

PRZESTRZE-
NIE MIEDZY-
PRZESTRZENI
(HOMMAGE
À OTTO
FREUNDLICH)
SPACES
OF INTER-
SPACES
(HOMMAGE À
OTTO
FREUNDLICH)

ELŻBIETA KAL
IRMA KOZINA
MIECZYŚLAW JUDA
ROMAN NIECZYPOROWSKI
JOLANTA CIESIELSKA
ROMAN LEWANDOWSKI
ANNA DEJEWSKA
EHRHARDT
JAKUB CIĘŻKI
MARGA SABINE
RUDOLF J. KALTENBACH
KATHRIN OLLROGE
PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI
ADRIAN KOLERSKI
MICHAŁ SMANDEK
ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ
KATARZYNA SZYMKIEWICZ
PAULINA WALCZAK-HĄDEREK
NATALIA ZAŁUSKA
DIRK EHRHARDT
GRZEGORZ HĄDEREK

ELŻBIETA KAL

IRMA KOZINA

MIECZYŚŁAW JUDA

ROMAN NIECZYPOROWSKI

ROMAN LEWANDOWSKI

JOLANTA CIESIELSKA

JAKUB CIĘŻKI

JÓZEF CZERNIAWSKI

ANNA DEJEWSKA

DIRK EHRHARDT

MARGA SABINE EHRHARDT

SILVIA FOHRER

GRZEGORZ HAŃDEREK

RUDOLF J.KALTENBACH

ADRIAN KOLERSKI

PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI

KATHRIN OLLROGE

MICHAŁ SMANDEK

ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

KATARZYNA SZYMKIEWICZ

PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

NATALIA ZAŁUSKA

PRZESTRZENIE MIĘDZY- PRZESTRZENI

(HOMMAGE À
OTTO FREUNDLICH)

RECENZENCI / REVIEWED BY

dr hab. Grzegorz Biliński, dr hab. Dariusz Vasina

REDAKTOR NAUKOWY / EDITED BY

Roman Lewandowski

REDAKCJA SERII

Mieczysław Juda

TEŁUMACZENIE / TRANSLATION

Rafał Boryśławski

REDAKCJA JĘZYKOWA WERSJI POLSKIEJ /**PROOFREADING OF POLISH VERSION**

Dawid Matuszek

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE /**GRAPHIC DESIGN, LAYOUT AND TYPE-SETTING**

Anna Kopaczewska

DRUK I OPRAWA / PRINTING AND BINDING

Petit Skład – Druk – Oprawa, Lublin

WYDAWCA / PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

ul. Raciborska 37, 40-074 Katowice

www.asp.katowice.pl

Złożono krojem / Set in Graphik, Capitolium2

Wydrukowano na papierze / Printed on paper

Alto 1.3 ivory 100g i 300g

Format 160 × 240 mm

NAKŁAD / CIRCULATION

500 sztuk

WYDANIE I / EDITION I

Folia Academiae, Katowice 2020

© 2020 Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

ISBN 978-83-65825-56-8

**ORGANIZACJA ORAZ WSPÓŁPRO-
DUKCJA KONFERENCJI I WYSTAW /****ORGANIZATION AND CO-****PRODUCTION OF CONFERENCES****AND EXHIBITIONS**

Bałtycka Galeria Sztuki

Współczesnej w Słupsku,

Akademia Sztuk Pięknych

w Gdańsku,

Akademia Sztuk Pięknych

w Katowicach

KURATORZY WYSTAWY /**EXHIBITION CURATORS**

Edyta Wolska,

Roman Lewandowski

AUTORZY ZDJĘĆ / PHOTO AUTHORS

Krzysztof Tomasik

Barbara Wójcik

Michał Krasodomski

PRZESTRZENIE MIĘDZY- PRZESTRZENI

(HOMMAGE À
OTTO FREUNDLICH)

POD REDAKCJĄ

Romana Lewandowskiego

folia academiae

KATOWICE 2020

- s. 7 **SŁOWO WSTĘPNE** Roman Lewandowski

FORMY KRYTYCZNE

- s. 13 Elżbieta Kal **(NIE)RÓWNOWAGA KONTRASTÓW:
FREUNDLICH – AWANGARDA – USAREWICZ**
- s. 39 Irma Kozina **PRACA DYPLOMOWA KRYSTIANA BURDY
W KONTEKŚCIE ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH OTTONA
FREUNDLICH A WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO:
IDEOWE RÓŻNICE I PODOBIENSTWA**
- s. 49 Mieczysław Juda **MIĘDZY TRANSCENDENCJĄ
A IMMANENCJĄ: TO, CO ETYCZNE, TO, CO ESTETYCZNE**
- s. 65 Roman Nieczyporowski **SZARE POLA HADESU. MIEJSCE
PAMIĘCI W BEŁŻCU PROJEKTU ZDZISŁAWA PIDKA**
- s. 83 Roman Lewandowski **MONUMENTY I UTOPIE. KRYTYCZ-
NA REINTERPRETACJA KILKU URBANISTYCZNYCH
I ARCHITEKTONICZNYCH NARRACJI MODERNIZMU**

FORMY WIZUALNE

- s. 113 Jolanta Ciesielska **SZTUKA BEZ GRANIC**
- DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA WYSTAWY**
- s. 121 Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku
 (Galeria Kameralna, Baszta Czarownic, CAT Ustka)
- s. 169 Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
 (Aula Wielkiej Zbrojowni)
- s. 185 Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach (Sala Otwarta)
- s. 209 **BIOGRAMY**
- s. 227 **ENGLISH SUMMARY**

SŁOWO WSTĘPNE

Interdyscyplinarny projekt naukowo-artystyczny pt. *Przestrzenie międzyprzestrzeni* odwołuje się do postaci Ottona Freundlicha – wybitnego niemieckiego malarza, rzeźbiarza i teoretyka sztuki pochodzenia żydowskiego, który genealogicznie i biograficznie związany był z Polską, Niemcami oraz Francją. Dedykowany mu cykl wydarzeń – w tym zwłaszcza konferencja naukowa oraz międzynarodowa wystawa – ma na celu przybliżenie zapoznanej dzisiaj twórczości jednego z protoplastów światowej awangardy, a także dokonanie krytycznej recepcji jego dzieła w szerszym kontekście współczesnych praktyk artystycznych. Organizatorom projektu zależało na odnalezieniu związków pomiędzy estetycznymi i konceptualnymi lejtmotywami twórczości niemieckiego artysty z początku XX wieku a sztuką polską i niemiecką dnia dzisiejszego.

Człowiek od prehistorycznych początków naszej cywilizacji poszukuje formy adekwatnej do odwzorowania idei, która ma rzekomo scalać świat materialny z duchowym. Można wręcz przyjąć, że istotną częścią naszego kulturowego dziedzictwa jest permanentna penetracja form oraz mediów, które mogłyby sprostąć nieustającej potrzebie konstruowania kulturowych znaczeń i artykułowania towarzyszących im uczuć oraz emocji. Bez wątplenia te i pokrewne intuicje oraz przeświadczenia kierowały Ottonem Freundlichem. Był on jednym z pierwszych przedstawicieli modernistycznej sztuki abstrakcyjnej w krótkim okresie pierwszej awangardy, który – podobnie jak Malewicz czy Kandinsky – uważał, że sztuka czerpie swój sens i potencjał ze współzałożycielskiej triady „pierwiastka duchowego, nieorganicznego i organicznego”¹. W ten ontologiczny areal winien wpisać się każdy artysta, który wśród nich zamierza poszukiwać nie tylko meta-, ale

1 Cyt. za: K. Hammer, *Seine Abkehr vom Gestalthaft-Gegenständlichen sollte als Versuch der Öffnung begriffen werden*, dostęp online: <https://literaturkritik.de/friedrich-otto-freundlich-seine-abkehr-gestalthaft-gegenstaendlichen-sollte-als-versuch-oeffnung-begriffen-werden,23620.html> (dostęp: 15.12.2019).

także transfizycznych powiązań i współzależności. Dlatego nie może dziwić, że misją twórczej jednostki – według Freundlicha – jest uczynienie widzialnym tego, co niewidzialne, a co sam artysta określał jako „siła międzyprzestrzeni”. Co więcej – zadaniem człowieka jest także wyczuwanie i odkrywanie międzyprzestrzeni, które – jak dopowiada – są „bezdrzwiowymi pomieszczeniami wieczności”².

Sztuka abstrakcyjna, nieunikająca wszakże odwołań ani do geometrii, ani do form organicznych, stała się dla Ottona Freundlicha najbardziej adekwatną formą artystycznej wypowiedzi. Jego twórczość, co istotne, przypada nie tylko na symptomatyczny okres w dziejach konstituowania się modernistycznej narracji, ale zbiega się również z globalnymi wydarzeniami, które nieodwracalnie zmieniły bieg świata. Dzisiaj szczególnie trzeba przypominać, że ten niemiecki malarz, rzeźbiarz i teoretyk żydowskiego pochodzenia urodził się w 1878 roku w Słupsku, gdzie spędził swoje wczesne lata. Sztuką profesjonalnie zajął się dopiero przed ukończeniem trzydziestego roku życia. Przemieszczał się wówczas po Europie, tworząc m.in. w Paryżu, Berlinie i Florencji. Jego wczesne kompozycje wyrastały z estetyki kubizmu, ale wkrótce eksperymenty doprowadziły go do orfizmu i konstruktywizmu. Już w tamtym okresie krytyka życzliwie przyjęła jego obrazy na wystawie w Kolonii. W 1913 roku Guillaume Apollinaire – wybitny pisarz, współtwórca i krytyk pierwszej awangardy – w eseju pt. *Nowoczesne malarstwo* określił Freundlicha jako jednego z najbardziej interesujących malarzy niemieckich. W tamtym czasie do grona jego artystycznych przyjaciół należeli także m.in. Pablo Picasso, Georges Braque, Robert i Sonia Delaunay, Alfred Döblin oraz Wassily Kandinsky. Niestety po przejęciu władzy przez Hitlera artysta został obłożony anatemą przez niemiecką propagandę nazistowską, zaś jego prace pojawiły się w 1937 roku na wystawie tak zwanej „sztuki zdegenerowanej”. Część jego dorobku została wówczas zniszczona bądź zaginęła.

Podczas działań wojennych Otto Freundlich przebywał we Francji, gdzie w 1943 roku został aresztowany przez Gestapo i przewieziony do obozu koncentracyjnego w Majdanku. Tam też najprawdopodobniej zginął w parę miesięcy później. Jego spuścizna, licząca blisko 550 dzieł, na skutek II wojny światowej w dużej mierze nieodwracalnie przepadła. Niektóre dzieła artysty były prezentowane m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, paryskim Centre Georges Pompidou, a także w Museum Ludwig w Kolonii i Neue Pinakothek

2 Tamże.

w Monachium, obok prac Pieta Mondriana czy Otto van Reesa. Znany współczesny szwajcarski artysta, Thomas Hirschhorn, poświęcił Freudlichowi jeden ze swoich słynnych monumentów.

Warto podkreślić fakt, że jednym z najważniejszych, acz nigdy niezrealizowanych projektów Ottona Freundlicha była koncepcja zbudowania w obrębie całego kontynentu wielkiej „Drogi Rzeźb w Europie”. Zgodnie z założeniami artysty miała ona zostać ukonstytuowana z monumentalnych (liczących nawet 30 metrów wysokości) rzeźb, które jednocześnie pełniłyby funkcję ekspozycji rozciągającej się na obszarze Europy, co byłoby symbolicznym spoiwem łączącym państwa i narody. Według koncepcji Freundlicha rzeźby tworzyłyby dwie przecinające się osie: północno-południową oraz zachodnio-wschodnią. Na ich skrzyżowaniu – zgodnie z planami artysty – miała stanąć *Latarnia siedmiu sztuk*. Po II wojnie światowej, w latach 70. XX wieku, do tego projektu powróciło Stowarzyszenie Europejska Droga Pokoju – Droga Rzeźb w Europie – Stowarzyszenie Otto Freundlicha z siedzibą w St. Wendel w Niemczech. W rezultacie do roku 2007 powstały 53 rzeźby. Jedna z nich znajduje się w Słupsku.

Projekt wystawy i konferencji pt. *Przestrzenie międzyprzestrzeni (Hommage á Otto Freundlich)* z założenia odwołuje się do wypracowanej przez Ottona Freundlicha koncepcji sztuki, która buduje symboliczny związek pomiędzy tym, co duchowe, nieorganiczne i organiczne, ale jednocześnie stanowi wyraz afirmacji dla egalitarnych wartości kultury otwartej na wielogłosowość i różnorodność. Ekspozycja prac współczesnych artystów z Polski oraz Niemiec ma z założenia stanowić artykulację i egzemplifikację głównych wątków tematycznych i estetycznych, które uobecniły się w twórczości Ottona Freundlicha oraz antenatów pierwszej awangardy.

Roman Lewandowski

FORMY KRY- TYCZNE

historyczka sztuki, doktor habilitowana, profesor w Akademii Pomorskiej w Słupsku.

Autorka monografii: *Lębork (z serii Pomorze w Zabytkach Sztuki, 1999), Otto Freundlich: między istnieniem i niebytem. Szkic monografii (2009), Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy (2010), „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego (2012), Ustka dawno, dawniej i dziś. Architektura i urbanistyka (2014), Wernakularyzm i neowernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce (redakcja, 2019). Jest też autorką licznych tekstów w monografiach wieloautorskich, czasopismach (m.in. w „Estetyce i Krytyce”, „Biuletynie Historii Sztuki”, „Pamiętniku Sztuk Pięknych”, „Sztuce i Dokumentacji”, „Ars Inter Culturas”) oraz w katalogach wystaw indywidualnych i zbiorowych.*

(NIE)RÓWNOWAGA KONTRASTÓW: FREUNDLICH — AWANGARDA — USAREWICZ

Przyjętą w niniejszym szkicu metodą badania i prezentacji jest zasada kontrastu, zastosowana na różnych planach i poziomach, zarówno immanentnie, w odniesieniu do biografii i twórczości Ottona Freundlicha, jak i transcendentnie, w odniesieniu do zjawisk pozornie od niej odległych. Takie działanie z jednej strony w oczywisty sposób odpowiada założeniu, iż interpretacja jest integralną częścią dzieła – kluczowemu np. w teoriach Josepha Margolisa, Stanleya Fisha, a w polskiej nauce omówionemu przez Ryszarda Solika¹ – z drugiej wiąże się z różnymi jej metodami, tradycyjną komparatystyką („wpływologią”)², hermeneutyką, dociekaniem inter- i kontekstualnymi. Metoda kontrastu wydaje się przy tym strategią bardziej wszechstronną niż np. wspomniane poszukiwanie podobieństw; można powiedzieć – na zasadzie przekornej analogii ze sztuką – że jest działaniem trójwymiarowym. Metoda kontrastu, w przeciwieństwie do tych, które rozgrywają się na jednej płaszczyźnie, musi uwzględnić i różnice, i podobieństwa, zmienność zjawisk w rozmaitych kontekstach. Znajduje też potwierdzenie w różnych koncepcjach odwołujących się do gry przeciwieństw. Zastosowanie metody kontrastu kojarzy się – tu kolejna nieco przekorna analogia – z zasadą

- 1 Zob. np.: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002; J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?, w: tegoż, Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki. Wykłady z filozofii sztuki*, przeł. K. Guczalski, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2004, s. 89–130; R. Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- 2 Zob.: mg [Michał Głowiński], hasło *Komparatystyka*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 231–232.

kontrastu symultanicznego, jedną z reguł optyki sformułowaną przez Michela Eugène'a Chevreula³, która wpłynęła na ukształtowanie się orfizmu. Tą nazwą określał Apollinaire nową koncepcję malarską, stworzoną równocześnie przez takich artystów jak Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Aleksiej Jawlensky, Gabriele Münter i Otto Freundlich, a także przez malarzy-futurystów. W szerszym zakresie będzie o tym mowa poniżej.

Zasadę kontrastu jako metodę badania i interpretacji można zastosować w refleksji nad fenomenem Ottona Freundlicha w różnych planach: biografii, twórczości jako wyizolowanej, zamkniętej całości (sztucznie – tylko dla doraźnej potrzeby badawczej), jej sytuacji na artystycznej mapie epoki, a więc tzw. pierwszej awangardy (1. połowa XX wieku) i kontr-awangardy, wreszcie związków artysty ze sztuką współczesną. Już samo ostatnie zestawienie stanowi antytezę, ale można w tym obszarze wskazać zjawiska literalnie odpowiadające zasadzie kontrastów.

Takim zjawiskiem wydaje się projekt *Przestrzenie międzyprzestrzeni* oraz wszelkie współczesne przedsięwzięcia typu *hommage à...* (np. Otto Freundlich), polegające na tym, że artyści 2. połowy XX i początku XXI wieku środkami oraz technikami właściwymi swojej epoce odwołują się do twórcy pierwszej awangardy. Efekt można porównać z zasadą kontrastu symultanicznego: wskazuje on na ciągłość pewnych idei, koncepcji, rozumienia funkcji dzieła i roli artysty we współczesnym świecie, a jednocześnie zestawienie twórczości „hołdowanego” z realizacjami poszczególnych uczestników *hommage* uwypukla różnice we wszystkich wymienionych aspektach.

BIOGRAFIA FREUNDLICHA (1878–1943): KONFIGURACJA KONTRASTÓW

Biografii i twórczości artysty urodzonego w dzisiejszym Słupsku (*ilustr. 1a, 1b*) poświęciłam dwa opracowania. Pierwszym była pionierska wówczas na polskim gruncie (i w związku z tym obciążona pewnymi niedostatkami) monografia,

3 M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*, Pitois-Levrault, Paryż 1869. Wydanie I dostępne online w zasobach Bibliothèque Nationale de France Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>; wydanie II przez Imprimerie Nationale Librairie Gauthier-Villars et Fils, Paryż 1889: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1103235/f1.image> [dostęp: 11.09.2019].

której tytuł i treść podkreślały kontrast istnienia i niebytu na różnych poziomach: sztuki Freundlicha, jego biografii, recepcji⁴ etc. Opozycji utopijnej artystycznej idei i bezwzględności politycznej strategii dotyczył także osobny referat wygłoszony na konferencji naukowej SHS w Toruniu pod koniec 2008 roku – później zamieszczony w tomie materiałów pokonferencyjnych – której motywem przewodnim była relacja sztuki i władzy⁵.

Przypomnijmy w tym miejscu niektóre opozycje w biografii Freundlicha, wśród których jaskrawo wyróżniają się kwestie tożsamościowe i ich konsekwencje. Artysta był Niemcem z rodziny żydowskiej, która dokonała konwersji na protestantyzm, wychowanym w kulcie indywidualizmu, szacunku do pracy, konkurencji etc. W Niemczech był uczestnikiem i współorganizatorem komunizujących i anarchizujących ruchów artystycznych (Novembergruppe, Arbeitsrat für Kunst i Deutscher Werkbund), wystaw dadaistycznych w Berlinie i Kolonii; współpracował także z czasopismami i galeriami propagującymi sztukę nowoczesną. Zarówno kontrastem, jak i skutkiem tej aktywności było uznanie

4 E. Kal, *Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem – szkic monografii*, Urząd Miejski w Słupsku, Słupsk 2008. Tam znajduje się również nota biograficzna, spis ważniejszych wystaw do 2004 r. oraz bibliografia. Na skutek niejasności i ówczesnej niedostępności niektórych archiwaliów wysnułam tu pomyłkowo wniosek o zamieszkaniu rodziny Freundlichów w budynku przy obecnej ul. Tuwima 34 (dawna Hospitalstrasse) w latach 90. Uznaje się go za miejsce urodzenia Ottona Freundlicha (w 1878 r.), jednak w dostępnych księgach adresowych obiekt ten jest wzmiankowany dopiero od 1882 r.; miał wówczas nr 40 (zmiana numeracji na obecną nastąpiła w 1895 r.) i należał oczywiście do ojca artysty, Emila Freundlicha, właściciela firmy spedycyjnej (*Wohnungs-Anzeiger für die Stadt Stolp nebst den wichtigsten Adressen des Stolper und der umliegenden Kreise*, cz. I, red. G. Holder, F. W. Feige's Buchdruckerei, Stolp 1882, s. 29). Wcześniej Emil Freundlich zmieniał miejsca zamieszkania (i siedziby firmy): w 1868 roku (wzmiankowany jako kupiec) mieszkał przy Langestrasse 118 (ob. ul. Mostnika, po zmianie numeracji budynek otrzymał nr 16); w 1876, tj. dwa lata przed urodzeniem Ottona, Emil Freundlich, kupiec i właściciel firmy spedycyjnej, zameldowany był przy Mittelstrasse 171 (nieistniejąca, znajdowała się między ob. ul. Mostnika a Mikołajską), zaś kantor firmy był przy Neuthorstrasse 287, ob. ul. Nowobramska. Budynek nr 40 (później 34) przy ul. Tuwima wówczas nie istniał, zabudowa ulicy kończyła się na numerze 22 (stał tu wtedy szpital św. Ducha). Jak wspomniano w w/w publikacji, w dokumentach personalnych młodszego brata artysty, Waldemara, jako miejsce jego urodzenia w 1879 r. podano Hospitalstrasse nr 19; E. Kal, *Otto Freundlich...*, dz. cyt., s. 19 oraz przypis 14 na s. 39.

5 E. Kal, *Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej*, w: *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVIII Sesji SHS, Toruń 13–15 listopada 2008 roku*, red. E. Pilecka, K. Kluczajd, SHS, Warszawa 2009, s. 455–469.

twórcy za przedstawiciela tzw. sztuki zdegenerowanej, według kategorii zmanipulowanej przez nazistów w celu wykluczenia awangardy z życia publicznego. Co więcej, jej cynicznym symbolem stała się ekspresyjna, kubizująca i prymitywizująca rzeźba Freundlicha pt. *Grosse Kopf / Der neue Mensch* [Wielka głowa / Nowy człowiek] z 1912 roku (sic!), której reprodukcję umieszczono na okładce katalogu wystawy „Entartete Kunst”, zorganizowanej w Monachium w lipcu 1937 roku i prezentowanej następnie w różnych miastach III Rzeszy (ilustr. 1c).

Być może – jak przypuszcza Mandy Wignanek, porównując zdjęcia z propagandowych artykułów – na jedną z późniejszych wystaw wykonano kopię *Głowy*⁶. Ukazana na okładce w ujęciu nieco od dołu, *en trois quarts*, eksponującym potężną, wysuniętą szczękę – objaw prognatyzmu, według określenia Philippe’a Dagen⁷ – miała eksponować „semickość”, czyli obcość i wrogość tego rodzaju sztuki wobec kultury niemieckiej. To propagandowe odczytanie stanowiło oczywisty kontrast wobec międzynarodalnych, komunistycznych i uniwersalistycznych utopii Freundlicha.

Dodajmy jeszcze współcześnie powstały kontrast do owego wykluczenia i wyrzucenia kilkunastu prac artysty z niemieckich muzeów, jakim było zainteresowanie odnalezieniem w listopadzie 2010 roku podczas prac budowlanych w centrum Berlina kilkunastu rzeźb „zdegenerowanych” twórców, w tym jednej z *Głów* Freundlicha⁸.

- 6 Chodzi tu o wystawę w ówczesnym Muzeum Śląskiego Pogranicza (Schlesische Landesmuseum) w Bytomiu (Beuthen) w marcu 1941 r.; M. Wignanek, *Gefälschte Ikone. Der „Grosse Kopf” in der Propagandaustellung „Entartete Kunst”*, w: Otto Freundlich. *Kosmischer Kommunismus*, red. J. Friedrich, kat. wyst., Prestel Verlag, Monachium 2017, s. 206. O muzeum bytomskim, zob. Maciej Groń, *Spacer śladami bytomskiego muzeum*, w: A. Śmiałek, T. Śmiałek, M. Droń, *Spacerem po Bytomiu. Przewodnik dla poszukujących*, Urząd Miejski w Bytomiu, Bytom 2013, s. 58–59.
- 7 P. Dagen, *Tête émissaire*, „Le Monde” 12.09.2013, dostęp online: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/12/tete-emissaire_3476761_3246.html [dostęp: 15.09.2019]. Philippe Dagen jest historykiem i krytykiem sztuki, a także pisarzem. Termin (franc. *le prognathisme*) z dziedziny patologii anatomicznej, opisujący chorobową deformację szczęki, podkreśla interpretacyjną manipulację koncepcji „Entartete Kunst”.
- 8 M.in. *Uncovered: art that the Nazis derided as ‘degenerate’*, „The Guardian” 8.11.2010, dostęp online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/nov/08/nazis-degenerate-art-berlin-germany> [dostęp: 16.09.2019]; C. Chawley, *Nazi Degenerate Art Rediscovered in Berlin*, „Spiegel” 8.11.2010, dostęp online: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/buried-in-a-bombed-out-cellar-nazi-degenerate-art-rediscovered-in-berlin-a-727971.html> [dostęp: 16.09.2019].

W Paryżu, do którego wracał kilkakrotnie zanim zamieszkał tu na stałe (1908–1913, 1924–1939, 1914 w Chartres), był członkiem awangardowej bohemy, bezskutecznie starając się o obywatelstwo francuskie. Napisany na początku lat 30. autobiograficzny tekst pod znamienym tytułem *Niemiecki malarz w Paryżu*⁹ traktuje o narodowej inności przybysza z Europy Środkowej i zarazem zadowoleniu w świecie sztuki, idei, artystycznych dysput, a nawet przyszłowiowej biedy artystów z Montmartre'u i Montparnasse'u, skupionych wokół Picassa i Braque'a, Apollinaire'a czy Maxa Jacoba. Przypomnijmy, że to właśnie Freundlich był przewodnikiem Wilhelma Niemeyera po paryskich pracowniach artystów, gdy ten hamburski krytyk i historyk sztuki poszukiwał obrazów na głośną wystawę „Sonderbundu” w Kolonii w 1912 roku¹⁰. Jednak po wybuchu wojny w 1939 roku, jako Niemiec Freundlich stał się przedstawicielem wrogiego kraju, był aresztowany i internowany w kolejnych podparyskich obozach, wreszcie nominalnie zwolniony pod koniec czerwca 1940 roku, został skierowany do Saint-Paul-de-Fenouillet w Pirenejach¹¹.

Można powiedzieć, że internowanie-uwięzienie, a później ograniczenie swobody, czyli de facto także karne zatrzymanie, drastycznie kontrastowało z niecierpliwą ruchliwością Freundlicha, objawiającą się w wielokrotnych zmianach miejsc pobytu, jakby chęci udziału we wszystkich ważnych wydarzeniach artystycznych oraz oczywiście w głoszonych ideach wolności i koncepcji

9 O. Freundlich, *Ein deutscher Maler in Paris (Erinnerungen an das Künstlerleben in Paris von dem Kriege 1914)*, w: Otto Freundlich. Schriften, red. U. Bohnen, DuMont Verlag, Kolonia 1982, s. 166–172; ten sam tekst w wersji francuskiej: *Extrait du journal d'Otto Freundlich*, w: Otto Freundlich et ses amis. Hommage à Otto Freundlich, kat. wyst., Musée de Pontoise, Pontoise 1993, s. 138–140 (teksty: J. Serri, Ch. Duvivier).

10 *Extrait du journal...*, dz. cyt., s. 140.

