiązań pomnikowych, kładąc nacisk na stworzenie przestrzeni upamiętniającej, znaczącej pustki – „strefy oznaczonej”.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych projektów konkursowych okazała się *Rana pamięci* Jonasa Dahlberga – wybrana jednogłośnie koncepcja upamiętnienia ofiar Andersa Breivika na wyspie Utøya. Prace wyłoniono w ramach międzynarodowego konkursu przeprowadzonego pod auspicjami rządowej instytucji KORO (Public Art Norway)<sup>13</sup>. Jury było pod wrażeniem unikatowego i niezwy-

<sup>12</sup> Zob. strona główna National 9/11 Memorial & Museum, <https://www.911memorial.org/visit/memorial/about-memorial> [dostęp: 20.04.2020].

<sup>13</sup> KORO (Kunst i offentlige rom / Sztuka w Przestrzeni Publicznej / ang. Public Art Norway) to instytucja rządowa powołana w celu planowania, projektowania i realizowania odpowiedniej jakości sztuki w przestrzeni publicznej w Norwegii.



kle śmiałego zamysłu artysty proponującego „przecięcie” półwyspu Sørbråten znajdującego się w pobliżu wyspy Utøya. Dahlberg chciał stworzyć szczelinę o szerokości trzech i pół metra poprzez wybranie skał aż do poziomu lustra wody. Taka szczelina – kanał – uniemożliwiłaby dotarcie na sam cypel półwyspu. Zwiedzający to miejsce docieraliby przez las wyznaczoną ścieżką tylko do podestu na krawędzi szczeliny, tak aby móc przeczytać widoczne z oddali nazwiska ofiar wykute na przeciwległej ścianie skalnej. Cała ta sytuacja przestrzenna miała w zamierzeniu artysty ewokować pustkę, ciszę i zadumę, stworzenie szczeliny miało zaś symbolizować ranę zadaną naturze, która nigdy się nie zablizni.

Mimo zachwytu jury projekt spotkał się z zupełnym brakiem akceptacji ze strony rodzin ofiar oraz mieszkańców półwyspu. Ich zdaniem byłyby to zbyt radykalne działania i zbyt mocna ingerencja w naturę. Ponadto opór budziła wizja tłumnie odwiedzających to miejsce turystów. Miejscowi podkreślali, że nie chcą codziennie zderzać się z traumą, która ich dotknęła<sup>14</sup>.

Omówione powyżej międzynarodowe konkursy bez wątpienia odegrały decydującą rolę w redefinicji pomnika i rozpropagowały nowe koncepcje upamiętniania. Przemiany te wpisały się w kontekst czasu pamięci, jaki panuje we współczesnej humanistyce od kilku dekad, a który zainicjował Pierre Nora swoimi rozważaniami na temat *lieux de mémoire* (miejsc pamięci). Pojmował je nie tyle topograficznie, ile metaforycznie – jako obszary aktywności podtrzymujących i definiujących relacje z przeszłością. Sztuka wpisała się w te przemiany, co ujawnili artyści, zarówno podejmując tematy związane z ich jednostkowym doświadczeniem pamięci – reminiscencją, ukrytą nostalgią, odpominaniem przeszłości – jak i traktując swoje dzieła jako nośniki pamięci zbiorowej, aby w ten sposób przepracować społeczne traumy i zaszłości. Nie pozostało to bez wpływu na funkcjonujące w obrębie sztuki tradycyjne formuły upamiętniania, takie jak choćby znaczenie, rola i koncepcja pomników.

Nowe formuły – obok tych nagłaśnianych przez międzynarodowe konkursy – były również wypracowywane indywidualnie i lokalnie. Do jednych z pierwszych pomników *site-specific* można zaliczyć dzieło Daniego Karavana – wzniesione w latach 1963–1968 dla upamiętnienia członków Brygady

<sup>14</sup> Zob. P. Schjeldahl, *Did a Cancelled Memorial to Norway's Utøya Massacre Go Too Far?*, „The New Yorker”, 25.07.2017, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/did-a-cancelled-memorial-to-norways-utoya-massacre-go-too-far> [dostęp: 25.04.2020].