11 O ostatnich latach życia artysty, spędzonych – po internowaniu w kilku obozach i uwolnieniu z ostatniego w Bassens – w alpejskich miejscowościach Saint-Martin-de-Fenouillet i Saint-Paul-de-Fenouillet, pisze Thorsten Rodiek w tekście pod znamienym tytułem: *Aresztowany-ukrywający się-zdradzony-unieśćwiony*, w katalogu towarzyszącym wystawom w Osnabrücku i Ratyzbonie w latach 1994–1995: T. Rodiek, *Verhaftet-Versteckt-Verraten-Vernichtet. Die letzten vier Jahre im Leben Otto Freundlich*, w: Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst, red. G. Leistner, T. Rodiek, kat. wyst., Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück 1994/1995, Regensburg 1994, s. 81–98. Zwłaszcza o tym okresie życia pisze też Joël Mettay w książce pt. *Le pas perdu. À la recherche d'Otto Freundlich [Zagubiony ślad. W poszukiwaniu Otto Freundlicha]*, L'Aphélie, Céret 1993. Korzystam z wydania niemieckiego: J. Mettay, *Die Verlorene Spur. Auf der Suche nach Otto Freundlich*, przeł. T. Scheffel, Wallstaen Verlag, Göttingen 2005 (zob. zwł. s. 42–86).

„aktywnego, konstruktywnego życia”¹². W napisanym w 1942 roku liście do prefekta departamentu Pirenejów Wschodnich artysta wskazywał na swoje żydowskie korzenie i udział w kulturze francuskiej¹³. Wbrew sytuacji i warunkom w ostatnich latach życia Freundlich nie rezygnował z twórczości, wykonywał kopie swoich dawnych prac, rysunki ilustrujące obozowe życie i – jak potwierdza Geneviève Debien – zaprojektował np. karty do gry¹⁴. Aspirujący do bycia Francuzem, niemiecki twórca zginął jako Żyd w jednym z obozów zagłady w 1943 roku, po tym jak został zadenuncjowany i aresztowany przez... Francuzów (sic!)¹⁵. Jak przypomina Franck Prazan, konwój nr 50, w którym wśród ponad 1000 więźniów przetrzymywany był artysta, okazał się jednym z czterech wysłanych 4 marca 1943 roku z Drancy, które z niewiadomych przyczyn skierowano nie do Auschwitz, lecz do Lublina¹⁶.

Z obszaru biografii, a właściwie postbiografii, warto wspomnieć o zmieniającej się wiedzy – w kontraście do stosunkowo nikłego do niedawna istnienia Freundlicha w historii sztuki czy (szerzej) pamięci zbiorowej. Sytuację owej nie-do-obecności zmieniły w ostatnich dekadach np. monograficzne wystawy, w tym – co należy podkreślić – pierwsza w Polsce duża ekspozycja zorganizowana w 2008 roku w rodzinnym mieście artysty, w efekcie współpracy Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku z Musée de Pontoise, depozytariuszem spuścizny Freundlicha (Donation Freundlich) oraz Jeanne

12 O. Freundlich, *Le mur*, cyt. za: *Otto Freundlich et ses amis...*, dz. cyt., s. 136.

13 T. Rodiek, *Verhaftet...*, dz. cyt., s. 95. Prefektem Departamentu Pirenejów Wschodnich – jednym z pięciu w okresie Vichy (1940–1944) – od września 1940 do końca października 1942 był oficer sił morskich Raymond de Belot, a kolejnym Charles Daupeyroux (do sierpnia 1943); [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_pr%C3%A9fets_des_Pyr%C3%A9n%C3%A9es-Orientales#Pr%C3%A9fets_de_Vichy_\(1940-1944\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_pr%C3%A9fets_des_Pyr%C3%A9n%C3%A9es-Orientales#Pr%C3%A9fets_de_Vichy_(1940-1944)) [dostęp: 05.09.2019].

14 G. Debien, *Otto Freundlich (1878–1943) entre 1937 et 1943: un artiste classé „dégénéré” mais une création ininterrompue, jusque dans l’exil*, HAL-SHS (Sciences de l’Homme et de la Société), 3 listopada 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531768>, [dostęp: 05.09.2019].

15 Freundlich zginął w obozie na Majdanku lub w Sobiborze; za datę śmierci przyjmuje się 9 marca 1943.

16 F. Prazan, *Convoi no 50 en date du 4 mars 1943*, w: *L’Oeil cosmique Otto Freundlich*, Galerie Applicat-Prazan, Paryż 2012, s. 20.

Kosnick-Kloss (jego ostatniej partnerki)¹⁷. Ważną kompleksową wystawę pod hasłem „Kosmicznego komunizmu”, przygotowaną przez młodą kuratorkę Julię Friedrich, zorganizowano w 2017 roku w Museum Ludwig w Kolonii¹⁸. O skali przedsięwzięcia świadczy np. przeniesienie do sal muzealnych mozaiki pt. *Narodziny człowieka* (*Die Geburt des Menschen*, 215 × 305 cm, Bühnen der Stadt Köln), wykonanej przez Freundlicha w 1919 roku na zlecenie kolońskiego przemysłowca Josepha Feinhalsa, od 1954 roku umieszczonej we foyer nowego gmachu miejscowej opery¹⁹. Kolejnymi etapami pokazu były Kunstmuseum w Bazylei i wspomniane już muzeum w Pontoise.

Można powiedzieć, że współczesna restytucja Freundlicha jako awangardzisty i prekursora sztuki abstrakcyjnej, przyspieszona dzięki technikom cyfrowym umożliwiającym szybki przepływ informacji i udostępnianie źródeł, stoi w opozycji do nazistowskiej infamii artysty i usuwania jego prac z muzealnych zbiorów – która, paradoksalnie, ten status potwierdzała – oraz niechęci władz francuskich do przyznania mu obywatelstwa. Zresztą już wówczas kontrą do jego oficjalnego statusu jako persona non grata był *Apel w sprawie Otto Freundlicha* (*Un appel en faveur de Otto Freundlich*) sygnowany przez artystów z czołówki sztuki nowoczesnej (jak P. Picasso, G. Braque, W. Kandinsky, H. Arp, S. Taeuber-Arp, M. Ernst) i krytyków (H. Read)²⁰.

Dodajmy jeszcze, że ów gest wykluczenia z zawłaszczzonej i zmanipulowanej przez nazistów kultury niemieckiej miał paradoksalny prolog kontrastujący pod względem obszaru, w którym się dokonywał, a także skali. Mowa

17 Zob.: *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska. Malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika, witraż, mozaika*, katalog wystawy, red. B. Zgodzińska, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2008.

18 *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*, red. J. Friedrich, Museum Ludwig Köln – Kunstmuseum Basel, Prestel Verlag, Monachium – Londyn – New York 2017 (dalej jako *Kosmischer Kommunismus*). W zamieszczonych tu wykazach wystaw i literatury nie uwzględniono słupskiej ekspozycji i publikacji; zob. też: M. Weidemüller, *Der Künstlerkommunist* [wywiad z J. Friedrich], „Stadtrevue. Kultur, Politik, Stadtleben in Köln”, <http://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/12594-der-kuenstlerkommunist> [dostęp: 15.09.2019].

19 *Kosmischer Kommunismus*, dz. cyt. s. 132–133; zob.: *Transport des Mosaïks „Die Geburt des Menschen” von Otto Freundlich ins Museum Ludwig*, film dokumentalny, 3,07 min., <https://vimeo.com/208276946> [dostęp: 16.09.2019].

20 Zob. m.in.: E. Kal, *Otto Freudlich. Między istnieniem i niebytem...*, dz. cyt., s. 28, 40. Obszerniejsze omówienie przyjaźni i gestów solidarności, zob.: D. Vernery-Leplace, *Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung. Galerien, Freundschaften und Solodarität*, w: *Kosmischer Kommunismus*, dz. cyt., s. 196–204.

mianowicie o nieprzyjęciu Freundlicha do grona wykładowców Bauhausu, o co starał się sam Walter Gropius, zawiadujący wówczas weimarską uczelnią, ośrodkiem awangardy.

SPRAWCZOŚĆ KONTRASTÓW

O kontrastach w twórczości Freundlicha można mówić uwzględniając różne poziomy, konteksty i obszary, oczywiście ze sobą powiązane: dziedziny czy dyscypliny, które uprawiał, stosowane tworzywa, relacje z przestrzenią, wewnętrzne struktury i ekspresję dzieł. Jednym z zasadniczych elementów obecnym w malarstwie Freundlicha, w kompozycjach zarówno abstrakcyjnych, jak i bliższych przedmiotowości, wydaje się zasada kontrastu symultanicznego, która – jak wiadomo – inspirowała grupę malarzy z jednej strony związanych z kubizmem, z drugiej podkreślających odeń odrębność, której podstawą (ujmując rzecz w skrócie i uproszczeniu) były relacje kolorystyczne, a nie analiza formy. W artykule pt. *Nowoczesne malarstwo*, opublikowanym na początku 1913 roku w czasopiśmie „Der Sturm” – redagowanym przez Herwartha Waldena, związanym z berlińską awangardową galerią o tej samej nazwie – Guillaume Apollinaire, jak wyżej wspomniano, wskazywał na nowy kierunek w malarstwie, który w odróżnieniu od kubizmu fizycznego czy materialnego, oparty był na kontraście barw dopełniających, wywodził się z (post)impresjonizmu Seurata i zmierzał do uchwycenia (niematerialnej) istoty barwy i światła.

Tekst Apollinaire’a – przypomina Noëmi Blumenkranz-Onimus – był tłumaczeniem wykładu, który autor wygłosił w dzień wernisażu wystawy Roberta Delaunaya w galerii Sturmu w styczniu 1913 roku²¹. Tę liryczną czy dramatyczną tendencję, reprezentowaną w niedyskursywnym, abstrakcyjnym malarstwie przez Delaunaya, poeta nazwał orfizmem²², ale wiązał z nią też niektóre dzieła innych francuskich malarzy: Fernanda Légera, Francisca Picabii, Marcela Duchampa, Marii Laurencin. Przejawy orfizmu, tendencji ujawnionej

21 N. Blumenkranz-Onimus, *Apollinaire et l'avant-garde internationale*, „Que Vlo-Ve?: bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire” 1979, nr 21–22, s. 9.

22 O genezie określenia, wywiedzionego przez Apollinaire’a z własnej poezji i koncepcji Orfeusza (*Zwierzyniec albo świta Orfeusza*) dla charakterystyki cyklu obrazów Delaunaya *Okna* (*Les fenêtres*) we wstępie do katalogu wystawy w Berlinie (w styczniu 1912), zob.: E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, PIW, Warszawa 1966, s. 24 i n.

na ekspozycjach Salonu Jesiennego i grupy Section d'Or, widział także – wyrażane instynktownie, co podkreślał – w malarstwie ekspresjonistycznym z kręgu monachijskiej grupy Der Blaue Reiter, „interesujących malarzy niemieckich, jak Kandinsky, Marc, Meidner, Macke, Jan Censky, Münter, Otto Freundlich etc.”, a także w twórczości włoskich futurystów, którzy jednak, choć wywodzą się z fowizmu i kubizmu, nie zrezygnowali całkowicie z konwencji psychologicznej i perspektywicznej. Dalej poeta stwierdzał z emfazą: „malowanie nie jest sztuką odtwórczą, lecz twórczą. Wraz z ruchem kubizmu docieramy w pełni poezji do światła. Kocham sztukę nowych malarzy, ponieważ kocham przede wszystkim światło”²³.

Zasada kontrastu symultanicznego była zatem wspólnym mianownikiem łączącym malarstwo Freundlicha z francuską i niemiecką awangardą, z malarstwem nieprzedmiotowym, w tym – co istotne – z malarstwem inspirowanym muzyką (obrazy Františka Kupki), ale także z ekspresjonizmem z kręgu grupy Die Brücke, którego twórcy – jak Max Pechstein czy Karl Schmidt-Rottluff – sami przejęli wpływy kubizmu, orfizmu i futuryzmu²⁴. Rottluffa z poznanym już wcześniej Freundlichem łączyło także zainteresowanie rzeźbą, podobnie jak związanego najpierw z grupą Der Blaue Reiter Hannsa Bolza, z którym w 1916 roku Pomorzanie dzielił pracownię w tzw. Gereonshaus w Kolonii²⁵. Do tych

23 G. Apollinaire, *Die moderne Malerei*, przeł. Jean-Jacques, „Der Sturm” 1913, nr 148–149, s. 272, <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg191302-02.2.10&e=-----en-20--1--txt-txIN> [dostęp: 16.09.2019].

24 Pechstein kilka miesięcy 1907 roku spędził w Paryżu, poznając np. twórczość fowistów. Na początku 1912 r. w Berlinie przebywał Franz Marc, w marcu i kwietniu 1912 r. w galerii Sturmu w Berlinie Walden prezentował wystawę grupy Der Blaue Reiter, wcześniej pokazaną w Monachium wraz z pracami Delaunaya, Picassa, Henry'ego Rousseau, Matisse'a i in.; zob. np. M. Moeller, *Karl Schmidt-Rottluff – Zu Leben und Werk*, w: tejże, Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, kat. wyst., Hirmer Verlag, Monachium 1997, s. 24–30.

25 Hanns Bolz (1885–1918), przedwcześnie zmarły wskutek powikłań po zatruciu gazem na froncie, swoją aktywność do 1914 roku dzielił między Paryż a Monachium, gdzie wystawiał z grupą Der Blaue Reiter, a później zbliżył się do kubofuturystycznej abstrakcji. Interesujące, że dzieląc krótko w 1916 roku pracownię w Kolonii (w Gereonshaus) z Freundlichem, wykonał kilka rzeźbiarskich głów. Przytaczana wyżej badaczka podkreśla jego wielokrotne spotkania z Apollinaiem w latach 1913–1914; N. Blumenkranz-Omnium, *Apollinaire et l'avant-garde...*, dz. cyt., s. 10–11. Reprodukcyjne prace artysty można zobaczyć na poświęconej mu stronie, autoryzowanej przez Ericha Kukiesa: <http://kunst.freepage.de/kukies/index.htm> [dostęp: 17.09.2019].

wszystkich koneksji możemy dodać podkreślane przez Elżbietę Grabską symbolistyczne rodowody większości twórców tak szeroko rozumianego nurtu orfickiego, zarówno w wersji abstrakcyjnej, jak i figuratywno-ekspresjonistycznej²⁶.

Problematyce różnych relacji i powiązań Freundlicha z międzynarodową awangardą, w tym z polskimi artystami – jak przebywający w Berlinie w 1922 roku Jankiel Adler czy małżeństwo Stanisława i Magrit Kubickich – należałoby poświęcić osobne omówienie. Kwestie te były już zresztą przedmiotem częściowych badań, np. Nicoli Assmann, Ericha Franza, Uli Bohnena czy Sebastiana Giesena²⁷. Z kolei kontakty polskich twórców z awangardą niemiecką w latach 20. i 30. były tematem opracowań Jerzego Malinowskiego czy Lidii Głuchowskiej, która zwróciła uwagę na pokrewieństwo obrazów scenografa i malarza Feliksa Krassowskiego z pracami Freundlicha²⁸. W tym miejscu – zgodnie z tytułowym założeniem i idąc śladem wskazanym przez poetę-krytyka – zwróćmy uwagę na malarstwo określone przezeń jako orfistyczne, tj. związane z kontrastem barw dopełniających i konstytuowanym nim światłem. W chwili ukazania się tekstu poety Freundlich miał w dorobku takie obrazy jak np.: *Kompozycja z postacią* (*Komposition mit Figur*, 1911, Musée de Pontoise), *Chory* (*Der Kranke*, 1912, zaginiony), gwasze *Kompozycja z trzema postaciami* (*Komposition mit drei Figuren* 1911, Musée de Pontoise) oraz *Mężczyzna przed fontanną* (*Mann vor Brunnen*, 1911, Fondation Freundlich Musée de Pontoise) i wreszcie pierwszą abstrakcyjną *Kompozycję* (1911, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

26 E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy...*, dz. cyt., s. 157 i n.

27 N. Assmann, *Zwischen Abstraktion und individueller Gestalt. Otto Freundlich in der Kunst seiner Zeit*, w: *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe*, red. N. Assmann i in., Wienand Verlag, Kolonia 2001, s. 81–94. Studium obejmuje twórców od van Gogha i Cézanne'a po tych zrzeszonych w Cercle et Carré (1930) i Abstraction-Création. Osobne studium Ericha Franza dotyczy związków z konstruktywizmem i pokrewnymi tendencjami lat 30. XX w. (także z twórczością W. Strzemińskiego): E. Franz, „Geist-Form” – *Konstruktive Konzepte in den dreissiger Jahren*, w: *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe...*, dz. cyt., s. 96–111; U. Bohnen, *Phisik und Metaphisik der Raumzeit-Erkundung in der Kunst der Moderne – Otto Freundlich im Vergleich*, w: *Otto Freundlich. Schriften...*, dz. cyt., s. 59–69; S. Giesen, „Der Künstler in der Mikrokosmos des sozialen Lebens”. *Otto Freundlich im Hamburg*, w: S. Giesen, U. Luckhardt, J. Rüdiger, *Freundlich. Gangolf. Kogan. Drei Künstlerschicksale*, Ernst Barlach Haus, Hamburg 2004, s. 11–25.

28 J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 34, 62, 111, 122, 125, 128, 130–133; L. Głuchowska, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”, „Quart”* 2013, nr 3 (29), s. 27.

Ta ostatnia złożona jest z dynamicznych, miękkich, włóknistych krzywizn podzielonych na kolorystyczne segmenty – oranżów, złamanych żółcieni, czerwieni przechodzącej poprzez ugry do oliwkowych zieleni – wewnątrz których różne stopnie nasycenia tej samej barwy stanowią jakby odpowiednik modelunku walorowego i zarazem strukturalno-organicznych podziałów (**ilustr. 2a**)²⁹.

Do przedmiotowych, metaforycznych skojarzeń – np. z kształtem ujętej diagonalnie, klęczącej, pochylonej postaci, wspartej na zgiętych ramionach – upoważnia przedstawiona wyżej teza Grabskiej o związkach części ówczesnej awangardy z symbolizmem, potwierdzona zresztą w późniejszej interpretacji Nicoli Assmann. Efektem konfiguracji barw i form jest wyjątkowa świetlistość, jakby siłą fluorescencji rozpierająca formy od wewnątrz. Oczywiście w dojrzałej fazie abstrakcyjnej, po doświadczeniu pracy w katedrze w Chartres, światło i kolor będą celem i środkiem kompozycji Freundlicha, nie w izolowanych segmentach, ale płytkach powiązanych energią tych dwóch utożsamionych składowych. Jako najbardziej oczywiste przykłady prac, z którymi te wczesne oraz kompozycje z lat 20. – zarówno olejne, np. *Die Mutter* (*Matka*, 1921, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst), jak i pastele (*Schiff im Sturm / Statek podczas burzy*, 1924, wł. pryw., czy *Sphärische Körper / Ciało kuliste*, 1925, pastel, wł. pryw.) – wiąże czytelna analogia, można wskazać obrazy Delaunaya, poczynawszy od tych jeszcze dywizjonistycznych aż do „orfickich” serii *Okien* i *Form kolorystycznych*, a także *Kompozycje* Františka Kupki³⁰ czy Kandinsky’ego (*Studium kolorystyczne – kwadraty z koncentrycznymi okręgami*, 1913, akwarela, gwasz, papier, Lenbachhaus, Monachium) (**ilustr. 2b, 2c, 3a, 3b, 4a, 4b, 4c**).

Trudno oczywiście mówić o różnych kontrastach jako wyizolowanych strategiach twórczych, zwłaszcza w abstrakcyjnych kompozycjach o złożonej strukturze i kolorystyce. Obraz *Moje niebo jest czerwone* (*Mon ciel est rouge*, 1933, Centre Georges Pompidou, Paryż) jest znakomitym przykładem współdziałania przeciwieństw składających się na spójną, integralną całość, przypominającą – jak

29 W komentarzu do obrazu na stronie Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris jest mowa o „uosobieniu nowej ‘kosmicznej moralności’ i naszych związków z wszechświatem”, <http://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/composition-1911-0> [dostęp: 17.09.2019].

30 Przykłady kompozycji Delaunaya i Kupki reprezentatywnych dla orfizmu na stronie Guggenheim Museum w Nowym Jorku: <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/orphism> [dostęp: 20.09.2019].

określił to Christophe Duvivier – układ kamieni w murze³¹. Dominantę kompozycji stanowią monumentalne, zakrzywione, antytetycznie ustawione względem siebie pola czerwieni i czerni, złożone z małych płytek o tych samych kolorach, ale o różnym nasyceniu. Rozdziela je pośrodku jasny klin, analogicznie złożony z czworobocznych segmentów bieli przechodzącej w szarość i stopniowo ściemniającego się błękitu. Tę centralną trójbarwną formę – jakby nieprzypadkowe nawiązanie do flagi Francji – otaczają tak samo jak w jej złożonej strukturze, lekko poprzysuwane względem siebie kwadraty żółcieni i złamanej zieleni, fioletu, szarości etc. Obraz – jak się uważa – ogniskuje istotną dla sztuki Freundlicha grę opozycji: linii wertykalnych i horyzontalnych, barw jasnych i ciemnych, ciepłych i zimnych, wysuniętych z płaszczyzny obrazu i cofniętych. Kompozycja – jak wskazują szkice do obrazu³² – ewokuje też znaczenia: czerwień skojarzona z robotniczym sztandarem i czerń oznaczająca anarchię symbolizować mają przeciwstawne zjawiska społeczne, zaś konstytuowana kontrastami abstrakcyjna całość jako inkarnacja „kosmicznego komunizmu” stanowić miała jednocześnie kontrpropozycję dla figuratywnej, dyskursywnej sztuki politycznej (*ilustr. 5a*)³³.

Innym wariantem tej koncepcji jest obraz *Dwa motywy* (*Zwei Motive*, 1934, Museu Coleção Berardo, Lizbona), w nieco mniejszym formacie, ale także, jak większość, o kształcie stojącego prostokąta – z dwiema formami ustawionymi antytetycznie, wzdłuż osi pionowej. Każdy z tytułowych motywów złożony jest, podobnie jak w *Moim niebie*, z tworzących trzy części płytek koloru: czarnego, czerwonego i analogicznego zwieńczenia o różnej, błękitnej i czerwonej barwie, rozdzielonych zakrzywionym, środkowym elementem, jakby ugiętym pod wpływem ciężaru trzonem filara lub kolumny. Kolor tych trzonów – czerń i żółcień

31 C. Duvivier, *Sources et évolution d'une oeuvre*, w: Otto Freundlich et ses amis, kat. wyst., Musée de Pontoise, Pontoise 1993, s. 20.

32 Zob. repr. w: *Kosmischer Kommunismus*, dz. cyt., s. 273.

33 Jak wskazuje komentarz Angeli Lampe, obraz odwołuje się do jednej z politycznych, figuralnych kompozycji zaprzyjaźnionego z Freundlichem kolońskiego artysty Franza Wilhelma Seiwerta (marksisty, członka Grupy Postępowych Artystów - *Gruppe progressiver Künstler* / Kölner Progressive), zatytułowanej *Wojna chłopów niemieckich* (*Der deutsche Bauernkrieg*, 1931, Von der Heydt-Museum, Wuppertal); A. Lampe, *Otto Freundlich*, „*Mon ciel est rouge*”, 1933, MNAM Centre Pompidou: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/caj9Xee/rRRepAM> [dostęp: 22.09.2019].

– oraz zwieńczeń decyduje z kolei o zabarwieniu płytek otaczających tytułowe formy, odpowiednio, żółtawym i szarym, dopełnionym odcieniami zieleni i jasnego błękitu³⁴. Z kolei przykładem kontynuacji „tematycznego” dzieła może być *Hołd dla kolorowych* (*Hommage aux peuples de couleur*, 1935, gwasz / papier na płótnie, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż). Kompozycja ta ma nieco inną strukturę niż wyżej opisane, z wyraźnie figuralnymi parantelami, nawiązującą do ołtarzowego tryptyku typu *Sacra conversazione*³⁵. Kontrast i zarazem efekt światła wpadającego do kościelnej nawy wywołany jest układem modułów o różnym nasyceniu barw podstawowych: żółtej, czerwonej i błękitnej, rozdzielonych cząstkami czerni i odpowiednich barw dopełniających (**ilustr. 5b**). Kolejną realizacją ołtarzowo-luministycznych inspiracji był wielki błękitno-czerwony *Dyptyk* (*Diptyque*, 1937, fibro-cement, Musées de Pontoise).

Zgodnie z postawioną wyżej tezą można stwierdzić, że kontrasty zatem stanowią istotę twórczości Freundlicha: konstituują kompozycje, ewokują sensory, decydują o formalnej różnorodności, a zarazem pokrewieństwie i kontynuacji rozwiązań. W wielu pracach z lat 30. pojawia się linia krzywa albo raczej – odmiennie niż w opisanej *Kompozycji* z 1911 roku – proste o zakrzywionym odcinku, równoległe lub zbieżne, między którymi grupują się masy jednego koloru o różnym nasyceniu – jak w *Kompozycji* z 1930 roku w Muzeum w Pontoise (**ilustr. 6a**). Stopniowo urozmaicała się i normowała organizacja obrazu, wzbogacona o ważny element dynamizujący wewnętrzną strukturę, organiczną składnię – jak określił to Christophe Duvivier – syntaksę kompozycji, o inspirowany gotyką konstrukcją pół-ostrołuk (*demi-ogive*)³⁶. Przedłużenie dwóch boków tej figury umożliwiło artyście przegrupowywanie elementów i immanentnych sił, pogłębienie i ożywienie układów, a tym samym osiągnięcie rezultatu, którym jego dzieła różnią się od tzw. konstruktywistycznej abstrakcji, tj. pogodzenie organiki z geometrią³⁷.

34 Reprodukacja na stronie domowej Museu Coleção Berardo: <https://en.museuberardo.pt/collection/works/360> [dostęp: 22.09.2019].

35 E. Kał, *Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem...*, dz. cyt., s. 26–27.

36 Ch. Duvivier, *Sources et évolution...*, dz. cyt., s. 21.

37 Szerzej na ten temat: Ch. Duvivier, *Organische Syntax. Otto Freundlichs und Theo van Doesburgs unterschiedliche Wege von der Komposition zur Konstriktion*, w: *Kosmischer Kommunismus...*, dz. cyt., s. 216–222.

Kulminacją tego związku – a zarazem syntezą dotychczasowych doświadczeń, zapoczątkowanych, jak wspomniano, analizą „totalnego dzieła” katedry w Chartres – są *Rozety I i II*, już w tytule deklarujące źródło i cel powstania (*La Rosace I*, 1938, gwasz / papier na płótnie; *La Rosace II*, 1941, gwasz/karton, obie w zb. Donation Freundlich, Musée de Pontoise). Według przekonującej interpretacji Duviviera, barwne elementy kompozycji, wprowadzone są w ruch przez pół-ostrołukowe segmenty, wirujące w przeciwnych kierunkach: „Dominujące siły kompozycji są zorganizowane według zasady podwójnej opozycji między kierunkiem rotacji dwóch okręgów oraz między siłami dośrodkowymi i odśrodkowymi, które one wyrażają”³⁸ (*ilustr. 6b, 6c*).

Wyżej opisane rezultaty – tj. przełamanie istotowych właściwości dzieła, jakimi w przypadku malarstwa są dwuwymiarowość i statyka oraz połączenie geometrii i organiki – Freundlich osiągnął także w abstrakcyjnej rzeźbie już pod koniec lat 20. Symptomy tej strategii wydają się zakodowane w pracach jeszcze figuralnych, choćby jak we wspomnianej już *Wielkiej głowie* z 1912 roku, która nie z woli artysty stała się symbolem wykluczenia awangardy. Joachim Heusinger von Waldegg wskazywał na – by tak to określić – architektonizację formy figuralnej³⁹, co oznacza oczywiście ewolucję od przedmiotowości do abstrakcji (*ilustr. 7a*). Choć Freundlich ma w dorobku tzw. rzeźby architektoniczne, wydaje się, że wskazane wyżej cele osiągnął w abstrakcyjnej rzeźbie niegeometrycznej; za środek wyrazu można uznać tu kontrast między formą a rozszczeniem, które jest jej treścią albo sensem. Ułożone na prostokątnej plinicie-cokole segmenty ciężkiej, plazmatycznej, amorficznej i a-estetycznej materii zdają się unosić na oczach widzów, przechodząc najpierw w wąski trzon, stopniowo ku górze nabrzmiewać i wyokrąglać, by po kulminacji na szczycie zsuwać się na powrót ku cokołowi (*ilustr. 7b*). Trójwymiarowa z istoty rzeźba symuluje w ten sposób jakby czwarty wymiar – wewnętrzny, własny czas, warunkujący ruch, w który wprowadzono pozornie niezdolną do niego materię, niezależny od tego czasu, który jest potrzeby dla percepcji przestrzennej formy.

38 Ch. Duvivier, *Rozeta II*, przeł. B. Zgodzińska, w: *Otto Freundlich 1878–1943, Artysta ze Słupska...*, dz. cyt., s. 34.

39 J. Heusinger von Waldegg, *Otto Freundlich – zarys twórczości*, przeł. R. Kupisiński, w: *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska...*, dz. cyt., s. 17–18; zob. tegoż, *Konzeptuelle Umweltplastik. Zu einigen Ideen im plastischen Werk Otto Freundlich*, w: *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter*, dz. cyt., s. 47–53.

Ten z kolei proces – jak zauważyła Nina Schallenberg – uruchamia jeszcze jeden czynnik dynamizujący, a mianowicie efekty światłocieniowe⁴⁰; jeszcze jeden kontrast, można dodać.

KONTRAST ARBITRALNY: FREUNDLICH – USAREWICZ

Arbitralność powyższego zestawienia wynika ze sposobu jego dokonania, to znaczy decyzją autorki niniejszego tekstu, wynikającą jednak z racjonalnych przesłanek. Dwóch artystów, Ottona Freundlicha i Romana Usarewicza (1926–1983), dzieli niemal wszystko: epoki, w których żyli, systemy polityczne i kontekst społeczny, stan wiedzy o ich twórczości i jej recepcja (a właściwie zasięg), przebieg tzw. kariery etc. Istnieje jednak także co najmniej kilka powodów, żeby ich skonfrontować. Pierwszy to udział w projekcie *Hommage à Otto Freundlich* współczesnych twórców z kręgu gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, reprezentantów różnych pokoleń (Józef Czerniawski ur. 1954, Arkadiusz Sylwestrowicz ur. 1971), którzy w procesie edukacji i podczas samodzielnej pracy artystycznej musieli na różne sposoby doświadczyć twórczości Usarewicza, bezpośrednio lub pośrednio, za sprawą mistrza pracowni, struktury uczelni etc. W jakimś sensie są więc spadkobiercami, dziedzicami jego dokonań, przez kontynuacje lub nawet kontrpropozycje. Warto przypomnieć, że Usarewicz na początku lat 80. założył w gdańskiej pwssr działalność Katedry Innych Mediów, kierował Katedrą Projektowania Plastycznego i prowadził pracownię o tej specjalności. Kierowana przez Sylwestrowicza Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych w gdańskiej ASP wywodzi się zatem z tradycji pionierskiej inicjatywy adepta tzw. szkoły sopockiej⁴¹ (ilustr. 8a).

40 N. Schallenberg, *Grenzaufhebungen. Zu den abstrakten Skulpturen von Otto Freundlich*, w: *Kosmischer Kommunismus*, dz. cyt., s. 183.

41 Szczegóły działalności organizacyjnej, pedagogicznej i wystawienniczej Romana Usarewicza oraz projekty i realizacje w architekturze, zob.: *Roman Usarewicz*, oprac. A. Polańska, <http://zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/nestorzy/roman-usarewicz,549> [dostęp: 22.09.2019]; zob. też: E. Kal, *Kalendarium*, w: *Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. T. Miszkin, J. Ostrogórski, M. Olszewski, ASP Gdańsk 2007, s. 14–45.

Z powyższym wiąże się drugi powód tego pozornie ryzykownego zabiegu. Wydaje się, że rolę, jaką w gdańskiej twórczości powojennej odegrał Usarewicz, można porównać ze znaczeniem Freundlicha jako prekursora abstrakcji i eksperymentu w międzynarodowym świecie sztuki. Trzeci wreszcie, istotowy powód takiej ponad-czasowej i ponad-narodowej konfrontacji to uznanie przez gdańskiego artystę kontrastu za czynnik konstytutywny w sztuce abstrakcji, deklaratorywnie wyrażane, można by rzec, poprzez tytuły prac.

Inne cechy wspólne ich koncepcji twórczych to: rozległe spektrum realizacji, badanie granic obrazu i transgresja od malarstwa sztalugowego do sztuki monumentalnej, mozaiki i witrażu, a także – by tak to określić – różnie realizowane predylekcje tematyczne, zainteresowanie transcendencją, kosmosem, światłem w sensie fizycznym i symbolicznym oraz jego energią, a nawet utopijna wiara w socjalne możliwości sztuki, w jej wpływ na społeczną zmianę.

Kolejnym wspólnym mianownikiem biograficzno-artystycznym jest zarówno wiara w komunizm, jak i doświadczenia totalitaryzmu, ze strony różnych systemów i z różnym (kontrastowym) akcesem. Freundlich jako zwolennik komunizmu i członek awangardy był ofiarą nazizmu, został wykluczony i unicestwiony. Usarewicz już jako student-sympatyk komunizmu od 1948 należał do PZPR, w następnym roku został członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków i pełnił m.in. funkcję przewodniczącego Rady Artystycznej ZPAP Okręgu Gdańskiego. W latach 1950–1954 miał swój udział w realizmie socjalistycznym, uczestniczył w organizowanych przez władzę Ogólnopolskich Wystawach Plastyki (OWP) oraz pokazach okręgowych, był członkiem Bratniej Pomocy, a także ZAKA (Związku Akademickich Kół Artystycznych) i Związku Młodzieży Polskiej (**ilustr. 8b**). Wziął też udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodego Malarstwa w warszawskim Arsenale w 1955 roku, która okazała się (poniekąd programowanym przez władzę) kresem soc-doktryny. Abstrakcja i eksperyment były więc odreagowaniem obowiązkowej propagandowej figuracji, ideologicznej treści, działania według narzuconej metody⁴².

42 Więcej na ten temat, a także o ówczesnej twórczości Usarewicza, zob.: E. Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Akademia Pomorska w Słupsku, Słupsk 2009, zwł. s. 44 i n.

Już w drugiej połowie lat 50. XX wieku, między innymi pod wpływem twórczości Piotra Potworowskiego, zatrudnionego wówczas w gdańskiej uczelni, Usarewicz tworzył abstrakcyjne kompozycje w rodzaju ekspresyjnego malarstwa materii. Kontynuowane w następnych dekadach serie *Agresji i Równowagi kontrastów* odwoływały się do opozycji form płaszczyznowych i linii geometrycznych i amorficznych, faktur i gładkich powierzchni, zakłócanych wmontowanymi elementami „gotowymi”, tworzącymi przestrzenny relief. Tytułowe „konstrukcje przestrzeni” i „wymiany kontrastów” powstawały więc nie tylko jako iluzja, ale także skutek rzeczywistych relacji przestrzennych. W latach 70. także sugestię światła w obrazach Usarewicza zastąpiło sztuczne światło rzeczywiste, pochodzące z wmontowanych w nie źródeł. Eksperymenty te łączyły się z fascynacją artysty problematyką kosmiczną i solarną, jak wiadomo także obecną w dziele Freundlicha, choć na inny formalnie i ideowo sposób. Zofia Tomczyk-Watrak, komentując dojrzałą twórczość gdańskiego artysty, podkreśliła konstytutywną rolę przeciwieństw: „Tytuły obrazów ukierunkowują odbiór widza na główną zasadę dzieła – kontrast, równowagę lub przenikanie. Tematem jest więc wewnętrzne ustrukturuwanie wszystkich elementów: faktury powierzchni, kształtów, barw i światła”⁴³ (ilustr. 9a, 9b).

Na koniec pozwolę sobie na uwagę klamującą zarówno problematykę kontrastowych relacji w życiu i twórczości Freundlicha, jak i kontrastu wynikającego z jej zestawienia z ówczesną awangardą i sztuką drugiej połowy XX wieku. Zwiedzając w 2015 roku kolekcję Ostdeutsche Galerie w Ratyzbonie, głównie z powodu zgromadzonych tam obrazów ekspresjonistów, chciałam skonfrontować wiedzę na temat dwóch znajdujących się tam *Kompozycji* Freundlicha z rzeczywistością muzealnego pokazu i kontekstu, w którym – jak się okazało – zajmowały odmienne pozycje, współtworząc różne narracje. Jedna z nich, datowana na lata 1939–1940, o kształcie stojącego prostokąta (farba klejowa na podobrazii bawełnianym), z charakterystycznymi pół-ostrołucznymi wirującymi segmentami, została włączona w dyskurs niemieckiej awangardy i sąsiadowała z pracami Idy Kerkovius (1879–1970),

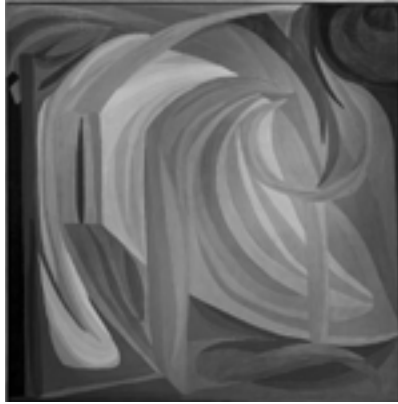
43 Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001, s. 36; przedruk w: Roman Usarewicz, *Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”*, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Gdański, Gdańsk 2004, s. 5.

Rudolfa Bauera (1889–1953) czy Johannes Molzahna (1892–1965). Wszyscy oni mogli mieć kontakt z Freundlichem, a później – tak jak on – zaliczeni zostali do twórców „Entartete Kunst”⁴⁴.

Drugi obraz Freundlicha w bawarskim mieście, gwasz datowany na lata 1938–40, otwierał salę, w której Dan Flavin (właśc. Dan Nicolas Flavin, 1933–1996), urodzony na Jamajce amerykański artysta, wykonał w 1990 roku świetlno-przestrzenną instalację, dedykowaną specjalnie niemieckiemu awangardziście⁴⁵. Cała instalacja składa się z sześciu elementów, a każdy z nich z dziesięciu barwnych lamp fluorescencyjnych, ułożonych po pięć prostopadle względem siebie. Do galerii w Ratyzbonie wybrano trzy kątowe elementy, z których każdy emituje spektralne światło w przestrzeń, na ściany, sufit i podłogę. Można tu oczywiście znaleźć zarówno analogię między luministycznymi eksperymentami Usarewicza, jak i kontrast do jego nieświadomego, intuicyjnego nawiązania do twórczości Freundlicha. Z kolei działanie Jamajczyka można zestawzić z projektem *Przestrzenie międzyprzestrzeni* z 2019 jako programowego, wielogłosowego odniesienia typu *homage à*. Analiza tej wystawy może wskazać na związki współczesnych artystów z dziełem prekursora. To już temat na odrębny szkic.

44 Zob. też: *Die Schausammlung des Kunstforums Ostdeutsche Galerie. Werkliste nach Räumen (Stand 12.1.2015)*, http://www.kunstforum.net/doc/werkliste_schausammlung.pdf (Raum 11, s. 17) [dostęp: 16.10.2019].

45 Zob.: *Expertführung. Alles rund um Installationskunst*, „Wochenblatt. Die Zeitung für Alle”, 17.03.2018, <https://www.wochenblatt.de/kultur/regensburg/artikel/231237/alles-rund-um-installationskunst> [dostęp: 16.10.2019]; *Die Schausammlung des Kunstforums...*, dz. cyt. (Übergang zwischen Raum 13 und 14, s. 20); zob. też: *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*, <http://www.kunstforum.net/sammlungen.php> (s. 8) [dostęp: 16.10.2019].



2a. Otto Freundlich, *Komposition*, 1911, olej/plótno, 200 x 200, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Freundlich#/media/Fichier:Otto_freundlich,_composizione,_1911.jpg



1c. Otto Freundlich, *Grosser Kopf / Der neue Mensch (Wielka głowa / Nowy człowiek)* z 1912 r. na okładce katalogu wystawy Entartete Kunst, 1937

źródło: [https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_\(Ausstellung\)#/media/Datei:Otto_Freundlich,_Der_neue_Mensch_1912,_Umschlag_Ausstellungs%C3%BChrer_Kunst,_1937.gif](https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_(Ausstellung)#/media/Datei:Otto_Freundlich,_Der_neue_Mensch_1912,_Umschlag_Ausstellungs%C3%BChrer_Kunst,_1937.gif)



1b. Dom rodzinny Freundlicha w Słupsku przy ob. ul. Tuwima 34, stan w 2019 roku, fot. E. Kal.



1a. Otto Freundlich, *Unser Haus in Stolp (Nasz dom w Słupsku)* 1919 c., ółówek/papier, za: Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus, red. J. Friedrich, kat. wyst., Museum Ludwig, Kolonia 18 II – 14 V 2017, Kunstmuseum Basel 10 VI – 10 IX 2017, Prestel Verlag, Monachium 2017, s. 302.



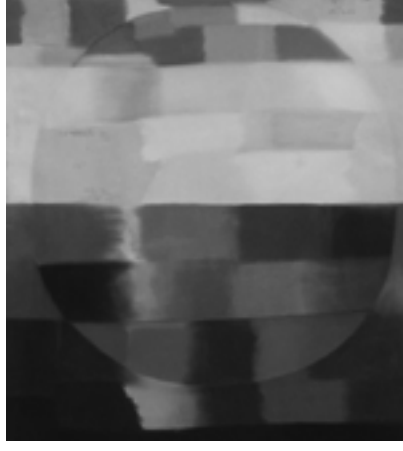
3b. Robert Delaunay, *Une fenêtre (Okno)*, 1912, olej/plótno, 111 x 90, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż;

źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_fen%C3%AAtre



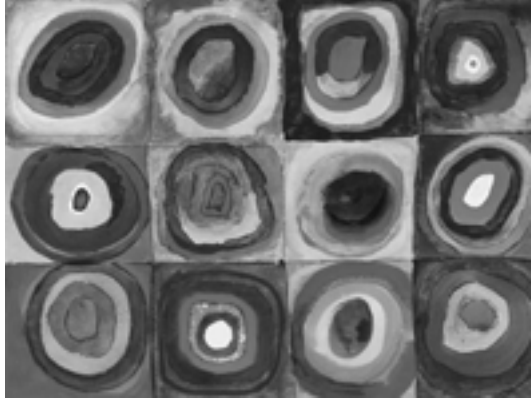
3a. Robert Delaunay, *Paysage au disque solaire (Pejzaż z dyskiem słonecznym)*, 1906 c., olej/plótno, 54 x 46, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż

źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage_au_disque#/media/Fichier:Robert_Delaunay,_c.1906,_Paysage_au_disque_solaire,_oil_on_canvas,_54_x_46_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne.jpg



2b. Otto Freundlich, *Sphärische Körper (Ciało kuliste)*, 1925, pastel/papier, 65 x 50, wł. prywatna

źródło: https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Freundlich#/media/Fichier:Otto_Freundlich_ph%C3%A4rische_K%C3%B6rper_1925_WVZ_234.jpg



4c. Wassily Kandinsky, *Studium*
kolorystyczne – kwadraty z koncentrycznymi okręgami, 1913, akwarela, gwasz / papier, 23,9 x 31,6,
Lenbachhaus (Städtische Galerie in Lenbach), Monachium

źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Color_Study,_Squares_with_Concentric_Circles.jpg



4b. František Kupka, *Katedra*, 1912/13, olej/plótno, 180 x 150, Museum Kampa, Praga

źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka_-_Katedr%C3%A1la_-_Google_Art_Project.jpg



4a. František Kupka, *Amorpha*, *fugue en deux couleurs* (*Amorfa. Fuga na dwa kolory*), 1912, olej/plótno, 220 x 210, Národní galerie, Praga

źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka,_1912,_Amorpha,_fugue_en_deux_couleurs_\(Fugue_in_Two_Colors\),_210_x_200_cm,_Národní_Galerie,_Prague.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka,_1912,_Amorpha,_fugue_en_deux_couleurs_(Fugue_in_Two_Colors),_210_x_200_cm,_Národní_Galerie,_Prague.jpg)



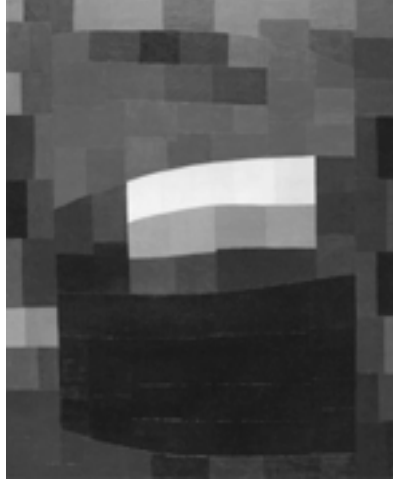
6a. Otto Freundlich, *Kompozycja (Composition)*, 1930, olej/sklejka, 147 x 113, Donation Freundlich, Musée de Pontoise

źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Otto_Freundlich_Komposition_1930_WVZ_151.jpg



5b. Otto Freundlich, *Hofd dla kolorowych (Hommage aux peuples de couleur)*, 1935, gwasz / papier na płótnie, 165 x 138, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż; fot. F. Migeat

źródło: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEbXpj/rx5R8jR>

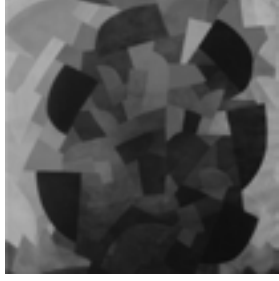


5a. Otto Freundlich, *Mon ciel est rouge (Moje niebo jest czerwone)*, 1933, olej/płótno, 155,5 x 128, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż

źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Otto_Freundlich_Mein_roter_Himmel_1933.jpg



7a. Otto Freundlich, *Głowa (Kopf)*, 1925, gips, zaginiona; za: Otto Freundlich. *Kosmischer Kommunismus*, red. J. Friedrich, kat. wyst., Museum Ludwig, Monachium 2017, s. 95.



6c. Otto Freundlich, *Rozeta II*, 1941, gwasz/karton, 65 x 50, Donation Freundlich, Musée de Pontoise; za: E. Kal, Otto Freundlich. *Między istnieniem i niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008, s. 188.



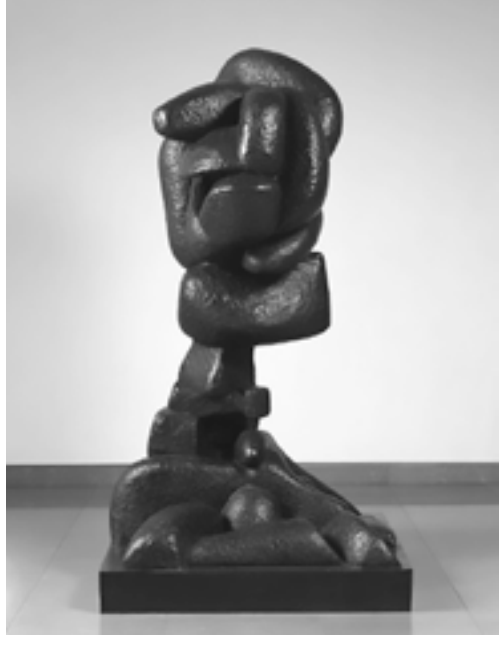
6b. Otto Freundlich, *Rozeta I*, 1938, gwasz/papier na płótnie, 208 x 202, Donation Freundlich, Musée de Pontoise; za: E. Kal, Otto Freundlich. *Między istnieniem i niebytem – szkic monografii*, Słupsk 2008, s. 187.



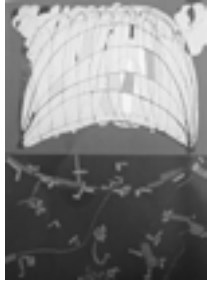
8a. Roman Usarewicz w pracowni, lata 80. XX wieku; źródło: [Gedanopedia](https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=USAREWICZ_ROMAN) https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=USAREWICZ_ROMAN



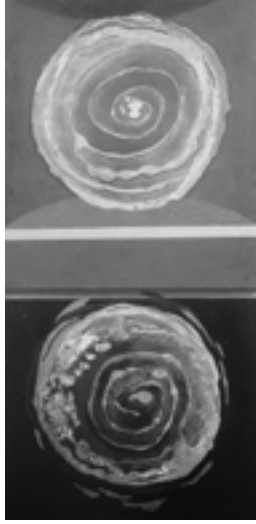
7c. Otto Freundlich, *Kompozycja* (*Composition*), 1933, brąz patynowany, 280 x 100 x 100, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_freundlich_composizione_1933.jpg?uselang=fr



7b. Otto Freundlich, *Wznoszenie* (*Ascension*), 1929/1969, brąz, 193 x 104 x 103,5, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paryż, fot. A. Rzepka
źródło: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxx5ydA/r9eaRM>



10. Roman Usarewicz,
Równowaga kontrastów,
1974, tempera, akryl/plótno,
150 x 100, wł. prywatna;
za: Roman Usarewicz.
Wystawa twórczości
z cyklu „Ocalić od zapomnienia”, ZPAP Okręg
Gdański, Gdańsk 2004,
s. 50.



9b. Roman Usarewicz, *Konstrukcja przestrzeni – Kosmos*, 1970, technika własna/ płótno, 150 x 70, wł. prywatna; za: Roman Usarewicz. Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”, ZPAP Okręg Gdański, Gdańsk 2004, s. 48.



9a. Roman Usarewicz,
Równowaga kontrastów,
1965, olej, tempera/ płótno,
115 x 90, wł. prywatna; za:
Roman Usarewicz. Wystawa
twórczości z cyklu „Ocalić
od zapomnienia”, ZPAP Okręg
Gdański, Gdańsk 2004, s. 35.



8b. Roman Usarewicz,
Pejzaż z Gniewa, 1953,
olej/plótno, 55 x 65,
nr inw .MNG/SW/912/MR,
Muzeum Narodowe
w Gdańsku

historyczka sztuki, doktor habilitowana, profesor ASP w Katowicach, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1988 roku wyklada zagadnienia sztuki współczesnej i historii designu w wyższych uczelniach w Katowicach, Gliwicach, Krakowie i Warszawie. Jest stypendystką fundacji Gerda Henkel oraz DAAD. Autorka artykułów i książek traktujących o sztuce nowoczesnej i współczesnej, modzie, designie i historii miast. Napisała m.in.: *Pałace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955* (2005), *Art déco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* (2012), *Polski Design* (2014), *Historia mody od krzynoliny do mini* (2017). Od 2012 roku prowadzi rubrykę *Ikony designu* w wydawanym przez SARP czasopiśmie „ARCH”. Jest też autorką monograficznych opracowań o artystach związanych z Katowicami (pisała m.in. o twórczości Romana Kalarusa, Kazimierza Cieślika, Romana Staraka, Romana Nowotarskiego i Karola Wiczorka).

PRACA DYPLOMOWA KRYSTIANA BURDY W KONTEKŚCIE ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH OTTONA FREUNDLICH A I WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO: IDEOWE RÓŻNICE I PODOBIENSTWA

Reprodukowany w postaci milionów fotografii i postrzegany jako znak rozpoznawczy warszawskich Łazienek pomnik Fryderyka Chopina, odsłonięty ostatecznie w 1926 roku, choć w istocie realizujący koncepcję zwycięskiego projektu Wacława Szymanowskiego z konkursu rozstrzygniętego jeszcze w 1908 roku, miał być w swej wymowie symbolicznej niezwykle prosty. Pianista został wyobrażony jako natchniony muzyk o rozwichrzonych włosach, zasłuchany w szum targanej wiatrem mazowieckiej wierzby. Gustav Mahler miał rzekomo w zachwycie powiedzieć, że Szymanowskiemu udało się wyobrazić nie tyle Chopina, ile jego muzykę¹, jednak nawet dla współczesnych rzeźbiarzowi znawców i interpretatorów dzieł wirtuoza fortepianu wyobrażenie Szymanowskiego wpisywało się w oparty na fałszu mit przedstawiający muzyka

1 „To nie jest pomnik Chopina, to jest pomnik muzyki”, cyt. za: Wacław Szymanowski wyrzeźbił Chopina, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1491547,Waclaw-Szymanowski-wyrzezbil-Chopina> [dostęp: 5.07.2019].

jako rozemocjonowanego neurastenika, nadmiernie wrażliwego nawet jak na okres tzw. Młodej Polski, w którym do nadpobudliwości artystów odnoszono się z nabożną czcią².

Można zaryzykować pogląd, że niebezpieczeństwo zabarwionych osądami psychologicznymi interpretacji jest nie do uniknięcia w przypadku, gdy artyści starają się wyobrażać abstrakcyjne idee za pomocą odniesień odwołujących się do ludzkiego wyglądu. Takiego błędu nie popełnił Krystian Burda, który jako student ostatniego roku rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, broniąc dyplom w 1961 roku, postanowił oddać Chopinowi hołd projektem zatytułowanym *Droga do Żelazowej Woli – studium czasoprzestrzeni*³. Istnieje kilka zbieżności, które pozwalają zestawić ze sobą działania twórcze Krystiana Burdy i Ottona Freundlicha. Jedną z nich jest wspólna obu artystom koncepcja dzieła rzeźbiarskiego w postaci drogi⁴, inna z kolei wiąże się z bliską im ideą abstrakcyjnego dzieła sztuki, która wykrystalizowała się na gruncie poszukiwań twórców awangardowych, formułujących podwaliny modernistycznego myślenia jeszcze w dwudziestolecu międzywojennym. Freundlich współuczestniczył w kształtowaniu podstaw teoretycznych dwudziestowiecznej awangardy jako artysta bezpośrednio związany z grupą Progresywistów Kolońskich⁵. Burda inspirował się rozważaniami Władysława Strzebińskiego, który wprawdzie utrzymywał bezpośrednie kontakty z konstruktywistami i abstrakcjonistami europejskimi już w okresie międzywojennym, jednak bazujący na ich przeświadczeniach kurs teoretyczny dla studentów spisał dopiero po 1945 roku. Jak wynika z wywiadu przeprowadzonego z Burdą przez Romana Lewandowskiego, dostęp do rozważań Strzebińskiego w czasach jego nauki na warszawskiej

- 2 Przeciwny wizji Szymanowskiego był Jan Kleczyński, który wypowiedział się na temat projektu Szymanowskiego w artykule *Konkurs na pomnik Chopina* opublikowanym na łamach pisma „Sfinks” (nr 5–6 z 1909 roku), zob. D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodo-polskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 126. Por. także: R. Okulicz-Kozaryn, *The play of nerves. Chopin in the Era of Mental Disorder*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2010, nr 9, s. 179.
- 3 B. Kowalska, *W poszukiwaniu rytmu i przestrzeni*, w: Krystian Burda. *Czarny punkt*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2010, s. 8.
- 4 W przypadku Ottona Freundlicha była to koncepcja „drogi braterstwa i solidarności pomiędzy Paryżem i Moskwą”, zob. *Otto Freundlich i Leo Kombrust*, http://www.strasse-des-friedens.net/fileadmin/downloads/flyer_web_pol_2013_2.pdf [dostęp: 5.07.2019].
- 5 Zob. Gruppe Kölner Progressive, <https://www.kettererkunst.de/lexikon/gruppe-kolner-progressive.php> [dostęp: 5.07.2019].