Negev broniącej Izraela w czasie wojny o niepodległość (1947–1949). Usytuowany został na pustynnym wzgórzu koło miasta Beer Szewa. Składa się z osiemnastu oddzielnych elementów wykonanych z szarego betonu, które wpisują się w topografię terenu. Istotne znaczenie dla powstania tego dzieła miał samodzielny wybór przez artystę właściwego miejsca. Jego charakter, ukształtowanie terenu, nasłonecznienie, kierunki wiatru, osie widokowe i rosnące na wzgórzu akacje stały się integralnymi komponentami tego założenia. W ten sposób Karawan urzeczywistnił swoją koncepcję *makom* (hebr. miejsce) – sztuki tworzonej dla określonego miejsca i sztuki jako miejsca będącej połączeniem malarstwa, rzeźby i architektury<sup>15</sup>. Quasi-architektoniczne elementy pomnika – bryły przypominające wieżę, rurę, rampy, prostokątny tunel podzielony na segmenty, kopułę o rozszczepionej czaszy, faliste formy tworzące ściany-przegrody – prowokują zwiedzających do spacerowania pomiędzy nimi lub po ich powierzchni, eksplorowania ich wnętrza, przeciskania się przez szczeliny. Stają się oni w ten sposób częścią dzieła, elementem jego przestrzennej narracji, która nie jest przez artystę ściśle narzucana, a raczej w symboliczny, znaczący sposób zaledwie sugerowana. Ten szczególny język ekspresji, wpisujący się w kontekst miejsca komemoratywnego dzieła, artysta rozwijał w innych pomnikach, wśród których szczególną formę przestrzenną – opartą na idei przejścia – nadał kompozycji *Pasaże – w hołdzie Walterowi Benjaminowi* (1990–1994) w Portbou. W tym wypadku Karawan zupełnie podporządkował się naturalnemu otoczeniu i zachowanym śladom po wybitnym niemieckim filozofie i eseiście żydowskiego pochodzenia, który zmarł tutaj w niewyjaśnionych okolicznościach 26 września 1940 roku, podczas ucieczki z Paryża zajętego przez hitlerowskie wojska. Artysta wytyczył drogę, której kolejne sekwencje pokonują odwiedzający to miejsce. Kluczową rolę odgrywa stalowy wąski tunel, którego schody prowadzą w dół stromego klifu ku skłębionym i rozbijającym się o skały falom. Ich intensywny odgłos, klaustrofobiczna przestrzeń tunelu, zgrzytliwy pogłos kroków stawianych na pokrytych rdzą stopniach wyzwalają w widzach szczególne emocje, poruszają wszystkie ich zmysły. Już przy projektowaniu pomnika Brygady Negev artysta przyzna-

---

<sup>15</sup> O kluczowym znaczeniu *makom* w twórczości Daniego Karavana pisze Hagai Segev. Zob. tenże, *Dziedzictwo i biografia w rzeźbie*, [w:] *Dani Karawan. Esencja miejsca*, katalog wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015, s. 30–32.

wał, że dążył do tego, aby była to „rzeźba, na którą można by się wspiąć, wejść do niej, dotknąć jej, słuchać, czuć, widzieć. Rzeźba, która angażuje wszystkie zmysły i która kieruje ruchem widza w przestrzeni<sup>16</sup>.

Tak niekonwencjonalne podejście do kreacji pomnika zadziwiająco pokrywa się z koncepcją pomników Władysława Hasióra, który wykorzystywał nie tylko kontekst i parametry miejsc, lecz także naturalne żywioły – wiatr, ogień, wodę – oddziałujące na wszystkie nasze zmysły. *Żelazne organy* na przełęczy Snozka koło Czorsztyna (1966), *Płomienne ptaki – pomnik tym, co walczyli za polskość i wolność ziem Pomorza* (1980) czy też niezrealizowana idea „szklanych pomników” – oto przykłady niezwykle twórczych prób reformułowania tego gatunku i odejścia od myślenia o pomniku jako obiekcie rzeźbiarsko-architektonicznym.