ASP nie był łatwy: „W tym okresie życia z autopsji znałem jedynie polskich artystów – Marię Jaremczy czy Władysława Strzemińskiego. Nota bene – Strzemiński był propagowany na akademii tylko po kryjomu, gdyż wtedy jeszcze był artystą zakazanym. Więc jego książkę *Teoria widzenia* podawało się z ręki do ręki, pożyczając ją na jedną noc. Ta książka zrobiła na mnie wielkie wrażenie, choć – muszę przyznać – przyjąłem ją trochę z rezerwą”⁶.

Wiele spostrzeżeń Strzemińskiego łączy ideowe pokrewieństwo z poglądami wyrażanymi w publikacjach wydawanych przez Freundlicha. Do malowanych przez Strzemińskiego – zwłaszcza od lat 30. XX wieku – kompozycji uniistycznych można by odnieść wynurzenia Freundlicha wyjaśniające strukturę formalną abstrakcyjnych obrazów:

Dopiero wiele lat później zostałem doprowadzony tam, gdzie otworzyło się przede mną to nowe życie. Wewnętrzna łączność wszystkich powierzchni w obrazie, z których każda – jak komórka w organizmie – przekazuje siłę do następnej komórki, tak że w całym organizmie istnieje tylko jeden niepokonany obieg tych sił; to mogło się urzeczywistnić jedynie za sprawą zgromadzenia wszystkich barw w jednym obrazie. I był to dla mnie jedyny cel, do którego starałem się dążyć, gdyż było to zgodne z moim przekonaniem społecznym: socjalizmem. Z tego powodu musiałem krok za krokiem zmierzać do coraz mniejszej indywidualizacji. Musiałem wykluczyć ten egocentryczny moment, który związany jest ściśle z przedstawieniem ludzi, roślin i przedmiotów, musiałem dotrzeć do pewnego rodzaju dialektycznej mowy barw. Łączyłem ze sobą zespoły pokrewnych kolorów, które z kolei dopasowywały się do kolejnych jednostek barwnych aż do chwili, gdy cały obraz był zamknięty. Każdy zespół barw mógł zawierać właściwą sobie największą dynamikę kolorystyczną, która jednak z każdej strony bez szwanku sąsiadowała z przylegającymi barwami, uwidaczniając zarazem kontrasty i różnice pomiędzy poszczególnymi zespołami, ale ponieważ każda grupa barw podlegała temu samemu prawu, to w rezultacie mógł powstać jeden organizm, w którym już nie było żadnego indywidualizmu i w którym mogło się rozwinąć całe bogactwo skali barwnej, bezobawy to, że jakaś jednostka barwna żyłaby na koszt innej lub by ją tłumiła⁷.

6 Poprzez sztukę szukałem czwartego wymiaru. Roman Lewandowski rozmawia z Krystianem Burdą, w: Krystian Burda. Czarny punkt, dz. cyt., s. 46.

7 O. Freundlich, *Bekenntnisse eines revolutionären Malers*, w: Otto Freundlich. *Kosmischer Kommunismus*, red. J. Friedrich, München – London – New York 2017, s. 9–10.

Postulowana przez Freundlicha zasada jednorodności była jednym z podstawowych założeń unizmu – kierunku wypracowanego przez działającego w Łodzi polskiego konstruktystę. Jednorodność ta miała się u Strzemińskiego odnosić w równym stopniu do zespolenia kształtów z podłożem i ramami obrazu, jak też do wzajemnej relacji pomiędzy kolorami⁸. Te cechy odnaleźć można również w abstrakcyjnych kompozycjach Krystiana Burdy, który jednak w większym stopniu inspirował się już eksperymentami artystycznymi wczesnej fazy Op-artu.

Gdy chodzi o rozważania Strzemińskiego, Burdę zainteresowało w nich zagadnienie obserwacji czasoprzestrzeni w ruchu, które stało się dla warszawskiego studenta punktem wyjścia do stworzenia instalacji rzeźbiarskiej złożonej z form przestrzennych eksponowanych w kompozycji wykorzystującej efekt przemieszczania się wzdłuż drogi. Decyzja o sytuowaniu poszczególnych akcentów krajobrazowych wzdłuż dziesięciokilometrowego odcinka drogi z Warszawy do Żelazowej Woli mogła być zainspirowana między innymi uwagami Strzemińskiego odnoszącymi się do sposobu oglądania krajobrazu. W jego Teorii widzenia został on przedstawiony jako zakwestionowanie perspektywy linearnej z jej obligatoryjnym jednym punktem zbiegu. Strzemiński dowodził:

Perspektywa ta może istnieć w logicznie wyrozumowanej teorii, lecz nie istnieje w empiryce naszego rzeczywistego, fizjologicznego oglądania świata. Oglądamy świat nie jednym, nieruchomo wbitym spojrzeniem, lecz szeregiem spojrzeń rzuconych w różnych kierunkach – i każde spojrzenie na końcu swym posiada swój własny punkt zbiegu. Rozmieszczenie rzucanych spojrzeń jest w istocie swej odtworzeniem procesu oglądania natury, jest powtórzeniem procesu widzenia – takiego, jakim był w rzeczywistości, a nie idealistycznie wyrozumowanego i wypośrodkowanego jednego spojrzenia. Dlatego sama natura decyduje, w jakie jej punkty rzucimy spojrzenia, gdzie zostaną rozmieszczone punkty zbiegu⁹.

Renesansowa perspektywa linearna została również skrytykowana przez Freundlicha, jednak jego zarzuty wobec techniki malowania wprowadzonej przez dawnych włoskich mistrzów miały odmienną podstawę. Dla żyjącego we

8 A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 96.

9 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 235.

Francji niemieckiego abstrakcjonisty zastosowanie perspektywy wykreślnej było zabiegiem sprzyjającym burzeniu naturalnych połączeń pomiędzy figurami i otoczeniem:

Ponieważ ta malarska technika z czasów renesansu, wynaleziona po to, by przedstawiać indywidualne zjawiska jako samodzielną całość i by wydobyć je z ich naturalnego otoczenia, postawiła sobie tę kwestię za jedyny cel do osiągnięcia w malarstwie, podczas gdy w czasach architektonicznego, to znaczy kolektywnego konstruowania połączeń miało to jedynie drugorzędne znaczenie. Dlatego przyglądamy się temu, jak witrażownicy w wiekach XII i XIII swoje wielkie okna budowali i organizowali za pomocą elementów płaszczyzny. Cieleśność w postaciach była zaznaczona jedynie dyskretnie, jednak wszystko, co wpływa na siłę oddziaływania, piękno i jednorodność tych okien, wpisuje się w prawo płaszczyzny i jemu się podporządkowuje¹⁰.

Zarówno Władysław Strzemiński, jak też Krzysztof Burda w wielu kompozycjach abstrakcyjnych posługiwali się płaską plamą barwną, unikając jednocześnie organizowania powierzchni obrazu na zasadach iluzji wykorzystującej specyfikę perspektywy wykreślnej. W przypadku kompozycji landartowej zaprojektowanej przez Burdę jako jego praca dyplomowa istotne było nie tyle konstruowanie łączności pomiędzy figurą i tłem, ile opanowanie umiejętności kierowania spojrzeniem odbiorcy przy pomocy elementów rytmicznie akcentujących czasoprzestrzeń. W tym kontekście odkrywcze mogło się Burdzie wydawać następujące spostrzeżenie Strzemińskiego:

Rzeczywistość, jaką widzimy przed sobą, posiada pewne określone punkty, ściągające na siebie uwagę. Te punkty mieszczą się tam, gdzie istnieje największe zagęszczenie podnieć wzrokowych. Punkty te narzucają się naszemu wzrokowi i przyciągają ku sobie spojrzenia, ponieważ mieści się na nich największa [liczba] spięć (liniowych, światłocieniowych, kolorystycznych, ruchowych itp.). Istnienie tych podnieć wzrokowych powoduje, że wzrok nasz w sposób automatyczny jest przez nie przyciągany i zatrzymywany. W naszym rzeczywistym, fizjologicznym procesie widzenia natury oglądamy ją nie w sposób ciągły i równomierny w każdym jej punkcie, lecz przeskakowo, poszczególnymi spojrzeniami, automatycznie ściągany przez podnieć wzrokowe istniejące w naturze¹¹.

10 O. Freundlich, *Bekenntnisse eines revolutionären...*, dz. cyt., s. 14.

11 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 246.

Takie właśnie podniety wzrokowe wykoncypował Burda w ramach opracowywania formy pomnika Fryderyka Chopina, wymyślonego nie bez związku ze 150. rocznicą urodzin kompozytora, którą obchodzono w 1960 roku. Jego pomysł był stosunkowo prosty¹². Na liczącym 10 km odcinku planowanej szosy samochodowej pomiędzy Warszawą a Żelazową Wolą miały zostać wzniesione czarne, klinowe formy z metalu, których ogląd zmieniałby się wraz z obrotem nowego punktu widzenia. Kojarzące się z klawiaturą fortepianu kliny stałyby się opisanymi przez Strzemińskiego podnietami wzrokowymi, wyznaczającymi rytm podzielonej nimi czasoprzestrzeni. Burda określił przy tym nawet prędkość, z jaką powinien jechać samochód wykorzystywany do oglądania kompozycji, proponując jako warunek optymalny jazdę z szybkością 60 km na godzinę. Można się domyślić, że projekt ten nigdy nie został zrealizowany, a reprezentacją dzieła podczas obrony dyplomu były fragment pomnika na makiecie, zdjęcia wykonane podczas wycieczek do Żelazowej Woli, mapa wyobrażająca zakładaną lokalizację pomnika, okrągły relief wyjaśniający optyczne działanie instalacji oraz film¹³. Operatorem filmu, który potem miał się okazać najbardziej kontrowersyjnym elementem dyplomu Burdy, był jego uczelniany kolega – pracujący już wtedy jako asystent na warszawskiej ASP – Andrzej J. Wróblewski. Pomógł on mniej doświadczonemu koledze w filmowaniu makiety i przygotowaniu sekwencji poprzedzających prezentację pomnika. Ponieważ Burda prowadził własne badania nad rytmem czasoprzestrzeni, nagrał do filmu kilka ujęć z falowaniem wody, liśćmi poruszanyymi wiatrem, cieniami rzucanymi przez sztachety płotu, drzewami przy szosie i dłońmi grającymi na pianinie, by uzmysłwić odbiorcom dzieła rolę rytmu jako czynnika jednoczącego wszystkie sztuki, przede wszystkim zaś plastykę, taniec i muzykę¹⁴. Niestandardowe przedstawienie koncepcji dyplomu wywołało konsternację u części członków komisji oceniającej pracę studenta. Zdołał się on obronić po długiej dyskusji. Wsparli go otwarci na zmianę profesorowie prowadzący pracownię, w których przygotowywał prace studyjne: Jerzy Jarnuszkiewicz i Oskar Hansen.

12 K. Sienkiewicz, *Pomnik w ruchu*, w: Krystian Burda. *Droga do Żelazowej Woli – studium czasoprzestrzeni*, red. S. Beglarian, M. Janicki i in., Warszawa 2014, s. 37.

13 Tamże, s. 37–38.

14 Tamże, s. 38.

Wpływ Hansena w zakresie ostatecznego ukształtowania idei pomnika zaproponowanego przez Burdę był szczególnie istotny. Jak wiadomo, w 1958 roku odbył się konkurs na pomnik w byłym obozie zagłady Auschwitz-Birkenau, gdzie Hansen zaproponował przekreślenie obozu czarną asfaltową drogą o długości 1 km i szerokości 70 m. Był to projekt na tyle radykalny, że pomimo najwyższego uznania ze strony jurorów nigdy nie został urzeczywistniony¹⁵. Znamienne, że obydwa projekty powstały mniej więcej w tym samym czasie, w przededniu przemian w sztuce, które jako podstawę obrały sobie działania w przestrzeniach krajobrazowych, często zakładające mobilność widzów (Spiral Jetty Roberta Smithsona najlepiej prezentowała się z perspektywy lotu samolotowego, toteż najczęstszym sposobem jej ekspozycji było wyświetlanie kolorowego filmu dokumentującego powstanie tego dzieła). W przeważającej większości wystawy landartystów polegają przede wszystkim na prezentacji materiałów audiowizualnych, które są tylko zapisem dzieła i nie są z nim tożsame. Nierzadko też obiekty realizowane w kontekstach przyrodniczych są od początku pomyślane jako realizacje efemeryczne, które z czasem ulegną unicestwieniu, a jedynym świadectwem ich istnienia pozostaną fotografie i filmy.

Dyplom Krystiana Burdy na długi czas pozostał zapomniany, jego autor powrócił po studiach z Warszawy na Górny Śląsk i rozpoczął pracę jako projektant wzornictwa przemysłowego w Rybnickich Zakładach Wytwarzania Metalowych Huty Silesia. Jako artysta wykonywał czasem projekty wnętrz kościołów lub mozaik na elewacjach budynków (w 1978 roku wykonał na przykład mozaikę na elewacji Domu Handlowego „Diament” w Wodzisławiu Śląskim)¹⁶. Nie zaprzestał wprawdzie prowadzenia badań nad rytmem tworzoną przez komponowane przez niego „podniety wzrokowe”, nie towarzyszył temu jednak żaden program przemiany ludzkości czy też naprawy świata, lecz raczej chęć kontynuowania indywidualnego rozwoju twórczego. Można przypuszczać, że pomimo braku spektakularnych sukcesów na polu kariery zawodowej Burda czuł się spełniony, udało mu się bowiem osiągnąć założenia programowe popularyzowanej przez Oskara Hansena tzw. formy otwartej w sztuce. Warszawski nauczyciel przekonywał swoich studentów:

15 Tamże, s. 34.

16 Tamże, s. 228.

Do roli artysty w konwencji FO należałoby z jednej strony dawanie tła – plastycznej szansy dla powstawania autentycznych wypowiedzi – wywoływanie ich, wręcz prowokowanie, a z drugiej strony artysta powinien eksponować te autentyczne elementy, uczyniając ich subiektywną specyfikę. Powstawanie tych działań plastycznych wynikałoby między innymi z osobistej potrzeby tworzenia, bądź też z prowokacji działalnością sąsiada, natomiast ich uczynianie należałoby do artysty¹⁷.

W tym kontekście można mówić o jeszcze jednej analogii między Freundlichem i Burdą: pewne ich koncepcje, których nigdy nie udało się im za życia zrealizować, są wciąż żywe we współczesnej narracji o sztuce, nadal „oddziałują na sąsiadów” i są – w sensie ideowym – materiałem inspirującym do działania kolejne pokolenia twórców. Warto w tym miejscu wskazać na pewną istotną różnicę w postawach uzewnętrzniających się w działaniach Burdy i Freundlicha. Jak zaznaczono, Burda był zwolennikiem indywidualizacji w sztuce i chociaż wyraźnie preferował konstruktywizm oraz bazował w swoich poszukiwaniach twórczych na obiektywizujących poznanie doświadczeniach scjencyjnych, opartych na studiowaniu liczb, matematyki, optyki, fizyki i chemii – uważanych przez niego za pociągające, odkrywcze i inspirujące intelektualnie, to jednak wyznawał zasadę, że działania artystyczne mają prowadzić do pozyskiwania indywidualnych doznań i podkreślał duchowy aspekt twórczości, nazywając go „wymiar czwartym”¹⁸. Tymczasem Otto Freundlich poszukiwał w działaniach twórczych pierwiastka uniwersalnego, a za prymarne zadanie artystów uznawał dawanie wyrazu powszechnemu kolektywizmowi, osiągniętemu za sprawą marksizmu:

17 O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 41.

18 *Poprzez sztukę szukałem czwartego wymiaru...*, dz. cyt., s. 54.

Oto tutaj – pisał – stoją dwie potężne osobowości, które zdołały wydobyć proletariata z rezygnacji: Marks i Engels. Dualizm znika z historii, a wraz z nim znika także jednostka jako nośnik tego dualizmu. Uniwersalny staje się kolektyw wysuwający na czoło te indywidualności, które są krzewicielami kolektywizmu. Malarze, rzeźbiarze i architekci, którzy zawsze wyprzedzają rozwój i mu towarzyszą, nie zawierają nigdy bezkarnie kompromisów i muszą coraz głębiej wnikać w prawa kolektywizmu i uniwersalizmu. A ich uczciwe decyzje, które zagęszczają się w ich dziełach, zostaną pewnego dnia rozpoznane w swoim prawdziwym znaczeniu pośród dzieł ze światowej epoki dualizmu. Rewolucyjny proletariata, zjednoczony w socjalistycznym kolektywie świata, rozpozna w nich znowu tę surową dyscyplinę i samozaparcie, które zaprowadziły go kiedyś do zwycięstwa¹⁹.

19 O. Freundlich, *Bekenntnisse eines revolutionären...*, dz. cyt., s. 16.

doktor nauk humanistycznych, profesor uczelni, kierownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki ASP w Katowicach. W latach 1989–1990 stypendysta rządu francuskiego (IRESCO/CNRS, Paryż). Prezes Towarzystwa Przyjaciół NOSPR w Katowicach. Autor artykułów z zakresu teorii sztuki, filozofii, cyberkultury. Redaktor publikacji poświęconych sztuce, m.in.: *Znak – znaczenie – komunikacja* (Katowice 2002), *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki* (Katowice 2007), *Akademia 2007+* (Katowice 2009), *Horyzont* (Katowice 2012), *Bieguny/Poles* (Katowice 2013), *Energia/Energy* (Katowice 2016), *Hortus electronicus* (Katowice 2019).

MIĘDZY TRANSCENDENCJĄ A IMMANENCJĄ: TO, CO ETYCZNE, TO, CO ESTETYCZNE*

Gdy przyglądamy się projektowi *Przestrzenie międzyprzestrzeni* dedykowanemu Ottonowi Freundlichowi, jednemu z pierwszych przedstawicieli sztuki abstrakcyjnej, zapoznanemu antenatowi pierwszej awangardy, dostrzegamy to, co u artysty wielkiego, głębokiego formatu zawsze obecne – że sztuka czerpie swój sens i moc z pierwiastków ontycznie różnych, z potencjału różnicy. Dziś nawet chętniej użylibyśmy derridiańskiego nieśmiertelnika, pojęcia różni¹. Różnia nie jest formą czy stanem, nie istnieje, nie jest żadnym bytem – jedynym, transcendentnym, doskonałym, zasadniczym. Nad niczym nie panuje i nie sprawuje władzy. Przez różnię należy rozumieć ten nieuobecniający się warunek różnic, w którym powstają wszystkie różnice i rozróżnienia, w tym również dystynkcje pozwalające na wyodrębnianie pojęć, czyli praktykowanie metafizyki.

To prawda, że czynienie widzialnym tego, co niewidzialne, uobecnianie nieobecnego, jest jego – artysty – prymarnym zadaniem; sam Freundlich nazywał to siłą międzyprzestrzeni. Co więcej, takie lokowanie kwestii nieusuwalnie kieruje nas w stronę pytań pierwszych: kiedy, jak i dla czego to, co estetyczne ujawnia się nam jako nieusuwalnie etyczne oraz że tylko wtedy, gdy rzeczywiście ten związek zachodzi, może ujawnić się prawda. Jak czytamy w zapowiedzi: „Projekt wystawy pt. *Przestrzenie międzyprzestrzeni* (*Hommage à Otto Freundlich*) z założenia odwołuje się do wypracowanych przez Ottona

1 *Différance* – termin stworzony przez Jacques’a Derridę, tłumaczony zwykle jako ‘różnia’, ale też ‘różNiCa’, ‘różnicowość’ czy też ‘różnica’. Powszechnie przyjętym tłumaczeniem jest ‘różnia’; por. A. Marzec, *Différance Derridy. Czy błąd daje się (wy)tłumaczyć?*, „Przekładaniec” 2011, nr 24, s. 263 i n.

Freundlicha koncepcji sztuki, która poszukuje symbolicznego spoiwa pomiędzy tym, co duchowe, nieorganiczne i organiczne, ale jednocześnie stanowi wyraz afirmacji dla egalitarnych wartości kultury otwartej na wielogłosowość i różnorodność”. Tym bardziej aktualne staje się więc stare pytanie: czy Piękno nadal idzie w parze z Dobrem i ucieleśnia Prawdę? Słyszymy je ponownie w głośnym ostatnio eseju Stefa Chwina *Zwodnicze piękno*². Zda się ono mieć trywialny charakter. To takie szkolne, co najwyżej akademickie, wyglądające jak ćwiczenie na zamówienie, jakiś esej do zaliczenia czy egzamin. Ale po odrzuceniu tych najpierwszych skojarzeń i wyzwoleniu się od zawstydzania, że całkiem dorośli i poważni zajmujemy się podobnymi zagadnieniami, dopada nas ta sama myśl, co zwykle: przecież to najważniejsze rzeczy nasze go otoczenia, tej przestrzeni, z której duchowo jesteśmy. Irma Kozina słusznie wskaże na wielowymiarowość przestrzeni (tu: miasta) identyfikowanej jako narracja³, ale pominie jeden jej wymiar przestrzeni mentalną, tę, która konstituuje się przez wyobrażenie, naszą jaźń i nieodwołalnie symboliczny charakter. Ubiegnie ją w tym Roman Lewandowski, przywołując zdanie Derridy o tym, że nie istnieje historia bez iterowalności i w ślad za nim formułując przeświadczenie, że każda topika jest już zawsze artykulacją rozgrywanej różnicy i repetycji toposów wyłaniających się na początku ewolucyjnego łańcucha⁴. Bez utrzymania w pomocy, a to znaczy bez utrzymania jątrzącego charakteru zapytywania o triadyczne relacje dobro – piękno – prawda, nie ma powodu, żeby w ogóle być – bo być to być stale obecnym, ale też i stale przytomnym. Zestawmy więc tę kwestię z naszym bohaterem, to znaczy postacią i problemem: Otto Freundlichem. Jaki był i po co, najprawdopodobniej w najróżniejszych fragmentach odsłonią inni autorzy, niech nam jednak będzie wolno uwolnić perspektywę co u tego artysty może być ramą usensowniającą jego drogę i los? Zapewne zawsze i wciąż to samo, co u innych, niech będzie wszystkich chcących zachować bycie przytomne: nierozzerwalne napięcie, jakie uruchamia się pomiędzy dobrem i pięknem, tym, co etyczne i tym, co estetyczne. Bo jeśli będziemy umieli wytworzyć i zachować tę przestrzeń, to i z prawdą nie

2 S. Chwin, *Zwodnicze piękno*, Wydawnictwo Tygodnik Powszechny, Kraków 2016.

3 I. Kozina, Wstęp, w: *Narracje miejskie. Miasto jako obszar interwencji polityków, architektów i artystów*, t.1, red. I. Kozina, ASP Katowice, Katowice 2019, s. 5–6.

4 R. Lewandowski, *Inaczej niż w raju. Konflikt i dekonstrukcja miejsca w świecie globalnych opowieści*, w: *Narracje miejskie. Miasto jako obszar interwencji polityków, architektów i artystów*, t.2, red. I. Kozina, ASP Katowice, Katowice 2019, s. 18.

doświadczymy kłopotu. Starożytna – od Arystoklesa – kalokagatia tym właśnie się odznacza i z tego się bierze, że jest jednym z trzech, to znaczy po prostu Jednią (tak chciał Plotyn u brzegów swojej henadologii), czyli jednorodną ontycznie całością, w której ujawniają się wobec nas trzy różne jedynie sekty (tego samego). Jest Jednym w trzech – tu czymś, co w trzech gruntująca albo kulminująca momentach całość. Albo może jeszcze inaczej: jest jednym z trojga, gdy rozpoznajemy trzech różnych sobie i z nich poznawczo tylko wyodrębniamy coś jednego, w sensie zupełnego. Zawsze jest tak, że to, co poszczególne partycypuje (uczestniczy) w tym, co ogólne.

W chwilowym wypowiedzeniu przywoła to jeszcze jeden trop: czy Piękno jest po stronie Dobra i Wolności? To już zawlecze nas do marnych sfer polityczności, co chyba nigdy nie zapowiadało niczego dobrego; dobrego w sensie sprawnego, funkcjonującego bez błędu i w dodatku spotykającego się z ludzkim pożądaniem. Żądać tego od artysty poszczególnego, oznacza żądać niewykonalnego, a dobitniej mówiąc: a-wykonalnego, gdyż nie sposób żądać od kogoś – tak po prostu i w każdej chwili – heroizmu cnót. Bo tym rzeczony zamiar musiałby się skończyć, gdyby potraktować go poważnie. Ale co gorsza, zza zasłony (zasłon) wszystkiego, w czym możemy się skrywać, wyłoni się obraz niechciany: każde piękno boli i każde dobro pozostawia po sobie bolesne piętno – na tym polega dolegliwa prawda naszego doświadczenia. I odtąd już nie sposób wyzwolić się od dręczącego *dla-czego* wobec siebie, własnego losu, pozostawianych po sobie znaków. W tym wszystkim rodzi się prawda własnej przestrzeni pamięci, czasem tylko wlokąca swoje alter ego: pamięć przestrzeni, której sama forma jest uniwersalnym wehikułem. Prawda tak pojęta jak była u początku drogi, jako *aletheia*, w swym źródłowym znaczeniu jako to-co-nieskryte, to, co niezatajone, jako nieskrytość po prostu. Pamiętać jednak wypada, że tak rozpoznawana prawda ma sens negatywny, powstaje z zaprzeczenia ogólnogreckiego *lanthano* – ukrywam, także *lethe* – zapominanie, oraz *lathos* – zapomniany. Może to właśnie wyłącznie jej zdarza się przeświecać w rozmaitych śladach zarówno przenoszących trudne dziś do zidentyfikowania w ich niegdyśszej postaci sensy, jak i zupełnie tych sensów pozbawionych.

Rzecz jasna nie wiemy, czy Otton tak żył, tj. czy w takim horyzoncie przebiegało jego życie, ale tak musiałoby być, gdyby miało ono być życiem artysty *per se*. Wówczas świadczyłoby o nim jego życiowe *œuvre*, tak jak za każdym razem zaświadcza ono o innych. Nie mniej istotny jest również fakt, że artysta ten wywodzi się ze Słupska, gdzie wciąż mieści się jego rodzinny dom. Ten niemiecki malarz, rzeźbiarz i teoretyk żydowskiego pochodzenia urodził się w 1878 roku

*Przebudzenie Jakuba, 1991, akryl
i blacha cynkowa na drewnie, dwie
części: 90 x 178 cm, 30 x 178 cm,
źródło: katalog wystawy*



w Słupsku (Stolpie), gdzie spędził wczesne lata życia. Sztuką profesjonalnie zajął się stosunkowo późno, a mieszkał i pracował m.in. w Paryżu, Berlinie i Florencji. To tworzy osobliwą koincydencję, stanowiąc paralelę z innym internacjonalem, Tomaszem Strukiem, przedwcześnie zmarłym wybitnym artystą, który mówił o sobie, że mieszka w Paryżu, Berlinie i w Bogucicach (dzielnicy Katowic, śląskiego miasta). Różne idee związane z jego losem jako artysty niepokojąco podobnie pulsują, a może nawet współgrają z tymi, które otulają Ottona Freundlicha.

Niedługo minie prawie okrągłe ćwierć wieku od czasu, gdy w styczniu i lutym 1997 roku miała miejsce w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu wystawa prac Tomasza Struka (wcześniej GCK – Katowice 1994, Galeria Starmach – Kraków 1995, PGS – Łódź 1995), a na początku czerwca będzie rocznica wystawy prac tego artysty w warszawskiej Zachęcie – bodaj pierwsza po wojnie indywidualna wystawa prac artysty ze Śląska w tej galerii. Oczywiście Struk miał potem jeszcze wiele znaczących wystaw indywidualnych, jak choćby w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2003 r.⁵, Walter Bischoff Galerie Berlin – Stuttgart 2005, czy swoiste *opus magnum*, podsumowanie życia i dzieła w postaci trzy częściowej wystawy *Prześwity i (nie)pamięci* w Muzeum Śląskim w Katowicach, w katowickim Rondzie Sztuki i katowickim BWA, jesienią 2018 roku, 14 lat po przedwczesnej śmierci.

Tematem wiodącym w twórczości Tomasza Struka jest proces rekonstruowania przestrzeni pamięci w postaci odciskającego się „śladu”, co przywołane jest przez artystę w formie rytów, odcisków oraz rastrów będących artykulacją tropów przestrzeni pamięci – locus/toposu porządku egzystencjalnego człowieka. Obie przywoływane tu artystyczne manifestacje (Bytom, Warszawa) były, choć w różnym stopniu, właściwą sobie retrospektywą działalności artystycznej, a jednocześnie świadectwem mozolnego budowania (własnego) dyskursu, tak jak kazał go rozumieć Michel Foucault⁶ – ujmowanego jako *modus operandi* – ale zarazem mającego nas w swojej mocy, gdyż to nie my władamy

- 5 Wystawa ta była także pokłosiem Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie z roku 2000, na którym Tomasz Struk został uhonorowany Grand Prix; podobne wydarzenie miało miejsce na Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach w tym samym roku.
- 6 To problem m.in. „odtranscendentalizowania” podmiotu wiedzy, także jako innego imienia woli, mieszczącego się na skrzyżowaniu esencji podmiotowości i władzy, por. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, A. Tatariewicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

dyskursem (używając go, uruchamiając, czyniąc powolnym naszym oczekiwaniom i interesom), ale to dyskurs ma nas w swoim władaniu. Mamy tu do czynienia z konstruowaniem dyskursu niełatwego i niepokojącego. Struk budował go przez całe swoje życie – wobec niedającej się usunąć świadomości niemocy filozofii i bezradności języka, i z podobnym jak u Romana Opałki pojmowaniem czasu; czasu jako pamięci i czasu jako historii, na co Opałka zwracał uwagę w trakcie spotkania-wystawy *Ślady nieobecności* w 1989 roku w Katowicach, a co przypomniiał Philippe Gand⁷.

W tej działalności – jak ukaże to Leszek Brogowski – odkryć możemy próbę zmierzenia się z niewyrażalnością pamięci, usiłowaniem wyrażenia tego, co w istocie niewyrażalne⁸, a co możemy z dzisiejszej perspektywy pojmować jako głęboką niezgodę na postępujący proces kolonizowania naszego wewnętrznego środowiska, którym pamięć tak czy inaczej jest. Jak zdajemy sprawę z tego wyzwania, wobec którego jesteśmy postawieni, to kwestia odrębna. Zapewne niewielu z nas mogłoby z czystym sumieniem powiedzieć, że ten egzamin zdaaliśmy, bo na co dzień i tak zwyczajnie funkcjonujemy w stanie „pamięci z drugiej ręki”, żyjemy bowiem w realiach nieubłaganego recyklingu zapamiętywanych treści⁹. Sam Struk mówił przenikliwie o tych kwestiach, wskazując na to, że „obrazy pamięci giną bezpowrotnie, [i że] wkraczamy w czas historii oparty jedynie na przemocy języka”¹⁰. Ten zaś nam tutaj dany ujawnia strategię narracji czasu, pamięci, obecności – całe pole problemowe, które od lat zajmowało Struka i które wytrwale przemierzał.

7 P. Gand, T. Struk, *Metamorfoza Nieobecności – rozmowa w Galerii Phillipe Gand, Paris 1992*, „EXIT” 1992, nr 3.

8 L. Brogowski, *Tomasz Struk: odsłanianie pamięci w materii*, w: *Tomasz Struk*, Muzeum Górnośląskie Bytom, Bytom 1997.

9 A. Rottenberg, *Pamięć z drugiej ręki*, w: *Tomasz Struk – Grand Prix MTG 2000*, Kraków 2003, s. 6.

10 L. Brogowski, *Tomasz Struk: stany pamięci a formy przemocy języka*, w: *Tomasz Struk. Prześwity*, red. R. Lewandowski, G. Hańderek, ASP Katowice, Katowice, s. 11.

Na wystawy – tak śląską, jak warszawską – składały się obrazy i instalacje. Na bytomskiej prezentacji zobaczyliśmy obrazy nawet z bardzo odległej przeszłości, z początków artystycznej działalności autora, także te malowane równocześnie z budowaniem i przygotowywaniem obiektów instalacji; to tzw. białe obrazy, zwykle w rozmiarach 110 × 110 cm (czasami tylko zdarzają się mniejsze: 30 × 30 cm). Przy tych okazjach można było twórczość autora zobaczyć niemal w przekroju, obserwować ją warstwa po warstwie – niczym warstwy czasu, które ją znaczą. A przecież obie wystawy były jak zawsze czymś już zamkniętym i samoodnoszącym się. Od obrazów – także grafik i druków – do instalacji. I odwrotnie. W Bytomiu od obrazów dawnych, posiadających tytuły: *Pamięć*, *Przebudzenie Jakuba* – własne imiona, poprzez unikające ich sześcioboczne serie z naniesionym wizerunkiem fal, które zdają się tropić znaki nieobecności i zmywanie pamięci, przez cykle białych obrazów niemających tytułu o otwierającej się strukturze ich powierzchni, po kolejne wersje instalacji pod tytułem *Stan pamięci* realizowane przez Struka w latach 1995–1997, w pięciu wariantach z odsłonami w Krakowie, Łodzi, Kolonii, Berlinie oraz Bytomiu, zdające sprawę z następujących po sobie artykulacji tego projektu. W Warszawie widzimy tylko białe obrazy o cielesnej konotacji otwarcia – zamknięcia, jednakowego rozmiaru, zestawione w pionową ścianę z przebijającymi się przez ich powierzchnię grudkami gliny przypominającymi o podskórnym aspekcie ich bycia i kolumny heksagonów ewokujące zakotwiczenie w portrecie trumienym, a przy pełniejszym w nie wniknięciu ujawniające symboliczny ciąg portret – trumna – urna. Widzimy także obiekty instalacji: restytuowane z drewna kolejowe tory i sześcioboki. Ten wydłużony, przywodzący na myśl wizerunek łodzi/trumny/arki, i te regularne jak cembrowiny studni. Wykonane z drewna symbolicznie odwracają opozycje miękkie – twarde, martwe – żywe, obojętne – angażujące; tak jak lustrzana ściana fizycznie domykająca warszawską instalację i jednocześnie otwierająca pole możliwego jej obrazu. Tu lustro otwiera przestrzeń, obiekt zaprasza do siebie zapachem wypełniających całość trocin, ciepłem związanych z nimi skojarzeń. Otworzona lustrzanym odbiciem przestrzeń czyni nas częścią siebie, stwarza koniecznym uczestnictwo własnego wizerunku, ustanawia współnikiem sytuacji i poprzez to współnictwo ujawnia współbycie, które rysuje nieuniknioną relację współodpowiedzialności, sytuacji gościa.



Bez tytułu, 1991,
technika mieszana na desce,
60 x 60 cm,
źródło: katalog wystawy



Stan Pamięci, Galeria
Zachęta, Warszawa 1997,
źródło: katalog wystawy



Stan pamięci IV, 1996,
drewno (fragment),
Wasserspreicher, Berlin,
źródło: katalog wystawy



Stan pamięci IV,
1996,
Wasserspreicher,
Berlin 1996,
źródło: katalog
wystawy



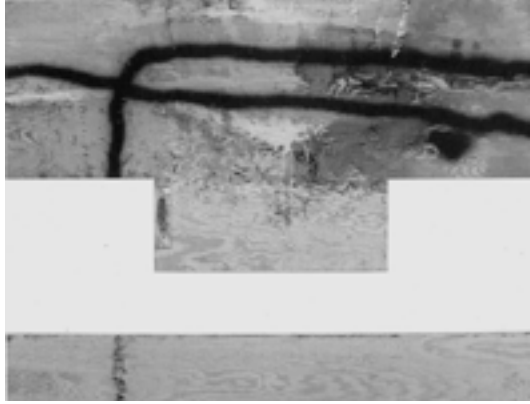
Stan pamięci, 1995,
drewno, 650 x 250 x 30 cm,
Starmach Gallery, Kraków,
źródło: katalog wystawy

Jest uderzącą koincydencją, że w tym samym niemal czasie, w którym odbywała się bytomska wystawa Tomasza Struka, Jacques Derrida podczas katowickiego wykładu¹¹, rysując etykę przyjaźni/gościnności, wskazywał na niepokojąco niebezpieczną bliskość pojęć *l'hospitalité* (gościnność) i *l'hostilité* (wrogość). W swojej laudacji na okoliczność nadania Derridzie tytułu doktora honoris causa Tadeusz Sławek powie: „Tylko w i z odległości głos Bliźniego wciąga mnie w niezrównaną przygodę przyjaźni”¹². Za sprawą jakiegoś niezrównanego paradoksu to, co pokazywał Struk, i to, o czym mówił Derrida, stało się jedną przestrzenią z całym ówczesnym Uniwersytetem.

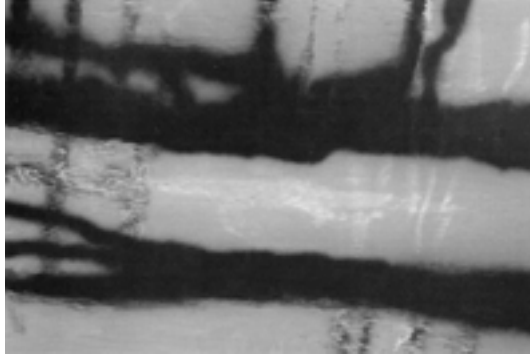
Osobliwością prezentacji zarówno tej śląskiej, jak i warszawskiej był fakt, że obiekty w niej występujące, w szczególności te składające się na centralną instalację *Stan pamięci*, powstawały sukcesywnie, pojawiając się jako aktorzy pokazów wcześniejszych: począwszy od pierwszego w krakowskiej galerii Andrzeja Starmacha w 1994 roku, w Łodzi w Państwowej Galerii Sztuki latem następnego roku, potem w Kolonii, Stuttgarcie, Paryżu, berlińskim Grund und Schatten, aż po Bytom i wreszcie Warszawę. Ale przecież w spektaklu życia pojedynczego człowieka, jak też jakiegokolwiek zbiorowości, czy nawet całej historii, scenerii tego spektaklu nie stanowi ani niezmienna rzeczywistość zewnętrzna, ani wewnętrzne i niewyczerpane źródło inspiracji. Postrzegać nasze życie, bądź życie naszej społeczności jako dramatyczną narrację to tyle, co widzieć w nim nieuchronny proces, którego sami jesteśmy częścią i od którego uwolnić się nie sposób, a nawet nie wolno próbować. Wszak wiemy to dobrze, a czasem nawet znamy, i to niekoniecznie z cudzego doświadczenia, sytuacje, w których potrafimy wysilać się niepomrotnie, aby pomóc jednemu naszemu przyjacielowi, będącemu przecież w potrzebie, bo przecie on nasz druh; i jednocześnie potrafimy być doskonale głusi, obojętni na cierpienia tak wielu innych, którzy są obok nas i to często bliżej nawet niż na wyciągnięcie ręki. Albo inaczej: potrafimy jednym gestem, nawet nieczynionym z premedytacją, pomagając przecież, ulokować się w sytuacji lepszego i tak zniweczyć cały etyczny wymiar troski wobec drugiego, która rzekomo motywowała

11 J. Derrida, *Wykład Profesora J. Derridy*, w: J. Derrida doctor honoris causa Universitatis Silesiensis, Katowice 1997, s.60; wykład wygłoszony w trakcie uroczystości nadania doktoratu honoris causa 11.12.1997 r.

12 T. Sławek, *Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności*, w: J. Derrida doctor honoris..., dz. cyt., s.10.



Bez tytułu, 1996 technika mieszana na desce i płótnie (akryl, glina, papier) 110 x 110 cm, źródło: katalog wystawy



Bez tytułu, 1991, technika mieszana na desce, 110 x 60 cm, źródło: katalog wystawy



Bez tytułu, 1991, technika mieszana na desce, 60 x 60 cm, źródło: katalog wystawy

**Bez tytułu, 1997 technika
mieszana na desce i płótnie
(akryl, glina, papier)
55 x 51 x 5 cm,
źródło: katalog wystawy**



działanie. Nieuchronnie czynimy go wówczas przedmiotem i gotowi jesteśmy bronić do upadłego tej sytuacji przede wszystkim po to, by nie znaleźć się na jego miejscu. Bliźni, który jest tylko środkiem do niechby i nawet doskonałości, ale wyłącznie naszej własnej, staje się przedmiotem budowania naszego samouwielbienia, a wówczas nie może być już na serio przedmiotem troski i odpowiedzialności. Jednoczesne bycie przedmiotem troski i samouwielbienia przekracza wytrzymałość rzeczywistości i zaburza jakikolwiek w niej moralny ład. Także wtedy, a może przede wszystkim wtedy, gdy gotowe są podręczniki świętości, zawsze i niezawodnie służące do tego, by wyszukiwać dla siebie samousprawiedliwienia i zwalniać się z ciągłego czuwania w obliczu gwałtu. Tego rozgrywającego się tu i teraz, ale także wszelkiego możliwego: gdziekolwiek i kiedykolwiek. Bo przecież: „odpowiedzialność za decyzję rodzi się nie w chwili natychmiastowego przyzwolenia, będącego efektem skrywanej pychy, hubris, podpowiadającej mi to, iż to właśnie mnie powołają, lecz w zaskoczeniu i w braku decyzji. W którym kryje się podstawowy sprzeciw wobec tego-co-przychodzi i woła”¹³.

Pozostaje więc tylko żyć ze świadomością względności swoich przekonań, a mimo to trwać przy nich, czyniąc moralnym zobowiązanie do bezinteresownego opowiedzenia się po stronie Innego w chwili próby. Nie żądać z tego tytułu niczego, nie czynić użytku z moralnej racji działania, nie budować własnej świętości na mierzwie innego życia, nie przykrywać tym żadnej gdzie indziej czynionej przez siebie podłości. Przecież niedomaganie się zadośćuczynienia za własne, z dobra woli powzięte postępowanie jest rzeczywistym spełnieniem warunku powstania jaźni moralnej i delegitymizacją okrucieństwa, tego najbardziej niehumanitarnego i najbardziej przez człowieka doświadczanego sposobu bycia, gdyż, jak powiada Judith Shklar, okrucieństwo jest najgorszą rzeczą jaką się dopuszczamy¹⁴. Powszechnie i banalnie. I zawsze Twarzą w Twarz. Gdyż odpowiedzialność moralna, gruntująca się w moralnej jaźni, jest zawsze indywidualna, zawsze niepewna siebie, nigdy niedająca się zagwarantować, za to doskonale aporetyczna, wydana na szyderstwa za podejrzenie o samoródnictwo, ex nihilo, postponowana przez ludzką małość, egoizm, a bywa, że i przez

13 T. Sławek, dz. cyt., s. 16.

14 Zob. J. N. Shklar, *Ordinary Vices*, Harvard University Press, Cambridge 1984, s. 43–44; cyt. za: R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 198.

zwyczajny strach. Wreszcie zawsze i nieustannie idzie o to, by mogło być tak, że w miejscu, gdzie mówi się „tak było” we własnych sprawach, jak i tych, którym sekundujemy u innych, można było powiedzieć „tak chciałem”, i żeby można było tym razem w spokoju i bez zażenowania zanieść pamięć o tym Drugiemu.

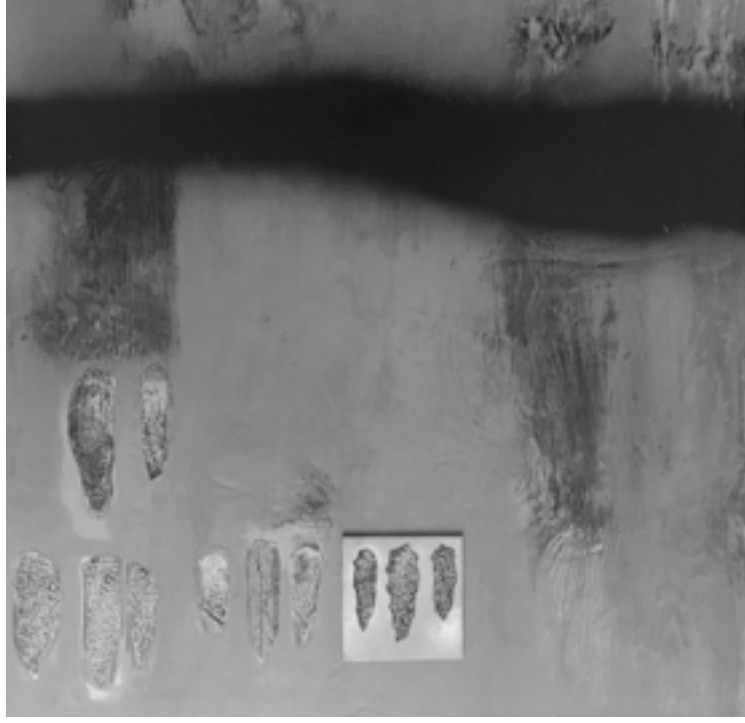
Na wystawie w Bytomiu lustro postawione jako fizyczny horyzont, zamknięcie instalacji, faktycznie dopiero otwierało przestrzeń, zapraszało do siebie, ale przez to czyniło obserwatora współnikiem sytuacji. Ze zwielokrotnionego obrazu lustra można się jeszcze wydostać, jakby wychodząc tym samym poza realność sytuacji instalacji; są takie miejsca, gdzie można być, przyglądać się obiektom, obserwować je, nie będąc jednocześnie wewnątrz. Na wystawie w Warszawie takich możliwości już nie było – lustra, owszem, zestawione były w ścianę, ale ta łamała się prostokątnie i teraz, wszedłszy raz w realność przestrzeni instalacji, było się w niej już stale. Co więcej, tak jak w przestrzennej realności instalacji każde wejście w nią jest zarazem wejściem ostatecznym i nieodwołalnym, bo nie ma fizycznie takiego miejsca, w którym nie bylibyśmy wewnątrz, tak też w realności symbolicznej każdorazowe przekroczenie granicy tego, że się wie lub że się wiedziało, jest przesądzające, konkluzywne, powoduje, że nie ma odwrotu i że nigdy go prawdziwie nie było, bo być nie mogło, a wypatrywany skrycie powrót do dziewiczej niewinności niewiedzy jest tylko chimera, podszeptem złośliwego demona albo oszukiwaniem siebie. W rezultacie każda przestrzeń, która staje się nasza poprzez nasze w niej uczestnictwo, zawsze zostaje symbolicznie opatrzona podziałami i oznaczona normatywnie, co pokazuje, że jest jak „mapa” wobec „terytorium”¹⁵.

Otwierając w roku 1994 wystawę Tomasza Struka w GCK w Katowicach, a zaraz potem w Instytucie Polskim w Berlinie, przygotowałem wystąpienie/tekst noszący tytuł *Punctus contra punctum*, w którym między innymi odwołałem się do następującej sceny: Lorenza Pellegrini i Jacopo Belbo są na wernisażu wystawy obrazów Riccarda. Lorenza tańczy, a Jacopo, zwracając się do przyjaciela z niejakim zażenowaniem, szepce mu do ucha, „jestem realistą w dawnym stylu”, na co ten odpowiada, „rozumiem jedynie Mondriana”, i pyta na poły retorycznie: „a co przedstawia obraz niegeometryczny?”. Scena ta rozgrywa

15 R. Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, ASP Katowice, Katowice 2018, s. 561.



**Instalacja, 1994, Galeria Centrum GMK,
Katowice, źródło: katalog wystawy**



**Bez tytułu, 1992 akryl, blacha cynkowa na
drewnie, 60 x 60 x 5 cm, źródło: własność
autora**

się w 50 rozdziale powieści Umberto Eco *Wahadło Foucaulta*¹⁶, a owo pozornie tylko paradoksalne pytanie ujawnia problem, którego nie jesteśmy w stanie rozwiązać, choć jego uchylenia boimy się tym bardziej. A jest nim pytanie o to, gdzie znajduje się ów sens, za którym tak gonimy; pytanie o to, gdzie ujawnia się / prześwieca nieskrytość, o której mówili Grecy; nieskrytość przedzierająca się przez wszystko to, co ją przykrywa, tak jak wylaniające się spod białych powierzchni obrazu ślady czegoś zapowiedzianego, oznaki i stygmaty, a może zwiastun niewiadomego lub jak glina z sarkastycznego listu Heinricha Heinego z Paryża: „Pytamy czym jest Bóg, świat, człowiek. I w końcu zasypuje nam się usta garścią gliny”.

Katowice, lipiec 2019 r.

* Niniejszy tekst jest oparty w znacznym stopniu o przygotowany do publikacji w periodyku „EXIT”, ale w skutek rozmaitych kolei losu nieopublikowany materiał Nie skacz w biegu imię Sarah, odnoszący się do wystawy Tomasza Struka w warszawskiej Zachęcie z 1997 r. Zawiera on także odwołania i kończy się przypomnieniem z listu Heinricha Heinego – użyłem go w tekście, który w „EXICIE” się ukazał: M. Juda, *Epifania życia*, „EXIT” 1995, nr 1.

16 U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.

teoretyk i historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Wykłada historię sztuki zarówno na macierzystej uczelni, jak również na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej oraz w Braheskolan, Visingsö, Szwecja (pod patronatem Uniwersytetu Sztokholmskiego). Członek Zarządu Fundacji im. Katarzyny Cieślak. W swoich zainteresowaniach badawczych koncentruje się na kulturowych, społecznych i politycznych aspektach sztuki nowoczesnej. Od kilku lat pracuje nad problemem pamięci Zagłady w sztuce po 1945 r. W jego dorobku znaleźć można prace poświęcone twórczości artystów współczesnych takich jak: Nobuyoshi Araki, Joseph Beuys, David Hockney, Pieter Hugo, Anselm Kiefer, Grzegorz Klaman, Yasumasa Morimura, Mark Rothko czy Andres Serrano. Obecnie przygotowuje książkę poświęconą rodzinom sztuki krytycznej w Polsce.

SZARE POLA HADESU. MIEJSCE PAMIĘCI W BEŁŻCU PROJEKTU ZDZISŁAWA PIDKA

*JESTEM sam, wstawiam kwiaty popiołu
do wazonu, pełnego dojrzałej czerni. Siostrzane usta,
wymawiacie słowo, żyjące nadal za oknami
i bezgłośnie wspina się po mnie to, co śniłem.*

Paul Celan

Jak trafnie zauważa Stanisław Obirek, „pamięć to cecha nie tylko wyróżniająca człowieka, ale stanowiąca o jego tożsamości. Grecy imieniem Pamięci obdarzyli matkę muz – Mnemosyne – czyniąc ją w ten sposób niejako patronką podstawowych wymiarów kultury. Zdawali sobie bowiem sprawę, że jest ona nie tylko źródłem tożsamości, ale i sposobów jej kształtowania”¹. Jednym z najbardziej „delikatnych”, a zarazem drażliwych problemów w powojennej Polsce jest pamięć Zagłady. Jej symbolem stały się dymiące kominy Auschwitz, które na zawsze zmieniły nasze postrzeganie świata. Kenneth Murphy pisze, że „momentem określającym współczesną historię jest tragedia definiująca rodzaj ludzki:

1 S. Obirek, *Pamięć Zagłady – brzemień i szansa*, w: *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. M. Fabiszak, M. Owsński, Universitas, Kraków 2013, s. 13.

wymordowanie sześciu milionów europejskich Żydów”². Możemy uznać, że działania akcji Reinharda opatrzone przerażającym eufemizmem *Endlösung der Judenfrage* – „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej” – stały się momentem „granicznym” w dziejach cywilizacji Zachodu³. Doświadczenie Holokaustu odcisnęło się ponurym piętnem na historii Starego Kontynentu, pokazało, do czego zdolny jest człowiek. Przemysłowy w swojej skali i przerażający w swoim okrucieństwie akt wymordowania milionów Żydów sprawił, że tradycyjne kanony estetyczne kultury europejskiej straciły sens. Hitlerowska pogarda dla człowieka, odarcie go z godności i nadziei, unicestwienie ciała sprawiły, że upamiętnienie ofiar Holokaustu stało się w sztuce problemem najtrudniejszym. Łatwo tu popaść w banał, łatwo popaść w kicz.