Nowe formuły kreacji dzieł pomnikowych, takie jak „pomnik droga, przejście”, „pomnik obszar”, „pomnik *site-specific*”, „pomnik strefa oznaczona”, wpisały się w proces przewartościowywania idei upamiętniania. Wielu twórców, przystępując do pomnikowych wyzwań, podkreślało świadomość tej ewolucji. Szczególnie doświadczenie Holocaustu, rozmiar martyrologii, trauma świadków i brzemień tego dramatu, jaki wciąż spoczywa na kolejnych pokoleniach, motywowało artystów do poszukiwań nowych rozwiązań. Tradycyjne formuły były niewystarczające. Jak wspominał Franciszek Strynkiewicz, współautor pomnika w Treblince stworzonego w latach 1958–1964 w miejscu byłego obozu zagłady: „Rozumieliśmy, że ten pomnik nie może być konwencjonalną rzeźbą figuratywną. Powinien sugerować dramat, powinien odtwarzać nastrój rozpacz i grozy. I zgodziliśmy się wszyscy trzej, że tego nie uzyskamy, dając bryły drobiazgowo obrabiane dłutem<sup>17</sup>. Zespół – Franciszek Duszeńko, Franciszek Strynkiewicz i Adam Haupt – zaproponował stworzenie takiej kompozycji, której rozproszone elementy nawiązujące do dawnej topografii obozu budowałyby swoistą przestrzenną narrację, wytyczając kierunki przemieszczania się widza po całym jego obszarze. Widz stawał się aktorem, uczestnicząc w dramaturgii przestrzennego upamiętnienia. To jedna z najważniejszych zmian, jakie dokonały się w procesie redefinicji pomnika. Dla wielu twórców dzieł komemoratywnych znacznie

<sup>16</sup> Cyt. wg: M. Omer, *Early and Late in Dani Kravan's Oeuvre*, [w:] *Dani Karavan. Retrospective*, red. M. Omer, t. 1, Tel Aviv 2007, s. 403.

<sup>17</sup> Cyt. za: I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 117.

ważniejsze niż samo przypomnienie, upamiętnienie wydarzenia, miejsca czy osoby stało się wykreowanie takiego rozwiązania, które pobudzałoby widza i włączałoby go w proces odpominania, tak jak rozumiał to Paul Ricoeur w swojej koncepcji *remémoration* – pobudzając świadomość i składając do krytycznej pracy i pogłębionej refleksji nad trudną pamięcią<sup>18</sup>.

Tak trudna pamięć Zagłady, stanowiąc ogromne wyzwanie dla artystów, w rezultacie doprowadziła do alternatywnych formuł upamiętnienia określanych mianem „antypomników”, „kontrpomników”, „niepomników”. Zjawisko opisał i analizował amerykański badacz James E. Young, wskazując na najbardziej charakterystyczne przykłady, takie jak między innymi zrealizowany w 1986 roku *Pomnik przeciw faszyzmowi* w Hamburgu Jochena Gertza i Esther Shalev-Gertz, negatywny pomnik *Fontanna Aschrottów* z 1987 roku (dzieło Horsta Hoheisela), *Pusta biblioteka*, czyli upamiętnienie spalonych w 1933 roku przez nazistów książek autorstwa Michy Ullmana czy wiedeńskie dzieło Rachel Whiteread *Pomnik austriackich ofiar Holocaustu* (nazywany bezimienną biblioteką) odsłonięty w 2000 roku na Judenplatz<sup>19</sup>.

Charakterystyczną cechą kontrpomników jest upamiętnianie trudnych, pomijanych bądź kontrowersyjnych kwestii, zdarzeń czy osób. Przybierają one formy prowokacyjne, niekonwencjonalne, pozbawione monumentalizmu, patosu czy natrętnej dydaktyki. Nieoczywiste i niełatwe w treści, pobudzają do głębszych refleksji. Wymagają też od widza aktywnej percepcji i doświadczania różnymi zmysłami. Jednak i ta formuła zdaje się już wyczerpywać, krytykowana za stosowanie ogranych środków wyrazu, nieuporządkowanego przesłania czytelnego tylko dla szczególnie wnikliwego odbiorcy<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007, s. 77–79, 113.

<sup>19</sup> Zob. J. E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, tekst opublikowany w „Critical Inquiry” 1992, Vo. 18, nr 2, s. 267–296, wersja on-line: [https://www.jstor.org/stable/1343784?seq=1&cid=pdf-reference#reference\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1343784?seq=1&cid=pdf-reference#reference_tab_contents) [dostęp: 10.09.2021]. Zob. także: J.E. Young, *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*, tekst ukazał się w „Harvard Design Magazine” 1999, nr 9, wersja online: <http://partizaning.org/wp-content/uploads/2014/01/Memory-and-Counter-Memory.pdf> [dostęp: 10.09.2021].