Bełżec to wieś oddalona o około 130 km na południowy wschód od Lublina, leżąca w powiecie tomaszowskim. Położona na łączącym Lublin z Rawą Ruską szlaku kolejowym, zaszyta w silnie zalesionym terenie Roztocza Środkowego, wieś ta była w czasach II wojny światowej doskonałą lokalizacją dla obozu zagłady. Nic więc dziwnego, że już w roku 1940 powstał tu obóz pracy, którego żydowscy więźniowie wykorzystywani byli do budowy umocnień tzw. linii Otto na granicy Generalnej Guberni ze Związkiem Radzieckim. W sierpniu roku 1941, w kilka tygodni po niemieckim ataku na Związek Radziecki, tereny Galicji Wschodniej zostały włączone do Generalnej Guberni. Znajdujący się w centrum tego tworzenia Bełżec doskonale nadawał się na miejsce zagłady Żydów z terenów południowo-wschodniej Polski. Na miejsce obozu wybrano teren przylegający do oddalonej o około dwa kilometry od centrum wsi boczny tor kolejowy. Budowę nowego obozu rozpoczęto 1 listopada roku następnego,

- 2 K. Murphy, *Rodin wśród kanibali*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa” 1997, nr 127, s. 74.
- 3 Alan Milchman i Alan Rosenberg używają nazwy „wydarzenie przekształcające”, zob.: A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2003, s. 11 i n.; zob. też: R.J.B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945–1990*, Routledge, London – New York 1993; M.R. Marrus, *The Holocaust in History*, Brandeis University Press, London 1987. Dan Diner nazywa to zjawisko „rozdarciem cywilizacji”, zob.: D. Diner, *Vorwort des Herausgebers*, w: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. D. Diner, Fischer, Frankfurt am Main 1988, s. 7. Najbardziej radykalny jest tu jednak Philippe Lacoue-Labarthe, który Holocaust traktuje jako cezurę historyczną w znaczeniu hölderlinowskim, zob.: P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, trans. Ch. Turner, Blackwell, Oxford 1990, s. 45.

zaś pierwszy transport więźniów przybył do niego w kilka tygodni po konferencji w Wannsee, rozpoczynając tym samym proces masowego mordowania ludności żydowskiej przy wykorzystaniu „stacjonarnych” komór gazowych⁴.

W porównaniu do innych obozów zagłady ten w Bełżcu, zbudowany na planie prostokąta na powierzchni niecałych 7 hektarów, był stosunkowo niewielki. Podobnie jak inne obozy, otoczony był kilkoma rzędami drutów kolczastych, przy czym te od strony torów kolejowych zamaskowane były gęsto posadzonymi drzewami. Północno-zachodnia część z rampą kolejową mogła przyjąć 20 wagonów i przeznaczona była do przyjmowania ofiar, południowo-wschodnia z komorą gazową i masowymi grobami była obszarem eksterminacji.

Budowę obozu w Bełżcu zakończono pod koniec lutego 1942 r., a już 17 marca tegoż roku przybył do niego pierwszy transport. Uznając tę datę za początek działalności obozu i pamiętając, że koniec jego funkcjonowania przypada na połowę grudnia tego roku⁵, można z przerażeniem skonstatować, że w ciągu niespełna dziesięciu miesięcy zamordowano w tym miejscu prawie pół miliona Żydów⁶. „Przerażająca efektywność” tej fabryki śmierci sprawiła, że obóz w Bełżcu był pierwszym i jednym z najbardziej prężnych ogniw tzw. „Einsatz Reinhard”.

4 Wcześniej w Chełmnie nad Nerem (Kulmhof) wykorzystywano ruchome komory gazowe: do wypełnionych więźniami tylnych kabin ciężarówek obsługa podłączała rury wydechowe, trując przebywających na „pace” ludzi spalinami. Zob.: H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011, s. 30, 35.

5 H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci*, dz. cyt., s. 35.

6 Istnieją rozbieżności co do liczby ofiar zamordowanych w Bełżcu. Polski Komitet ds. Niemieckich Zbrodni Wojennych w Okupowanej Polsce oszacował liczbę zamordowanych w Bełżcu Żydów na 600 tysięcy. W procesie załogi obozu SS-Scharführer Heinrich Gley i Robert Juhrs szacowali, że pomiędzy listopadem 1942 a marcem 1943 spalono w Bełżcu około pół miliona ciał. Mimo tego, liczba 600 tysięcy została zaakceptowana przez Sąd Krajowy w Monachium, gdzie w 1965 r. odbył się proces Josefa Oberhausera. Państwowe Muzeum na Majdanku określa ostateczną liczbę zamordowanych na 500 tysięcy, zob.: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%B3z_zag%C5%82ady_w_Be%C5%82%C5%BCu [dostęp 5.10.2019]; http://www.belzec.eu/pl/history/historia_obozu/2 [dostęp: 5.10.2019]. Liczbę 600 tys. ofiar zweryfikowały badania Roberta Kuwałka, który pisze: „Pomimo wielu rozbieżnych informacji na temat liczby Żydów deportowanych i zamordowanych w obozie zagłady w Bełżcu, zachowane dzisiaj źródła pozwalają ustalić, że ogólna liczba ofiar obozu nie przekroczyła 500 tys. ludzi, a współczesne ustalenia wskazują, że mogła być ona nawet niższa niż 450 tys. osób”. R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Bełżcu*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2010, s. 172; zob. też: H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci*, dz. cyt., s. 35.

Jak wspomniano, od linii kolejowej odchodziła bocznicą, którą transporty wagonów towarowych wypełnionych ofiarami podjeżdżały pod bramę obozu. Christian Wirth, pierwszy komendant obozu w Belżcu, wypracował metody postępowania, które sprawiały, że ofiary były nieświadome swojego losu, a zarazem na tyle sparaliżowane strachem, by proces zagłady odbywał się jak najsprawniej. Służyły temu zarówno wygląd obozu, jak i wszystkie procedury, jakie ofiary musiały wykonywać tuż po opuszczeniu wagonów. Od przyjazdu na rampę do momentu śmierci mijało najwyżej kilkadziesiąt minut, podczas których ofiary musiały się rozebrać i udać do komór. Halina Taborska opisuje to w ten sposób:

Rozładunek na obozowej rampie trwał zaledwie kilka minut; droga do śmierci wiodła przez barakową „rozbieralnię”, wzdłuż korytarza długości 10 metrów i wysokości dwóch metrów, zwanego Śluzą, do rzekomej „łaźni” – komory gazowej. Procedura eksterminacji była podobna jak w Chełmnie: kobietom obcinano włosy, zwłokom pośpiesznie wyciąganym z komór wrywano złote zęby, wszystkie ciała „sprawdzano” w poszukiwaniu ukrytych kosztowności, po czym wrzucano do masowych grobów, a od listopada 1942 palono⁷.

Pierwsze komory gazowe mieściły się w drewnianym baraku z nisko zawieszonym sufitem, który pozwalał na oszczędność używanego gazu generowanego przez silnik spalinowy rosyjskiego czołgu. Wzdłuż ścian baraku ułożono tory wąskotorówki prowadzące do dołów grzebalnych. Między połową czerwca a końcem lipca 1942 r. zbudowano nowy, murowany budynek mieszczący sześć komór obliczonych na jednorazowe przyjęcie łącznie 4500 ofiar. Dla niepoznaki przy wejściu ustawiono dużą donicę z kwiatami, zaś nad drzwiami umieszczono napis: „Bade- und Inhalationsräume”⁸.

7 H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci*, dz. cyt., s. 35; zob. też: <http://www.zgapa.pl/zgapedia/Belzec.html> [dostęp: 22.10.2019].

8 <http://www.zgapa.pl/zgapedia/Belzec.html>; zob. też: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%B3z_zag%C5%82ady_w_Be%C5%82%C5%BCu#cite_note-7 [dostęp: 22.10.2019].

Pod koniec grudnia 1942 r. przystąpiono do likwidacji obozu, która przeciągnęła się do połowy roku następnego.

Ekshumowane ciała pomordowanych płonęły dzień i noc na stosach, a potem na rusztach z szyn kolejowych, do kwietnia 1943. Proch przepuszczano przez maszynę do czyszczenia zboża dla „odsiania” ewentualnych resztek niezagrabionych kosztowności, a potem zsypywano ponownie do dołów grzebalnych. Wiosną 1943 zburzono komory i baraki, zatarto ślady po dołach śmierci, a cały teren został zaorany i częściowo zalesiony⁹.

Pierwsze lata powojenne to czas regularnego rozkopywania przez okolicznych mieszkańców masowych mogił w poszukiwaniu złota i kosztowności. Dopiero w latach sześćdziesiątych, za pośrednictwem ówczesnej Rady Ochrony Pomników Walk i Męczeństwa, teren dawnego obozu uporządkowano i ogrodzono, wprowadzając równocześnie elementy rzeźbiarskiego upamiętnienia. Hipotetyczne miejsca mogił¹⁰ zaznaczono prostokątnymi obramowaniami niskich murków, dodając na środku każdej z nich betonową urnę – znicz. Nad całym założeniem dominował ustawiony na betonowej platformie, na osi bramy wejściowej, obłożony płytami sztucznego kamienia sześcian mauzoleum. Monumentalizm jego ściany głównej „złamany” został rzeźbą autorstwa Stanisława Strzyżyńskiego. Ta dwufigurowa kompozycja nawiązująca swoją formą do stylistyki Alberto Giacomettiego przedstawiała „wyniszczoną, ‘szkieletową’ postać więźnia, podtrzymującego opadające ku ziemi, martwiejące ciało współtowarzysza”¹¹. Ukazanie relacji zachodzącej pomiędzy dwiema postaciami wprowadza nowe znaczenie w obrazowaniu martyrologii: „sugeruje ludzką solidarność, pojawiającą się w najbardziej nawet krańcowych i nieludzkich okolicznościach”¹². W tekście do katalogu Strzyżyńskiego Kazimierz Parafianowicz bełżecką realizację artysty opisuje jako obiekt „przerażający odrealnieniem ludzkich postaci w szokującym widmowością miejscu

9 H. Taborska, dz. cyt., s. 35–36.

10 Nie przeprowadzono wtedy żadnych badań archeologicznych.

11 H. Taborska, dz. cyt., s. 37.

12 Tamże.



Miejsce Pamięci w Bełżcu,
widok ogólny,
foto. R. Nieczyporowski



Miejsce Pamięci w Bełżcu,
wejście na teren Miejsca Pamięci,
foto. R. Nieczyporowski



Miejsce Pamięci w Bełżcu,
widok na pole popiołu i mur,
foto. R. Nieczyporowski

zagłady: tragiczna Pieta naszego czasu”¹³. Powyżej na kamiennej ścianie, na prawo od wspomnianej rzeźby, umieszczony został napis: „Pamięci ofiar hitlerowskiego terroru zamordowanych w latach 1942–1943”¹⁴. Jak zauważa Halina Taborska, zgodnie z ówczesną ideologią słowem nie wspomniano o zamordowanych w tym miejscu Żydach¹⁵.

Choć pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku stan upamiętnienia ofiar obozu zagłady w Bełżcu pozostawiał wiele do życzenia, to o wiele istotniejszy był problem przekazu, jaki niósł. Szczególnie rażące były: brak wzmianki o narodowości ofiar, niezbyt adekwatna do sytuacji symbolika, brak dokładnego wyznaczenia obszaru zbiorowych mogił oraz bujna roślinność porastająca cały teren. Przemiany społeczno-polityczne, jakie dokonały się po roku 1989, otworzyły możliwość naprawy wcześniej popełnionych błędów. Wielką w tym zasługą Milesa Lermana, którego prawie cała rodzina wymordowana została w obozie zagłady w Bełżcu¹⁶. Z jego inicjatywy na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku wszystkie zainteresowane strony¹⁷ postanowiły przeprowadzić kompleksowe badania archeologiczne i terenowe oraz rozpisać konkurs na upamiętnienie bełżyckiego obozu. Zwyciężyła koncepcja przygotowana przez zespół profesora gdańskiej ASP Zdzisława Pidka (w jego skład wchodził także Marcin Roszczyk i Andrzej Sołyga). 3 czerwca 2004 r., czterdzieści lat po odsłonięciu pierwszego pomnika w Treblince, powstało założenie upamiętniające ofiary obozu w Bełżcu.

Teren dawnego obozu zagłady położony jest w sąsiedztwie drogi wiodącej z Bełżca do granicy z Ukrainą. Obóz odgradzony jest od niej pasem zieleni, a także masywnym, szerokim betonowym murem. Swoją formą i rytmem podziałów wyznaczonych pasami rdzawej stali przywodzi on na myśl bydlęce wagony, którymi więźniowie transportowani byli w to miejsce. Wejście prowadzi przez stosunkowo wąski przesmyk w murze. Po jego przekroczeniu

13 K. Parafianowicz, *Stanisław Strzyżyński. Katalog wystawy z okazji 50-lecia pracy artystycznej*, cyt. za: http://naleczow.net.pl/image/galeria/st_strzyzynski/galeria_strzyzynski.htm [dostęp 22.10.2019].

14 http://naleczow.net.pl/image/galeria/st_strzyzynski/pomniki/naleczow_101.htm [dostęp 22.10.2019].

15 H. Taborska, dz. cyt., s. 36.

16 S. Obirek, dz. cyt., s. 27.

17 United States Holocaust Memorial Council, American Jewish Committee oraz Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.



Miejsce Pamięci w Bełżcu,
nisza oheł i ściana,
foto. R. Nieczyporowski



Miejsce Pamięci w Bełżcu,
tzw. Plac przekroczenia,
foto. R. Nieczyporowski

otwiera się widok na całe założenie pomnika, którego głównym elementem jest pole popiołu pokrywające zbocze niewielkiego wzniesienia przedzielonego rozdzierającą je szczeliną. By w nią wkroczyć, trzeba przejść przez żeliwną płytę przeoraną śladami kolejowych kół, których linie układają się w kształt gwiazdy Dawida. Zatopiona w betonowej konstrukcji żelazna płyta działa jak pudło rezonansowe. Dzięki temu zabiegowi każdy krok zaznacza się głuchym dźwiękiem wydobywającym się spod ziemi. Kiedy już ją przejdziemy, brukowana, trzymająca się jednego poziomu i biegnąca wzdłuż rosnących z każdym krokiem ścian droga¹⁸ powiedzie nas w głąb wzgórza, ku ogromnej, granitowej ścianie¹⁹, na której wyryto fragment z *Księgi Hioba*: „Ziemio nie zakrywaj mej krwi, iżby mój krzyk nie ustawał” (Hi 16,18). Ta wielka, przecinająca pole popiołu szczelina, jak niezagojona rana, rozdziela zbocze mogił na dwie części, niczym rozłupane mojżeszowe tablice, stając się symbolem pękniętego życia.

Vis-à-vis kamiennej, poranionej bruzdami ściany znajduje się symboliczny *ohel*²⁰. Na płytach umieszczonych w tej symbolicznej niszy wypisano imiona ludzi zamordowanych w obozie. Tuż obok, zarówno od północy, jak i południa, biegną schody prowadzące na powierzchnię, ku betonowym chodnikom opasującym całe założenie. Ta betonowa opaska opatrzona jest ułożoną chronologicznie informacją o kolejnych, przychodzących do obozu transportach z podanymi w języku polskim i jidysz nazwami miejscowości, z których pochodzili zamordowani w tym miejscu ludzie. W północno-zachodnim narożniku tego Cmentarza-Mogił, w miejscu dawnej rampy kolejowej, znajduje się instalacja zbudowana z rozmontowanych torów kolejowych pochodzących z czasów Zagłady, ułożonych jedno na drugim. Jeżeli pamiętamy, że połowe krematoria w obozach zagłady budowane były z szyn kolejowych, na których układano do spalenia ciała zamordowanych ludzi, konstrukcja ta zyskuje jeszcze jeden, tragiczny wymiar, stając się symbolicznym relikwiarzem.

To ogromne, siedmiohektarowe pole popiołu pozbawione zostało roślinności. Wyjątek stanowi siedemnaście dębów rosnących w południowo-zachodniej jego części. To niemi świadkowie tragedii, jaka się w tym miejscu dokonała.

18 Jest ona o wiele szersza niż pierwotnie zakładano. Pierwotnie miała być bowiem na tyle wąska, by dwoje ludzi nie mogło się na niej łatwo wyminąć. Wiele lat temu, w rozmowie z autorem niniejszego tekstu, Zdzisław Pidek tłumaczył ten zabieg tym, że niewielka szerokość drogi wymusza samotność kontemplacji każdego, kto na nią wkroczy.

19 Symbolizującej jerozolimską Ścianę Płacz.

20 Tu w formie niszy. W tradycji żydowskiej stawiano je nad grobami rabinów lub cadyków.

Moim zdaniem najlepszą recenzją tej realizacji są słowa Pawła Śpiewaka, który opisując swój pobyt w Bełżcu, wyznaje: „Stałem oniemiały. Nie mogłem, nie chciałem, nie potrafiłem nic powiedzieć. Miałem ściśnięte gardło. To mniejsce boli, za bardzo boli. Chyba nie chcę tu wracać. Nie umiem, nie mogę unieść ciężaru. Jestem bezradny. Ten pomnik-muzeum mnie pokonał”²¹.

* * *

W czasie II wojny światowej ziemie Polski doświadczone zostały barbarzyństwem człowieka. Mimo iż pierwsze idee upamiętnienia milionów ofiar obozów zagłady pojawiły się tuż po wojnie, a 2 lipca 1947 roku polski sejm uchwalił stosowną ustawę, to dopiero na początku lat pięćdziesiątych podjęto konkretne działania w tej materii. Jako pierwszy pojawił się pomysł na pomnik ofiar Treblinki. W wyniku ogłoszonego w połowie lat 50. XX wieku konkursu²² wybrano koncepcję autorstwa Franciszka Duszeńki, Adama Haupta i Franciszka Strynkiewicza, która

21 P. Śpiewak, *Bełżec*, „Architektura-Murator” 2004, nr 9, s. 73.

22 W kronice zamieszczonej w jubileuszowym wydawnictwie PWSSP w Gdańsku podana jest data przypadająca na rok akademicki 1953/1954, zob.: *Kronika*, w: *Państwowa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, red. J. Wnukowa, (b.d. i m.), s. 182. Podobne datowanie spotykamy u Ignacego Witza, zob.: I. Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1969, s. 62, 77. Wojciech Zmorzyński podaje natomiast rok 1955, zob.: W. Zmorzyński, *Rzeźba*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, red. W. Zmorzyński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 160; zob. też: Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady. 1944–1950*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2009, s. 360. Katarzyna Radecka nie zajmuje tu stanowiska, twierdząc, iż „data powtórnego konkursu na upamiętnienie Treblinki jest różnie podawana od 1954 do 1957”. K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince*, w: *Co wiemy o Treblince? Stan badań*, referaty wygłoszone podczas I Konferencji Naukowej w Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, red. E. Kopówka, 4–5 października 2011, Muzeum Regionalne w Siedlcach, Siedlce 2013, s. 310. Na marginesie zauważyć należy, iż Katarzyna Radecka, której tekst jest dowodem niezwyklej pracy badawczej, rekonstruując proces projektowania Pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, koncentruje się głównie na postaci Adama Haupta, starając się udowodnić (stawianą w podtekście) tezę o dominującej roli projektowej swojego dawnego profesora. W wyniku przyjętego stanowiska często pomija noty odnoszące się do Franciszka Duszeńki. W szczególności brak tu informacji Wojciecha Zmorzyńskiego, który pisze, iż „w 1955 roku Franciszek Duszeńko otrzymał zaproszenie z Ministerstwa Kultury i Sztuki do zamkniętego konkursu na Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (skierowano je do kilku rzeźbiarzy). Do realizacji wybrano projekt Duszeńki. Po zapoznaniu się z rozległym terenem obozu rzeźbiarz zaproponował współpracę architektowi Adamowi Hauptowi”. W. Zmorzyński, *Rzeźba*, dz. cyt., s. 160.; zob. też: I. Witz, *Plastycy Wybrzeża*, dz. cyt., s. 62, 77.

realizacji doczekała się dopiero w roku 1964. Dziś już wiemy, iż powodów takiego „opóźnienia” należy szukać w ówczesnej sytuacji politycznej.

Drugim pomysłem był konkurs na pomnik ofiar Oświęcimia. Co prawda dyskusje na temat upamiętnienia ofiar obozu Auschwitz-Birkenau zaczęły się już w roku 1947, zaś wiosną roku 1955 na terenie dawnego obozu śmierci stanęła symboliczna urna, to dopiero w 1957 r. Międzynarodowy Komitet Oświęcimski ogłosił konkurs na budowę pomnika. Jak wiemy, jego zwycięzcą został zespół polskich twórców pracujących pod kierunkiem Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza. Warto zauważyć, że obie te koncepcje upamiętnienia, zarówno Duszeńki-Haupta, jak i Hansena oraz Jarnuszkiewicza z zespołem, legły u podstaw projektu Zdzisława Pidka i jego zespołu.

* * *

Jako że z infrastruktury obozowej w Treblince (II) nic nie pozostało, pracujący nad koncepcją upamiętnienia miejsca zagłady artyści stanęli przed koniecznością wykreowania identyfikacji miejsca środkami ekspresji. Już we wstępnej fazie projektowej zespół przyjął założenie polegające na rezygnacji z operowania konwencjonalną rzeźbą figuratywną na rzecz form nieprzedstawieniowych wykonanych z brył łupanego (dartego) kamienia²³. Trzeba przyznać, iż takie zabiegi formalne potęgują odczuwanie dramatu miejsca.

Obszar byłego obozu zagłady wyznaczony został linią granitowych ciosów rytmicznie ustawionych w miejscu dawnego ogrodzenia. Do symbolicznego wejścia na teren byłego obozu prowadzi brukowana kocimi łbami, wytyczona leśną przecinką droga. Wejście na teren obozu wyznaczają dwa betonowe prostopadłościany ustawione w taki sposób, iż kojarzą się z lekko rozwartą bramą. Tuż za nią przestrzeń się otwiera i wchodzimy na obszerną polanę. Z prowadzącej skrajem lasu brukowanej drogi widać po prawej (zachodniej stronie) ciągnącą się linię rytmicznie ułożonych betonowych bloków, które przywodzą na myśl pozbawione szyn kolejowe podkłady. Obraz ten może nasuwać skojarzenia

23 I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1995, s. 117; zob. też: H. Taborska, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka”, 27 lipca 2002, nr 2360 (30/2002), s. 65; A. Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 64–65.



Miejsce Pamięci w Treblince,
pomnik,
foto. R. Nieczyporowski



Miejsce Pamięci w Treblince,
podkłady kolejowe,
foto. R. Nieczyporowski

z emitowanym w 1986 roku filmem Claude'a Lanzmanna *Shoah*²⁴, w którym jednym z głównych, powtarzających się motywów jest widok pustych torów kolejowych prowadzących do obozów zagłady. Prócz czysto dokumentacyjnego charakteru betonowy ślad linii kolejowej zdradza również inną funkcję: przywołuje mimowolnego sprawcę – człowieka, który zbudował tę żelazną drogę²⁵. To swoiste oskarżenie cywilizacji Zachodu. Brukowana droga prowadzi do szerokiej kolejowej rampy – przy niej ustawione zostały kamienne płyty z łupanego granitu z wyrytymi nazwami jedenastu krajów²⁶, z których do Treblinki przybywały transporty więźniów. Od rampy ku wschodowi poprowadzona została droga, na jej osi, w oddali, na miejscu dawnych komór gazowych, majaczy monumentalny obelisk. Wzniesiony z granitowych bloków, wysoki na osiem metrów przypomina jerozolimską Ścianę Płacz. Od strony zachodniej obelisk przecina głęboka, pionowa szczelina, która przywodzi na myśl dinerowskie rozdarcie cywilizacji²⁷ lub lyotardowski wstrząs²⁸. Od strony zachodniej na wieńczącym obelisk fryzie widzimy rzeźby przedstawiające ludzkie szczątki (Męczeństwo, Kobiety i dzieci, Walka, Przetrwanie oraz Błogosławiące dłonie²⁹), od strony wschodniej fryz ozdobiony jest reliefem ukazującym menorę. Oba te motywy, błogosławiące dłonie i menora, należą do najczęściej spotykanych symboli umieszczanych na macewach. Tuż przed obeliskiem, na północny zachód od niego, umieszczono głaz, na którym wyryto w kilku językach³⁰ napis: „Nigdy więcej”. Pierwotnie na kamieniu miał być umieszczony fragment wiersza Władysława Broniewskiego³¹, później zaproponowano wiersz Mieczysława

24 Nakręcony w 1985 roku *Shoah* pokazany został na festiwalu filmowym w Berlinie w lutym 1986 roku. Następnie wiosną tego roku wyemitowano go w ówczesnych Niemczech Zachodnich w 3 kanale telewizji (ADR). Kilka lat później ukazała się niemiecka wersja książki Claude'a Lanzmanna: *Shoah*, Trotsdem Verlag, Frankfurt am Main 2000.

25 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2007, s. 7 i n. (w szczególności s. 29 i n.); zob. też: tegoż, *Technika i zwrot*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002.

26 Początkowo było ich dziesięć (Austria, Belgia, Bułgaria, Czechosłowacja, Francja, Grecja, Jugosławia, Niemcy, Polska, ZSRR), ale w 2008 r. dostawiono obelisk z nazwą Macedonii; zob. A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.

27 D. Diner, *Vorwort des Herausgebers*, dz. cyt., s. 7.

28 J.-F. Lyotard, *Le différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, s. 91.

29 A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.

30 W językach polskim, hebrajskim, jidysz, rosyjskim, angielskim, francuskim i niemieckim.

31 K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane*, dz. cyt., s. 312.

Jastruna³². Uznać należy, iż przyjęte rozwiązanie jest najlepszym z możliwych – niedookreślone i pozbawione patosu pozostawia wiele możliwości interpretacyjnych. Znajdujące się na wschód od obelisku miejsce dawnego polowego krematorium zaznaczone zostało prostokątem stopionego bazaltu. Ten prosty zabieg wydaje się najlepszą ilustracją popełnionych w tym miejscu zbrodni.

Dalej na wschód i południe trzy gigantyczne betonowe „wyspy” jak płyty nagrobne przykryły miejsce zbiorowych mogił³³. Osadzono w nich 17 tysięcy granitowych płyt³⁴ o poszarpanych powierzchniach i nieregularnych kształtach symbolizujących macewy. Na stu trzydziestu z nich³⁵ umieszczono nazwy miejscowości, z których przywożono do obozu Żydów. Jedyną osobą, której nazwisko wyryte zostało na kamieniu, jest Janusz Korczak. Mimo iż pierwotny projekt to zakładał³⁶, napis upamiętniający Henryka Goldszmita umieszczono dopiero w 1978 roku – w setną rocznicę jego urodzin.

Przykrycie betonową płytą zbiorowych mogił miało zarówno wymiar praktyczny³⁷, jak i symboliczny. Pomysł ten na swój sposób wykorzystał zespół Hansena i Jarnuszkiewicza, którzy w pierwotnej wersji swojego projektu, traktując cały teren obozu Birkenau jako jedną wielką mogiłę, przedstawili koncepcję pomnika-płyty. W drugim etapie konkursu odeszli jednak od tego pomysłu na rzecz koncepcji pomnika-drogi³⁸. I to właśnie ta koncepcja zyskała uznanie jury pod przewodnictwem Henry’ego Moore’a w listopadzie 1958 r. Twórcy Cmentarza-Mogiły w Bełżcu poszli tym samym tropem, adaptując i przetwarzając wcześniejsze rozwiązania. Miejsce Pamięci w Bełżcu jest dla mnie negatywem/odwróceniem koncepcji Hansena i Jarnuszkiewicza. Jak zauważa Piotr Piotrowski, „Hansen [...] nie tylko w pionierski sposób zrozumiał [...] problem nieprzedstawialności Holocaustu, nieadekwatność ram narracyjnych, jakimi

32 Tamże.

33 O łącznej powierzchni 22 tysięcy metrów kwadratowych.

34 Liczba ta symbolizuje największą liczbę ofiar zamordowanych w Treblince w ciągu jednego dnia.

35 W 1998 roku dopisano kolejne nazwy miejscowości, w rezultacie ich liczba zwiększyła się do 221.

36 Rysunek na kalce E-4 datowany na 20 września 1961, archiwum ASP Gdańsk, cyt. za: K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane*, dz. cyt., s. 312.

37 Uniemożliwiało to nagminny proceder ich rozkopywania, co doskonale opisał w swojej książce Jan Tomasz Gross, zob.: J. T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011.

38 R. Gutt, *Projekt Pomnika Oświęcimskiego*, „Projekt” 1959, nr 2, s. 18–19.

Miejsce Pamięci w Treblince,
macewy ustawione na miejscu
zbiorowych mogił,
foto. R. Nieczyporowski



historia sztuki dysponuje, problem zawłaszczania Shoah przez język pomników i memoriałów, z natury rzeczy najbardziej skonwencjonalizowany, ale także sformułował krytyczną perspektywę ‘konserwacji’ i ‘restauracji’ obozu i jego ideologizacji, jakiej został on poddany po 1945 roku”³⁹.

W tradycji żydowskiej mogiła jest nienaruszalna, żydowskiego grobu nie można donikąd przenieść. Koncepcja Hansena-Jarnuszkiewicza zakładała poprowadzenie przez teren dawnego obozu w Brzezince szerokiej, asfaltowej drogi, która ułożona na żwirowym nasypie nie naruszałaby ogrodzonego drutami kolczastymi obszaru obozu.

Ta droga to „jedyna” interwencja artysty w strukturę nazistowskiego założenia; jedyna przestrzeń, po której mogliby poruszać się ludzie. Obóz bowiem miał zostać zamknięty i niedostępny – popadałby w ruinę, zarastał zielenią, z roku na rok ulegałby zniszczeniu. Widzowie, zwiedzający obóz, oglądaliby go z tej drogi, nie mając możliwości wejścia na jego teren. Chodząc po asfaltowej drodze, przecinaliby go wzdłuż sztucznie wytyczonej osi, nie dotykając stopami jego ziemi⁴⁰.

Dzięki temu nikt z odwiedzających ten wielki żydowski kirkut nie profanowałby miejsca zagłady stąpaniem po prochach ofiar pokrywających ziemię obozu. Zdzisław Pidek obszar obozu w Bełżcu odziera z rosnącej tam roślinności, a nagie piaski pokrywa popiołem. Uświadamia nam w ten sposób, że całe zbocze skrywa szczątki ofiar. Pozwala nam obchodzić ten Cmentarz-Mogiłę betonową ścieżką. Nie buduje nasypu, lecz wąską szczeliną pozwala wsunąć się w głąb wzgórza. Zagłębiając się w chłód szczeliny, maszerując wzdłuż chropowatych ścian oddzielających nas od prochów ofiar, doświadczamy ogromu dokonanej tu zbrodni.

39 P. Piotrowski, *Auschwitz versus Auschwitz*, w: tegoż, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 129.

40 Tamże, s. 128.

Tereny obozu zagłady Auschwitz-Birkenau, a także obozów w Treblince i Bełżcu są wielkimi cmentarzyskami, które pokrywają prochy kilku milionów ludzkich istnień. Według Simona Schamy „krajobrazy są kulturą, jeszcze zanim staną się przyrodą; tworami wyobraźni nakładanymi na las, wodę i skały”⁴¹. W takim ujęciu krajobraz postrzegany jest jako nośnik pamięci oraz substytut ludzkiej historii. Schama nazywa Holocaust wydarzeniem bez krajobrazu. Dla jadących do krematoriów Żydów widok rodzimej ziemi zasłaniały zabite na głucho okna wagonów towarowych. Oczyma wyobraźni postrzegamy Holocaust jako coś pozbawionego krajobrazu lub – w najlepszym razie – pozbawionego cech charakterystycznych i barw; coś, co jest spowite w ciemność i mgłę, otulone nieustającą zimą, skąpane w odcieniach szarości i mroku, szarości dymu, szarości popiołów, sproszkowanych kości, niegaszonego wapna⁴².

W dawnych obozach zagłady nie ma krajobrazu; jest przestrzeń pozbawiona elegancji. Projekty Duszeńki-Haupta, Hansena i Jarnuszkiewicza z zespołem oraz Zdzisława Pidka z zespołem zakładały dzieło o metaforycznym znaczeniu, budowały przestrzeń zmuszającą do myślenia, miały wytworzyć atmosferę sprzyjającą kontemplacji. Moim zdaniem we wszystkich tych przypadkach artystom udało się uniknąć patosu i efekciarstwa, nawet jeżeli projekt Hansena-Jarnuszkiewicza nigdy nie doczekał się realizacji. W każdym z tych przypadków artyści przygotowując projekt upamiętnienia ofiar zagłady, skoncentrowali się na problemach związanych z „przełożeniem” tragedii ofiar na język wizualny. Dzięki temu powstały, moim zdaniem, jedne z najlepszych rozwiązań kommemoratywnych na świecie.

41 S. Schama, *Landscape and Memory*, Vintage, New York 1996, s. 26.

42 Tamże.

Roman Lewandowski – krytyk i teoretyk sztuki, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, wykładowca na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2001–2002 prowadził Galerię Kronika w Bytomiu. W okresie 2004–2007 redaktor naczelny czasopisma „Fort Sztuki”. Od 2007 r. związany jako kurator z Bałtycką Galerią Sztuki Współczesnej w Słupsku. Autor ponad 250 publikacji w czasopiśmie, książkach i winternecie, a także ponad 100 projektów wystawienniczych w galeriach publicznych i zagranicznych. Redaktor książek poświęconych sztuce, w tym m.in. *Kroki w historii grafiki* (Kraków 2006), *Eksploracja litery. Ikonaografia tekstualności jako źródło cierpień* (Gdańsk – Katowice 2016) oraz *Tomasz Struk. Prześwity* (Katowice 2018). Autor monografii *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* (Katowice 2018). W działalności teoretycznej zajmuje się w szczególności tematyką antropologii tożsamości i podmiotowości oraz jej ikonograficznego zobrazowania w świecie sztuki współczesnej.

MONUMENTY I UTOPIE. KRYTYCZNA REINTERPRETACJA KILKU URBANISTYCZNYCH I ARCHITEKTONICZNYCH NARRACJI MODERNIZMU

Nikt chyba nie ma dziś wątpliwości, że jednym z przełomowych (dla współczesności) zwrotów kulturowych świata zachodniego jest ukonstytuowanie się i inauguracja modernizmu. Zapewne nie jest też dziełem przypadku, że ów moment zbiega się ze zmierzchem wielkich oświeceniowych narracji, które uzurpowały sobie prawo do reprezentacji oraz legitymizacji najrozmaitszych tematów oraz dziedzin kultury, skądinąd stanowiących pokłosie rozpadu dawnego (mityczno-religijnego) paradygmatu świata. Trzeba też dodać, że narracje te były – jak zauważa Grzegorz Dziamski – „rodzajem nowoczesnych mitologii, teleologicznie czy też finalistycznie ukierunkowanych”¹. Przyjmując ten punkt widzenia, trudno nie zgodzić się z Jeanem-François Lyotardem², że modernizm jest jedną z ostatnich wielkich metanarracji, w których koncepcja rozumu oraz wolności (z uwagi na ich nadrzędną i porządkującą naturę) okazała się znaczącą dominantą.

1 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 11.

2 Więcej na ten temat: J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997.

Obszarem szczególnie predysponowanym do materializacji ideowych rozwiązań i właściwości modernistycznej kultury jest bez wątpienia architektura. Musimy mieć świadomość, że dziedzina ta – niezależnie od jej przeznaczenia oraz wpisanych w nią celowości i funkcjonalizmu – od swoich odległych mitograficznych początków zajmowała się także produkowaniem i redagowaniem dyskursu pamięci. Dlatego zgodnie ze społecznymi oczekiwaniami architektura może – jak słusznie dowodzi Jacques Derrida – „upamiętnia[ć] mity miasta, jego bohaterów i boskich założycieli”³.

Ten symboliczny aspekt szczególnie spektakularnie reprezentowany jest przez znajdującą się w Berlinie Bramę Brandenburską oraz paryski Łuk Triumfalny. Pierwsza z tych budowli została zaprojektowana przez niemieckiego architekta Carla Gottharda Langhansa, a jej budowa przebiegała w latach 1788–1791. Brama miała upamiętniać króla Prus, Fryderyka II, którego zasługi dla tworzenia potęgi państwa niemieckiego są nie do przecenienia. Z kolei wzniesiony w Paryżu w latach 1806–1836 Łuk Triumfalny został zaprojektowany przez Jeana François-Thérèse Chalgrina, przy czym towarzyszącą mu dekorację rzeźbiarską wykonał François Rude. Budynek był dedykowany bohaterom, którzy walczyli i polegali za Francję podczas rewolucji francuskiej oraz wojen napoleońskich.

Obydwa obiekty są jak najbardziej materialnymi i mierzalnymi formami, a jednocześnie generują pewien niewymierny aspekt symboliczny, pozostając dla mieszkańców oraz przyjezdnych typowymi metaforami przestrzennymi. W tej domenie struktury te są elementami leksykalnymi lokalnej architektury i urbanistyki, gdyż konstytuują semantyczny i semiotyczny porządek, który stał się dystynktywny dla ładu i harmonii nowoczesnego miasta. Ujawniony tu aspekt dyscyplinujący tkanki miejskiej jest niezwykle istotny w kontekście wypracowania przeciwwagi dla domniemanego chaosu, asymetrii i brzydoty przedmieść bądź nieuregulowanych areałów natury; terytoria te mogły być bowiem w nowoczesnym mieście reprezentowane tylko w obrębie wydzielonych przestrzeni – np. miejskich ogrodów, muzeów czy plastycznych panoram.

3 J. Derrida, *Point de Folie: Maintenant l'Architecture*, w: J. Derrida, *Psyché*, Galilée, Paryż 1987, s. 481. Cyt. za: T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 20.

Bez wątpienia taka strategia musiała być podyktowana przemysłanym i konstruktywnym konceptem, który w nowoczesnej urbanistyce pozyskał swój osobny, krytyczny dyskurs. Racjonalne planowanie miejskie, bo o nim tu mowa, to zdecydowanie nowa (modernistyczna) dyscyplina naukowa, która – jak objaśnia Frederic C. Howe

traktuje miasto jako jedność, organiczną całość [...] i zapewnić ma uporządkowany, harmonijny i symetryczny rozwój społeczności miejskiej. Oznacza to miasto zbudowane przez ekspertów z obszaru architektury, architektury krajobrazu, inżynierii i budownictwa, medycyny, transportu, urządzeń sanitarnych, wody, gazownictwa, elektryczności. Ci eksperci to nowi oficerowie miejscy, którzy wizualizują kompleksowe życie dla milionów ludzi⁴.

„Wojskowa” nomenklatura, chociaż wchodzi tu w koincydencje z akademickim dyskursem, nie jest – niestety – przypadkowa. Związki modernizmu z polityką sięgające rosyjskiego konstruktywizmu i włoskiego futuryzmu są dziś doskonale rozpoznane. Wystarczy wspomnieć, że jednym z projektantów holocaustu był dyplomowany architekt Bauhausu. W niemieckim tygodniku „Jüdische Allgemeine” Hans-Ulrich Dillmann⁵ przypomniał ostatnio postać Austriaka Fritza Ertla, absolwenta uczelni w Dessau (1931), który był wychowankiem m.in. Wassilego Kandinsky’ego. Ertl po anszlusie Austrii w 1938 roku wstąpił do NSDAP, a następnie znalazł się w szeregach ss. Podczas działań wojennych pracował przy rozbudowie obozu w Oświęcimiu, projektując wiele tamtejszych budynków – począwszy od pomieszczeń gospodarczych i administracyjnych, przez więzienne baraki, skończywszy na niektórych rozwiązaniach zastosowanych w komorach gazowych. Chociaż śledztwo przeciwko Ertlowi prowadzono dopiero od 1961 roku, czyli długo po zakończeniu wojny, przed sądem w Wiedniu stanął 11 lat później i ostatecznie został uniewinniony, ponieważ – w opinii sądu – nie był twórcą komór gazowych. Sam dowodził na sali sądowej, że w pracy zawodowej przyświecały mu demokratyczne

4 M.C. Boyer, *Dreaming the Rational City. The Myth of American City Planning*, MIT Press, Cambridge 1983, s. 78. Cyt. za: M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Naukowe Bogucki, Poznań 2009, s. 37.

5 Zob. H.-U. Dillmann, *Ein Kandinsky-Schüler baute Auschwitz*, „Jüdische Allgemeine” 7.07.2019, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/ein-kandinsky-schueler-baute-auschwitz> [dostęp: 5.10.2019].

zasady Bauhausu, zawsze był przeciwny nazistom, a w projektowaniu kierował się aspektami ascetyczności, koncentracji i funkcjonalizmu, które miały wymiar porządkujący i właśnie dyscyplinujący...

Jest rzeczą dalece symptomatyczną, że do podobnych wartości i kategorii odwoływał się także Le Corbusier (współpracujący zresztą z kolaboranckim rządem Vichy). Francuski urbanista często w swoich książkach posługiwał się pojęciem „harmonijnego miasta”, które miało stanowić wynegocjowany przez ekspertów wytwór urbanistyczny. Żyjący jeszcze w XIX wieku amerykański architekt krajobrazu, Frederick Law Olmsted, zwracał z kolei uwagę na funkcję holistycznego monitoringu zarówno miejskiej zabudowy, jak i środowiskowego oraz ekologicznego kontekstu. Te wszystkie głosy pozwalają spojrzeć na kształtowanie się modernistycznej narracji urbanistycznej jako wyrazistej presji wywieranej na budowanie koherentnej i zrjonalizowanej całości. Nie trudno się też domyślić, że takie zapotrzebowanie na stabilne i wewnętrznie zborne narracje, jakie obserwujemy w epoce modernizmu, wynikało z podświadomego pragnienia identyfikacji z jakąś fundamentalną i utylitarną tożsamością, która w kulturze Zachodu od czasów antyku była konstituowana wokół metafizyki (i) Historii. Jest to zresztą tradycja później zarysowana przez Hegla, interpretującego historię i dzieje powszechne jako „przejawianie się ducha w czasie”⁶ i miejscu, które jest przesycone duchowością, co w konsekwencji współtworzy symboliczną identyfikację. Tak „przyspawana” do czasu i miejsca tożsamość miała stanowić konturowany i odróżnialny byt, ponieważ – jak sugerował Jochen Schulte-Sasse – „ufortyfikowane Ja” powinno zamieszkiwać na „ufortyfikowanej przestrzeni”⁷. Symboliczną i materialną egzemplifikacją przejawiania się wspomnianego „ducha” stały się słynne europejskie budowle (np. paryski Łuk Triumfalny oraz Brama Brandenburska), a także modernistyczne rzeźby w przestrzeni publicznej i inne architektoniczne monumenty.

Poza urbanistami i architektami do pokrewnych formalnie i estetycznie rozwiązań odwoływali się również artyści wizualni. W tym kontekście szczególnie interesująca wydaje się idea „Drogi Rzeźb”, której autorem był Otto Freundlich – niemiecki artysta żydowskiego pochodzenia, biograficznie związany z Polską,

6 G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t.1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1958, s. 108.

7 Zob. J. Schulte-Sasse, *Modernity and Modernism, Postmodern and Postmodernism: Framing the Issue*, „Cultural Critique” 1987, nr 5, s. 5–22.

Niemcami oraz Francją. Sztuka abstrakcyjna, nieunikająca wszakże odwołań ani do geometrii, ani do form organicznych, stała się dla Freundlicha najbardziej adekwatną formą wypowiedzi w malarstwie oraz rzeźbie. Wart podkreślenia jest fakt, że jednym z najważniejszych, acz nigdy przezeń niezrealizowanych projektów była koncepcja zbudowania w całej Europie tzw. „rzeźbiarskich dróg”. Zgodnie z założeniami twórcy miały one zostać wytyczone przez sieć monumentalnych (liczących nawet 30 metrów wysokości) rzeźb, które jednocześnie pełniłyby funkcję ekspozycji rozciągającej się na obszarze Europy i symbolicznie łączącej państwa oraz narody. Według koncepcji Freundlicha rzeźby wyznaczałyby dwie przecinające się osie: północno-południową oraz zachodnio-wschodnią. Pierwsza z nich miała prowadzić z zachodu na wschód Europy, poczynwszy od Wybrzeża Normandzkiego aż do Moskwy, i była to tzw. „droga solidarności i wolności”; druga to „droga braterstwa” upamiętniająca Paula Cézanne’a i Vincenta van Gogha, przebiegająca z północy na południe. Na ich skrzyżowaniu w Auvers-sur-Oise miała stanąć *Latarnia Pokoju i Siedmiu Sztuk*. Po tragicznej śmierci Freundlicha (prawdopodobnie w obozie koncentracyjnym w Majdanku w 1943 r.) koncepcję „Drogi Rzeźb” zaczęła wcielać w życie Jeanne Kosnick-Kloss, malarka i towarzysząca życia artysty. W latach 70. XX wieku do projektu powróciło także Stowarzyszenie Europejska Droga Pokoju – Droga Rzeźb w Europie – stowarzyszenie Otto Freundlicha z siedzibą w St. Wendel w Niemczech. W rezultacie do roku 2007 powstały 53 rzeźby, a jedna z nich znajduje się w Słupsku.

W dyskursie architektury motyw ufortyfikowanej tożsamości modernizmu reprezentują flagowe modernistyczne budowle powstałe w większości europejskich i amerykańskich aglomeracji. Na starym kontynencie szczególne miejsce przypada Paryżowi, który od XIX stulecia pełnił wiele – niekiedy sprzecznych i zaskakujących – funkcji. Miasto to było bowiem nie tylko stolicą Francji, ale także reprezentowało imperium, którego kolonie niegdyś sięgały terytoriów Dalekiego Wschodu, Afryki i Karaibów. Pochodzące z tamtych stron wojenne trofea, artystyczne artefakty i egzotyczne towary trafiały do niemal wszystkich francuskich muzeów, sklepów, restauracji oraz domostw. Dlatego ma absolutną rację Nicholas Mirzoeff, kiedy podkreśla, że „nie da się zrozumieć Paryża



2. Robert Delaunay, *La Tour Rouge*,
olej na płótnie, 1911–1923

[https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower_\(Delaunay_series\)/media/File:Delaunay_-_Tour_Eiffel.jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower_(Delaunay_series)/media/File:Delaunay_-_Tour_Eiffel.jpeg)



1. Otto Freundlich, *Architectural Sculpture*,
rzeźba, 1934–1935

<https://www.wikiart.org/en/otto-freundlich/sculpture-architecturale-1935>

poza kontekstem imperium”⁸. Co znamienne, ów ogląd miasta zmienia się tylko na krótki czas (podczas wybuchu Komuny Paryskiej w 1871 r.), ponieważ już po klęsce rewolucji, gdy armia zabiła 25 tysięcy ludzi i przywróciła rząd

[t]en porządek władzy utrzymał się w formie Trzeciej Republiki aż do czasu inwazji Hitlera na Francję w 1940 roku. Spacyfikowane miasto imperialne stało się tłem obrazów impresjonistycznych i przestrzenią niezliczonych nostalgicznych pułapek dzisiejszego muzealnego Paryża⁹.

Mitograficznym *clue* francuskiej stolicy jest – oczywiście – wieża Eiffla, którą zaprojektowano i zbudowano specjalnie na paryską wystawę światową w 1889 roku. Budowla ta, podobnie jak Łuk Triumfalny wznoszący się po drugiej stronie Sekwany, posiadała szczególnie intensywne nacechowanie – z jednej strony upamiętniała setną rocznicę rewolucji, z drugiej zaś egzemplifikowała nowe technologie modernizmu oraz reprezentowała francuską potęgę gospodarczą i myśl inżynierską. Wieża Eiffla to bezsprzecznie najbardziej rozpoznawalna budowla na świecie, a jednocześnie – jak sugeruje Roland Barthes – to „pusty” znak, cierpiący na „kompleks wieży Babel”¹⁰, który dziś może znaczyć wszystko i nic. Dlatego figura ta pojawia się w najbardziej różnorodnych realizacjach zarówno kultury masowej, jak i elitarnej.

Philippe Soupault – inicjator i wybitny protagonista surrealizmu – w jednym ze swoich inspirowanych kinem poematów kinematograficznych, *Indifférence* (*Obojętność*, 1918), rozpisuje się o tym najpopularniejszym obiekcie architektonicznym Paryża. Wiersz okazał się zresztą na tyle przekonujący, że w 1922 roku Robert Delaunay namalował portret poety (*Le poète Philippe Soupault*) stojącego w oknie na tle wieży Eiffla. W tym samym roku wybitny niemiecki reżyser i operator Walter Ruttmann zaadoptował ten tekst na potrzeby filmu, który niestety został zniszczony podczas bombardowań Berlina w trakcie II wojny światowej. Wieża Eiffla była motywem, do którego wielokrotnie wracał Delaunay w swoich przedstawieniach malarskich. Dowodzą tego jego liczne

8 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba Bielawski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 185.

9 Tamże, s. 186.

10 Zob. R. Barthes, *The Eiffel Tower*, w: tegoż, *Barthes: Selected Writings*, red. S. Sontag, Harper-Collins Publishers, Londyn 1989, s. 237–240.

obrazy powstające w estetyce kubizmu orficzego w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku (m.in. *Wieża Eiffla z drzewami*, 1910; *Wieża Eiffla*, 1911 i 1924; *Czerwona wieża Eiffla*, 1911–12).

W tym samym czasie na kontynencie amerykańskim stopniowo rodzi się tzw. manhattański wieżowiec, który jest reperkusją scalających się w jeden mechanizm trzech urbanistycznych przełomów. Są to w kolejności: „1/ reprodukcja Świata, 2/ aneksja Wieży, 3/ izolacja kwartału”¹¹. Rem Koolhaas bardzo wnikliwie opisuje to nowe zjawisko, zwracając jednocześnie uwagę na dychoomiczność wieżowca jako (auto(anty)monumentu:

By Automonument Wieżowiec stał się zdalny do zamieszkania, podejmuje się wiele zabiegów w celu pogodzenia dwóch sprzecznych aspektów, które nieustannie starają się go rozsadzić: gmach jest, po pierwsze, monumentem, a ze statusem tym wiąże się trwałość, stabilność i spokój, po drugie jednak musi jak najefektywniej mieścić z definicji antymonumentalną „zmianę, którą jest życie”¹².

Narracyjna antynomiczność nowoczesnych gmachów, które mają ekspozować zarówno zbiorowe, jak i indywidualne zapotrzebowanie na ekonomię realnych oraz symbolicznych potrzeb, będzie wpisywana w powstającą co najmniej przez półwiecze architekturę Nowego Świata. Jednym z pierwszych przykładów zastosowania takich rozwiązań był powstały w 1902 roku Flatiron Building (na początku nazywany Fuller Building), który przez długi czas był jednym z najwyższych budynków Nowego Jorku. Gmach ten, zaprojektowany przez Daniela Burnhama, zgodnie z opisaną przez Koolhaasa koncepcją „izolacji kwartału”, usytuowano na niewielkiej trójkątnej parceli mieszczącej się u zbiegu Piątej Alei, 23 Ulicy i Broadwayu. Flatiron Building posiadał stalowy szkielet, co jeszcze wtedy było architektoniczną nowością (datującą się od połowy lat 80. XIX w.).

Wielka rozpoznawalność i symboliczność tego budynku sprawiły, że niemal natychmiast stał się on obiektem ustawicznie fotografowanym i filmowanym. Alfred Stieglitz, który uczynił Nowy Jork jednym z wiodących tematów swojej twórczości, w 1903 roku także sfotografował ów wieżowiec (*The Flatiron*).

11 R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 93.

12 Tamże, s. 114.



3. Alfred Stieglitz, *The Flatiron*,
fotografia, 1903

[http://www.artnet.com/artists/alfred-stieglitz/
the-flatiron-72FfdGA5AmU3hcU0kBILPQ2](http://www.artnet.com/artists/alfred-stieglitz/the-flatiron-72FfdGA5AmU3hcU0kBILPQ2)

Zdjęcie to artykułuje typowy dla Stieglitza subiektywny idealizm, odnoszący się do czysto duchowego postrzegania miasta jako ewokacji obietnicy lepszego świata, *american way of life*, oraz wiary w dynamiczny postęp i nowoczesność. Stieglitz uwznioślał temat, ponieważ był bezwarunkowym wyznawcą tzw. piktorializmu – nurtu w fotografii ewidentnie inspirowanego impresjonizmem i symbolizmem, co miało więcej wspólnego z romantycznym idealizmem niż realizmem. Na tę dwuznaczność wskazuje też Graham Clarke, dowodząc, że u Stieglitza:

zawsze chodziło o mityczny spektakl, a nie twardą rzeczywistość. Jego podstawowy składnik składa się z światła, wody, nieba – zupełnego przeciwieństwa elementów, z których zbudowane jest miasto. [...] W gruncie rzeczy Stieglitz został pokonany przez miasto, które pragnął zjednoczyć i które idealizował zgodnie z założoną filozofią znaczenia¹³.

13 G. Clarke, *Miasto w fotografii*, przeł. K. Olechnicki, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 462.

Innym przykładem wpierw „ufortyfikowanej”, a następnie zdekonstruowanej tożsamości jest wzniesiony w 1931 roku Empire State Building. Wieżowiec został zaprojektowany w stylu art déco przez firmę architektoniczną Shreve, Lamb & Harmon Associates. Przez czterdzieści lat wiódł on prym wysokości w Nowym Jorku, po czym stracił go na rzecz wież WTC, lecz po zamachu terrorystycznym Al-Kaidy w 2001 roku tytuł znowu odzyskał. Najstarsze stowarzyszenie inżynierskie w Stanach Zjednoczonych – American Society of Civil Engineers (tzw. ASCE) – zaliczyło go do siedmiu cudów współczesnego świata.

Do historii fotografii przeszła sesja Lewisa W. Hine’a, który w 1931 roku zaprezentował materiał dokumentujący przebieg budowy obiektu, a wraz z nim najslawniejsze zdjęcie – *Icarus. Empire State Building* – przedstawiające irlandzkiego robotnika na szczycie budynku, beztrzęsie wiszącego na metalowej linie rozciągniętej ponad przepaścią. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że wydarzenie to miało miejsce podczas Wielkiego Kryzysu ekonomicznego; robotnicy niejednokrotnie byli zdesperowani do tego stopnia, że godzili się na pracę bez wyposażenia ochronnego i jakiegokolwiek zabezpieczenia. Dlatego nie dziwi, że Lewis W. Hine nie koncentruje się na formie, lecz na aspekcie czysto narracyjnym – interesują go ludzie oraz ich relacja z najbliższym otoczeniem.

Wybitny klasyk amerykańskiej fotografii – Edward Steichen – czyni dokładnie na odwrót. Artysta w swej twórczości z pierwszej połowy XX wieku fascynował się technologią medium i często malarsko waloryzował zdjęcia. Jego słynna fotografia *The Maypole* (1932) powstała w rezultacie nałożenia na siebie kilku klisz, co pozwoliło Steichenowi stworzyć iluzję trójwymiarowości budynku i jednocześnie skojarzyło obiekt z wysmukłą formą masztu; przy okazji fotograf złożył swoisty hołd samemu monumentowi.