<sup>20</sup> Zob. E. Domanowska, M. Smolińska, *Antypomniki i inne formy upamiętniania, /w:/Rzeźba dzisiaj 4. Antypomnik: nietradycyjne formy upamiętniania*, Orońsko 2020, s.7–8

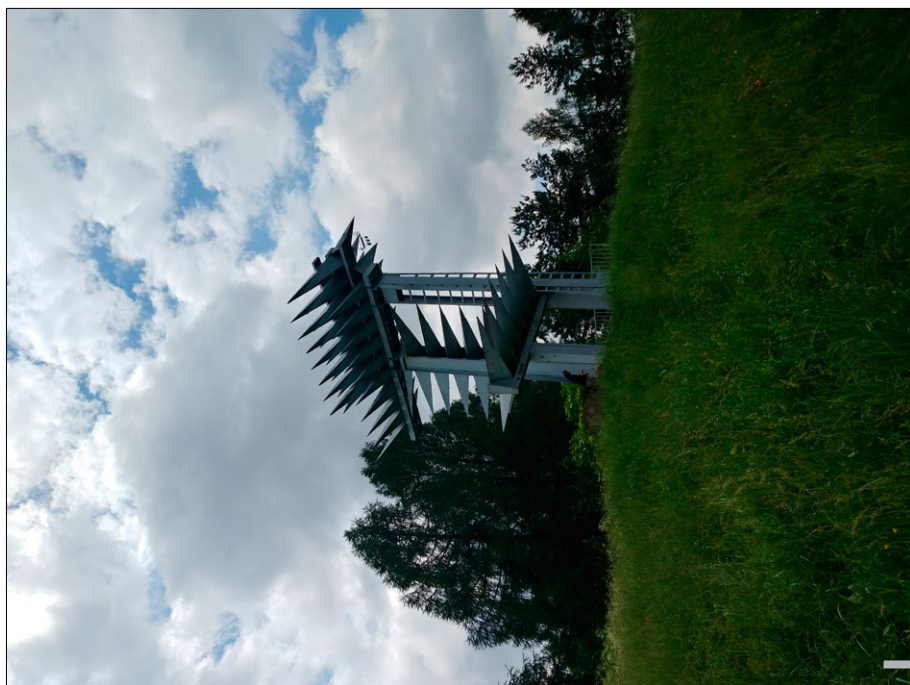
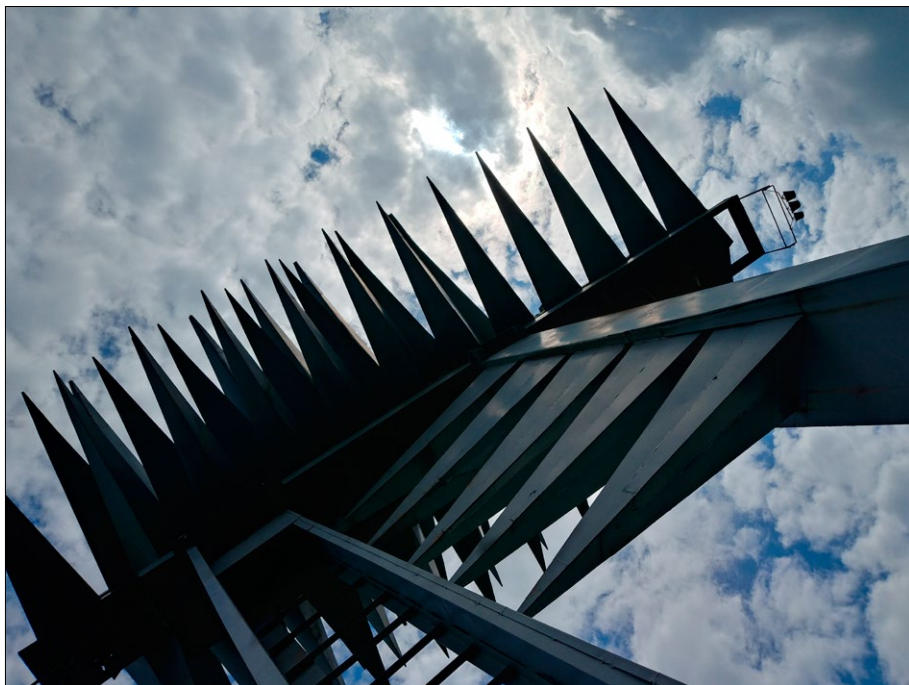


Maya Lin, Pomnik Poległych w Wojnie Wietnamskiej w Waszyngtonie, fot. Gary Todd



Dani Karavan, Pomnik Brygady Negev koło Beer Szewa, fot. Eman





Władysław Hasior, *Organy, Przetęcz Snozka*, fot. M. Rydiger