Po II wojnie światowej w bloku wschodnim upowszechnia się socjodemizm. Ta architektoniczna i urbanistyczna tendencja była, najczęściej brutalistyczną, mutacją modernizmu. Komunistyczni i socjalistyczni projektanci próbowali przyswoić i przenieść na teren Europy Wschodniej niektóre pomysły Le Corbusiera, zwłaszcza te odnoszące się do koncepcji domu jako humanistycznej i funkcjonalnej domeny. Niestety, adaptacja ta w przeważającej większości przypadków prowadziła do degradacji idei wyjściowych i wygenerowania takiego modelu architektury, który jeszcze bardziej uprzedmiotawiał człowieka.

Jednym z socmodernistycznych symboli stał się w Polsce warszawski Pałac Kultury i Nauki. Gmach ten – jak zauważa Ewa Rewers – stanowił w istocie rzeczy

implant obcej kultury osadzony w samym środku pustki powstałej w centrum zburzonego miasta. Plac wokół niego, zajmujący miejsce starej północno-wschodniej części dzielnicy śródmiejskiej, przekształcono w miejsce cyklicznych manifestacji. Nowe społeczeństwo weszło w śródmieścia w szyku defiladowym, ponieważ centrum okupowała zideologizowana dekoracja i odgrywający w niej swoje role aktorzy¹⁴.

Oddany do użytku w 1955 roku Pałac Kultury i Nauki został zaprojektowany przez rosyjskiego architekta Lwa Rudniewa i był „ofiarowanym” przez Stalina darem Związku Radzieckiego. Architektura budynku stanowi próbę połączenia rozwiązań występujących w polskim renesansie, baroku i klasycyzmie, co uzyskano w efekcie kwerendy, jaką przeprowadzono m.in. w Sandomierzu, Kazimierzu, Chełmnie, Płocku oraz Krakowie. Intencją kolektywu Rudniewa było wykreowanie takiego architektonicznego modelu, który byłby postrzegany jako ukoronowanie narodowego dziedzictwa, a jednocześnie podkreślałby rangę nowych internacjonalistycznych idei. Jest zatem dystynktywne, że u źródeł socmodernizmu znalazła się perswazyjność języka wraz z akademizmem i tradycjonalizmem. Stop ten w tamtym okresie przeszczepiano także do wielu innych – krakowskich czy warszawskich – placów budowy. Dlatego zaskakująco trafna wydaje się użyta przez Jerzego Kosińskiego metafora Pałacu Kultury, który miał być „Watykanem panującym nad kościołem, jakim w gruncie rzeczy było państwo”¹⁵.

Pośród warszawiaków upowszechnił się także skrót i przydomek „Pekin”; być może nazwa ta nie konotowała Zachodu, za to kojarzyła się z „rewolucją kulturalną”. Nadwiślańska wersja tak rozumianej moderny przyczyniła się do częściowego zniknięcia starych warszawskich ulic (Wielkiej, Zielnej, Śliskiej oraz Pańskiej), co zresztą na początku lat 50. ubiegłego wieku odnotował w swoim dzienniku Leopold Tyrmand¹⁶.

14 E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 268.

15 J. Kosiński, *Cockpit*, przeł. M. Michałowska, Wydawnictwo DC, Warszawa 1993, s. 30.

16 Zob. L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo ResPublica, Warszawa 1989, s. 210–211.



4. Zofia Kulik, *Strażnicy iglicy*, kolaż, 1990,
dzięki uprzejmości artystki oraz Fundacji Kulik-KwieKulik

Już rok po uroczystym otwarciu obiektu rozpoczęła się – niestety – seria samobójstw: ludzie zaczęli wyskakiwać z tarasu widokowego ulokowanego na trzydziestym piętrze. Po siedmiu śmiertelnych wypadkach taras zabezpieczono kratą.

Z biegiem lat społeczeństwo polskie zaczęło coraz bardziej utożsamiać Pałac Kultury z porządkiem władzy, którą przeżywała choroba. Tadeusz Konwicki w wydanej w drugim obiegu *Małej apokalipsie* (1979) opisuje Pałac jako miejsce przeklęte:

Ogromna, szpiczasta budowla budziła strach, nienawiść, magiczną zgrozę. Pomnik pychy, statua niewolności, kamienny tort przestrogi. A teraz to tylko wielki barak, postawiony na sztorc. Zżarty przez grzyb i pleśń stary szalet zapomniany na środkowoeuropejskim rozdrożu¹⁷.

Bez wątpienia ważnym wydarzeniem, które przyczyniło się do erozji tego socmodernistycznego toposu była organizacja w sali kongresowej koncertu grupy The Rolling Stones 13 kwietnia 1967 roku. Nie jest też chyba zbiegiem okoliczności, że Andrzej Wajda umieścił pierwszą scenę *Człowieka z marmuru* w restauracji Kongresowa, w której młoda dziennikarka Agnieszka rozmawia z partyjnym notabłem na temat zrealizowania dokumentu filmowego o Birkucie.

Struktura „pałacowego” budynku została również zmatrycowana przez Zofię Kulik w dwóch znanych pracach: *Strażnicy iglicy* oraz *Autoportret z pałacem* (obie pochodzące z 1990 roku). Są to duże kolaże fotograficzne, które w warstwie przedstawieniowej mogą kojarzyć się z ikonograficznym układem witraży lub sztuki asyryjskiej. Na obszarze ostrołukowej kwatery, przypominającej gotyckie okno, artystka umieściła emblematy opresji oraz władzy, z którymi skonfrontowane zostały wpisane w mandorłę postacie kobiety bądź mężczyzny oraz matryca Pałacu Kultury. Dzieła te z jednej strony konotują dyskurs władzy i instytucji, z drugiej odnoszą się do uwikłania ciała i cielesności w politykę, religię, totalitaryzm.

Podobnie spektakularną formą socmodernistycznego monumentu jest Nowa Huta, którą zaczęto budować w 1949 roku według projektu Tadeusza Ptaszyckiego. Koncepcja urbanistyczna zakładała stworzenie socjotechnicznej przeciwwagi dla mieszczańskiego Krakowa, który dla ówczesnych komunistycznych władz posiadał zbyt homogeniczną strukturę ekonomiczną oraz społeczną. Nowa Huta stanowiła próbę urzeczywistnienia renesansowych

17 T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Mediasat Poland, Warszawa 2004, s. 5–6.

koncepcji miasta idealnego, zaś jego promienisty układ nawiązywał też do wzorców Le Corbusiera. Geometryzacja ulic wpisujących się w miejską sieć na planie gwiazdy artykułowała ideę harmonii i symetrii, co jednak było w istocie ideologicznym uządleniem systemu, który miał pretensje do wykreowania nowego rodzaju harmonii. Należy dodać, że architekci – podobnie jak w przypadku warszawskiego Pałacu Kultury – w projektach osiedlowych budynków oraz zabudowy Placu Centralnego odnosili się również do estetyki renesansu, baroku i klasycyzmu. Z perspektywy czasu uprawniona wydaje się teza, że Nowa Huta pozostała w świadomości społecznej bardziej przedmieściem niż miastem; w konsekwencji, jak trafnie zauważa Patrycja Cembrzyńska,

miasto-sypialnia dla klasy robotniczej jak w przypadku każdej utopii – z definicji będzie miejscem, którego nie ma – nie osiągnęło jednak ideału i pozostało „niepełne”. Placu Centralnego nie przyozdobił monumentalny obelisk¹⁸.

Symptomy dychotomiczności i nieodłączna aporia, ujawniająca się w modernizmie nieprzyległość tekstu i kontekstu, z coraz większą trudnością, zwłaszcza po II wojnie światowej, pozwalały się maskować bądź zasklepiać. W kulturowym dyskursie w miarę upływającego stulecia pojawiało się coraz więcej rozmaitych językowych „plamek” i symbolicznych szwów, które z czasem zaczęły unaoczniać o wiele większe traumy i pęknięcia występujące już nie tylko w domenie samego języka, ale również w obrębie ciała i cielesności.

Kiedy w 1947 roku Robert Capa wybrał się z Johnem Steinbeckiem w podróż po Związku Radzieckim, aby zebrać materiał do książki dokumentującej życie codzienne w ZSRR w czasach tzw. zimnej wojny, nie mógł wiedzieć, że znajdującą się w centrum miasta fontanna Barmalej, osadzona na tle zbombardowanej okolicy dworca kolejowego Stalingradu (obecnie Wołgogradu), stanie się tematem jednego z jego najsłynniejszych zdjęć. Fontanna, inspirowana popularną bajką Kornieja Czukowskiego, posiada formę rzeźby przedstawiającej korowód sześciorga dzieci tańczących wokół krokodyla. Obiekt ten stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli bitwy o Stalingrad, ponieważ nienaruszony przetrwał największy niemiecki nalot, który poczynił gigantyczne spustoszenia w okolicznej zabudowie. Ta poruszająca sceneria,

18 P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Universitas, Kraków 2012, s. 221.

5. Robert Capa, *Stalingrad*,
fotografia, 1947

<https://atomic-flash.tumblr.com/image/125824754289>





6. Robert Wiles, Evelyn McHale,
fotografia, 1947

https://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_McHale

ujęta na fotografii przez Roberta Capę, została później po latach zrekonstruowana w książce *Łaskawe*¹⁹ Jonathana Littella, którą krytyka literacka uważa za jedną z najbardziej wstrząsających powieści relacjonujących okrucieństwa II wojny światowej.

Akty kolizji sfery cielesności z tkanką architektoniczną nie mniej tragicznie i spektakularnie wypadają także w czasach pokoju i prosperity. Budynek Empire State Building posiada w tej materii dość bogatą „kartotekę”. Pierwszy poważny incydent wydarzył się 28 lipca 1945 roku, kiedy w gmach wbił się samolot bojowy B-25D Mitchell, który leciał do Newark. Z powodu złych warunków atmosferycznych i mgły pilot zszedł zbyt nisko i zderzył się z budynkiem na wysokości 295 metrów (czyli 78 i 79 piętra), wydrążając blisko sześciometrową dziurę; co gorsza – jeden z silników samolotu stoczył się na sam dół. W konsekwencji zdarzenia zginęło 14 ludzi, zaś 26 osób zostało rannych.

Na tej katastrofie nie kończy się jednak „lista śmierci”, ponieważ w Empire znajduje się także taras widokowy, który od początku przyciągał nie tylko turystów, ale także potencjalnych samobójców. Jeden z takich tragicznych wypadków został zarejestrowany na fotografii przez Roberta Wilesa, który uwiecznił śmierć Evelyn McHale. Ta młoda, bo zaledwie 23-letnia kobieta, 1 maja 1947 roku wyskoczyła z 86 piętra Empire State Building. McHale cierpiała na niską samoocenę i sądziła, że nie sprosta oczekiwaniom swojego przyszłego partnera. Kiedy w magazynie „Life” ukazało się zdjęcie przedstawiające niemal nietknięte zwłoki kobiety spoczywające na dachu limuzyny należącej do ONZ, dziennikarze „uznali” ten desperacki akt za najpiękniejsze samobójstwo. Ciało kobiety, mimo upadku z tak znacznej wysokości, nie odniosło widocznych obrażeń, chociaż zniszczony został cały dach samochodu. Jeden z reporterów odnotował w prasie bulwarowej, że dziewczyna na fotografii wygląda niczym śpiąca postać z bajki Disneya. Była to ewidentna próba estetyzacji śmierci, czego zresztą dowodzi jeden z prasowych komentarzy, podkreślający „piękno” zwłok i „groteskowość” sukienki²⁰. Fotografię Wilesa później wielokrotnie reprodukowano i „przerabiano” w mass mediach. Zainspirowała ona także Andy’ego Warhola do stworzenia w 1962 roku znanej serigrafii pt. *Suicide (Fallen Body)*.

19 Zob. J. Littell, *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 368.

20 Więcej na ten temat: <https://sites.psu.edu/hannahirossblog/2016/03/17/the-most-beautiful-suicide> [dostęp: 5.10.2019].



7. David McCabe, Andy Warhol & Edie Sedgwick with Empire State Building, fotografia, 1964

<http://www.artnet.com/artists/david-mccabe/andy-warhol-edie-sedgwick-with-empire-state-isMIJG8H8qd-tQHG7AEuG7w2>

Empire State Building był scenerią 36 samobójstw, z których 17 popełniono skacząc z tarasu widokowego na 86 piętrze. Ponieważ Evelyn McHale okazała się jedną z pięciu osób, które w ciągu niespełna trzech tygodni próbowały targnąć się na swoje życie, na tarasie zainstalowano barierę. Od tamtej pory ludzie wyskakują z innych części budynku, zazwyczaj z biurowych okien...

W latach 60. gmach żył już nie tylko własnym, ale również transmedialnym życiem; motyw wieży był permanentnie poddawany kolejnym repetycjom i trawestacjom. Modernistyczny topos został – jak się wydaje – ostatecznie „rozbrojony” przez Andy’ego Warhola, który w 1964 roku wyreżyserował film pt. *Empire*. Była to statyczna, niema, czarno-biała rejestracja wieżowca, zrealizowana w nocy z 25 na 26 lipca w godzinach 20.06–2.42. Film emitowany w zwolnionym tempie (8 godz. i 5 min.) przedstawia niezmiennie widok wieży, przy czym nie pojawia się w nim jakakolwiek anegdota, narracja czy bohaterowie. Sam Warhol stwierdził, że jego celem było „zobaczenie upływającego czasu”²¹. Warto odnotować, że autorem zdjęć do *Empire* był Jonas Mekas, jeden z najważniejszych twórców awangardy filmowej.

Z tego samego roku pochodzi zdjęcie Davida McCabe’a zatytułowane *Andy Warhol & Edie Sedgwick with Empire State Building New York*, które zostało wykonane na dachu studia fotografa. Widzimy na nim Warhola oraz Sedgwick wychylających się u szczytu drabiny i tworzących zjawiskowy tandem, który prezentuje się niczym znakowy kontrapunkt na tle zamasyzowanego wieżowca. Widoczną w tej figurze ironię oraz estetykę kampu można interpretować jako parodystyczne zawieszenie powagi modernistycznego monumentu.

Warholowskie „rozbrojenie” tematu nie było zjawiskiem odosobnionym. Dekadę wcześniej podobną estetyczną dykcję, która ewidentnie antycypowała postmodernistyczną narrację, posiadała opublikowana w piśmie „Vogue” sesja fotograficzna Cecila Beatona – znanego brytyjskiego kostiumografa, scenografa i portrecisty. W 1951 roku sfotografował on przykłady luksusowego *haute couture* autorstwa Irene i Henri Bendelów. Para amerykańskich projektantów zaprezentowała swoje krawieckie projekty na modelkach, które przechadzały się na tle tak znanych obrazów Jacksona Pollocka jak *Autumn Rhythm* (1950), *Lavender Mist* (1950) i *Number 27* (1950). Dzieła amerykańskiego twórcy action paintingu zostały tu właściwie sprowadzone do modowego backgroundu, chociaż część krytyki dopatrywała się w tym pokazie zderzenia dwóch rodzajów

21 D. Bourdon, *Warhol*, Wydawnictwo Harry N. Abrams, Nowy Jork 1989, s. 188.

energii: męskiej (artykułowanej przez obrazy Pollocka) i kobiecej (reprezentowanej przez modelki). Z perspektywy czasu można przyjąć, że sesja ta była także konfrontacją sztuki elitarnej z kulturą popularną, co bezsprzecznie sygnalizowało symboliczne pęknięcie modernizmu i uchylało drzwi galerii dla nadejścia estetyki pop-artu.

W domenie szeroko rozumianego środowiska miejskiego na podobną rekonfigurację trzeba było poczekać nieco dłużej. Architekci i urbaniści za umowny zmierzch – czy wręcz „śmierć” – modernizmu uważają obecnie dzień 15 lipca 1972 roku, w którym o godzinie 15.32 wysadzono w powietrze wielkopłytowe osiedle Pruitt-Igoe w St. Louis (USA). Jego projektantem był Minoru Yamasaki, Amerykanin japońskiego pochodzenia, który stał się rozpoznawalny dzięki projektom tworzącym w estetyce „stylu międzynarodowego” w wydaniu amerykańskim. Osiedle budowane w latach 1952–55 z założenia miało realizować wytyczne CIAM i stanowić materialną egzemplifikację Corbusierowskiej teorii „domu jako maszyny do mieszkania”. Jego pierwowzorem było słynna Jednostka Marsylska (*Unité d'Habitation*), która powstawała w latach 1947–1952 i wcielała w życie koncepcję Miasta Promienistego (*Cité radieuse*). W przypadku St. Louis istotny był jeszcze aktualny amerykański kontekst społeczny. Nazwa osiedla Pruitt-Igoe odnosiła się do dwóch patronów: kongresmena irlandzkiego pochodzenia Williama L. Igoe oraz czarnoskórego pilota – bohatera II wojny światowej – kapitana W. O. Pruitta. Każdy z nich patronował osobnej części zespołu mieszkaniowego, który został podzielony na dwa kompleksy: jeden należał do białej klasy średniej, drugi miał być zamieszkały przez Afroamerykanów. Jakkolwiek w USA w 1964 roku zniesiono segregację rasową, struktura osiedla powielala jeszcze rasistowski podział, mimo że sukcesem był już fakt, że na jednym obszarze ulokowano heterogeniczną etnicznie społeczność. Po niespełna dekadzie okazało się jednak, że liczba mieszkańców spadła o jedną trzecią, a krótko przed wyburzeniem osiedla obniżyła się o kolejne 30%. W międzyczasie w blokowiskach pojawiła się zorganizowana prostytutka, gangi sprzedawały narkotyki i organizowały napady; resztę załatwiły z czasem usterki i dewastacja mienia. Niedofinansowane i zostawione same sobie osiedle stało się synonimem krótkowzroczności socjologów i polityków. Estetyka brutalizmu, chociaż tutaj poniosła porażkę, w krajach bloku wschodniego jeszcze długo cieszyła się entuzjastyczną opinią.

8. Wyburzenie osiedla Pruitt-Igoe w St. Louis (USA), 1972. Courtesy of The United States Department of Housing and Urban Development (domena publiczna)

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe>





9. Thomas Ruff, *Jpeg ny01*,
2004, C-print
[https://fineartmultiple.com/blog/
thomas-ruff-photography/](https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-photography/)

Minoru Yamasaki był również projektantem bliźniaczych wież World Trade Center, budowanych w latach 1966–1973 w Nowym Jorku. Kompleks ten – jak pamiętamy – został zniszczony podczas zamachu terrorystycznego przeprowadzonego 11 września 2001 r. Zatem zarówno osiedle Pruitt-Igoe, jak i wieżowce WTC spotkał niemal ten sam los. Po części było to spowodowane – niezależnie od kwestii politycznych – ich społecznym statusem.

Charles Jencks w wydanej w 2005 roku książce pt. *The Iconic Buildings*²² wprowadził do dyskursu pojęcie budynku ikonicznego, który posiada specyficzną i wyrazistą formę, jest fotogeniczny i jednocześnie ekstrawagancki, a w konsekwencji w krótkim czasie staje się społecznie identyfikowalny. Ponieważ „budynki ikoniczne” są modelami ufortyfikowanej tożsamości świata ponowoczesności, nie trzeba było długo czekać, aby budowle te stały się celem ataków i konfrontacji. Najczęściej organizowały je ruchy bądź ugrupowania inspirowane religijnym ikonoklazmem czy fundamentalizmem. Na ten fakt wskazał pośrednio znany niemiecki kompozytor awangardowy Karlheinz Stockhausen, który jednak poszedł o krok dalej. Mając na myśli oczywisty od czasów antyku związek piękna z Tanatosem, artysta zbulwersował opinię publiczną dość szokującą tezą, że atak Al-Kaidy na WTC z 2001 roku był „największym dziełem sztuki możliwym do stworzenia w całym wszechświecie”²³. Bez wątpienia wypowiedź Stockhausena można także interpretować jako egzemplifikację opisaną przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie* siły uwodzenia ideologii totalitarnych, chociaż takie odwołanie może wydawać się nieco naciągane lub niestosowne.

Tematyką *iconic buildings* zainteresował się także niemiecki fotograf Thomas Ruff, który 11 września 2001 przebywał w Nowym Jorku i wykonał serię zdjęć podczas zamachu. Po powrocie do Niemiec Ruff z zaskoczeniem skonstatował, że karta pamięci jego aparatu jest pusta i aby zrekompensować tę stratę, zaczął przeglądać zasoby Internetu. Po znalezieniu w sieci zdjęć w formacie JPG okazało się, że wszystkie one współdzielił lekko zniekształcony i podzielony na piksele format. Ruff, tworząc w 2004 roku swój cykl pt. *Jpegs*, dokonał załączenia materiału ikonograficznego z Internetu. Dążąc do tego, by zdjęcia

22 Zob. Ch. Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, Frances Lincoln Publishers, Londyn 2005.

23 A. Tommasini, *Music; The Devil Made Him Do It*, „New York Times” 30.09.2001, <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html> [dostęp: 5.11.2019].



11. Richard Drew, *Falling Man*,
fotografia, 2001

<http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man>



10. Wolfgang Staehle, *Untitled*, 2001,
kadr z transmisji wideo (dyptyk)

http://www.postmastersart.com/archive/staehle01/WS_untitled2.html

„wyglądały bardziej malarsko”, powiększył je do wielkich gabarytów, co jeszcze bardziej podkreśliło ich „pikselowatość”. Cyfrowy cykl prac Ruffa pokazuje, jak dalece nasze postrzeganie świata jest dzisiaj uzależnione od technologii i kontekstu medium, które – jak dowodził McLuhan – jest przecież także istotną informacją.

Do podobnych konkluzji mogli dojść przypadkowi widzowie nowojorskiej wystawy 2001 Wolfganga Staehle’a w galerii Postmasters, która została otwarta 6 września 2001 roku. Miała to być synchroniczna (wideo)panorama bez wydarzeń. Na ścianach projektory rzutowały obraz rejestrowany przez kamery internetowe. Widoki były na pozór nieruchome, ale faktycznie aktualizowano je co 4 sekundy. Kamery umieszczono w trzech zakątkach ziemskiego globu: był tam widok na klasztor Comburg, znajdujący się nieopodal Schwäbisch Hall w Badenii-Wirtembergii, obraz obrotowej wieży telewizyjnej na berlińskim Alexanderplatz, a także widok dolnego Manhattanu widziany po drugiej stronie East River. Intencją Wolfganga Staehle’a, podobnie jak Warhola w filmie *Empire*, była chęć oddania przyrostu czasu i jego nieustanności, tymczasem 11 września zarejestrowano tragedię, która zmieniła historię współczesnego świata.

Pośród tysięcy zdjęć zrobionych w czasie ataku na World Trade Center do historii przeszła fotografia *The Falling Man* (2001) Richarda Drewa, autora związanego z agencją Associated Press. Na zdjęciu widzimy mężczyznę, który wyskoczył z północnej wieży o godzinie 9.41 (czasu lokalnego). Drew, znalazłszy się nieopodal miejsca ataku, dostrzegł, że sporo osób wypadło bądź zdecydowało się wyskoczyć z wieżowców. Postanowił całe zajście zarejestrować i w konsekwencji wykonał ponad sto ujęć kilkunastu spadających ludzi, aż do momentu zawalenia się pierwszej (południowej) wieży o godz. 9.59. Najbardziej znane jest zdjęcie mężczyzny o wyraźnie latynoskiej karnacji, który ma na sobie czarne spodnie, białą koszulę i pomarańczowy podkoszulek. Zwraca uwagę, że postać spada głową w dół, ma wyprostowane nogi, ręce ułożone wzdłuż ciała i nogę zgiętą w kolanie. Szokująca jest symetria figury ze spokojem wkomponowującej się w fasadę wieży i przypominającej wskazówkę zegara. Publikacja fotografii spotkała się z krytyką z uwagi na drastyczność sceny, brak poszanowania intymności śmierci oraz niewrażliwość na cierpienie rodzin ofiar ataku na WTC. Chociaż w 2006 roku udało się ostatecznie zidentyfikować mężczyznę jako Jonathana Brileya, który w restauracji Windows on the World pracował jako inżynier dźwięku, rodzina nigdy oficjalnie nie potwierdziła jego tożsamości.

Współczesna aglomeracja, reprezentowana przez *Iconic Buildings*, to nie tylko rezultat uprzemysłowienia miasta, ale przede wszystkim świadectwo świata zdecydowanie hipernowoczesnego. Świadczy o tym opisane przez François Fureta „przeinwestowanie sensu”²⁴ jako efekt nałożenia się na siebie przemian ideologicznych, gospodarczych, a niekiedy nawet politycznych przewrotów; ponadto potwierdza to również piętrzenie się figur nadmiaru, co Marc Augé zdefiniował jako nadmiar wydarzeniowy, nadmiar przestrzenny i indywidualizację odniesień²⁵.

Nie trudno się domyślić, iż przy takiej symbolicznej i narracyjnej nadwyżce musiał się w końcu przytrafić zmierzch tak zwanych Wielkich Narracji. Kryzysów „dorobił się” wielu znakomitych krytyków i analityków. Wykaz „głównych destruktorów pozytywnego modelu wiedzy i teorii” Anna Burzyńska otwiera nazwiskiem autora *Kondycji ponowoczesnej*, ponieważ:

Lyotard – opisując postmodernistyczny kryzys tzw. Wielkich Narracji – podważa założenie globalnego determinizmu (wyrażonego m.in. w ideach systemowości, współmierności, reprezentacji itp.) i kwestionuje samą ideę trybu uprawomocnienia czegokolwiek przez coś, co jest wobec niego zewnętrzne. Rorty, obnażając złudność mitu poszukiwania Prawdy Absolutnej, odrzuca kryterialną koncepcję prawdy-jako-uzasadniania, wywodzoną z arbitralnie ustanawianych kryteriów obiektywizacji, oraz kwestionuje sensowność tworzenia jakichkolwiek „dyskursów uzasadniających”. Z kolei najogólniejszym przesłaniem Derridowskiej dekonstrukcji jest niewiara w metafizykę obecności jako podstawową metanarrację kultury zachodniej, opartą o „logocentryczne” mity pewności, rozumności i uniwersalności, przede wszystkim zaś konstruowaną według niewzruszonych i trwale zhierarchizowanych opozycji²⁶.

Wszystkie zreferowane tu skrótowo głosy i poglądy wskazują, jak dalece życie we współczesnym świecie pozbawione jest „absolutnego” punktu odniesienia. Mamy najwyraźniej do czynienia ze społeczną egzystencją prowadzoną w niepewności i zapośredniczoną przez media. Debordowskie społeczeństwo

24 Zob. F. Furet, *Penser la Révolution française*, Gallimard, Paryż 1978, s. 39.

25 Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010, s. 17.

26 A. Burzyńska, *Teoria czy postteoria?*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1 (19), s. 28.

spektaklu ma się (być może) świetnie we współczesnym miejskim molochu, choć ten może okazać się zwodniczy, gdyż miasto takie – zauważa Richard Lehan

widziane od wewnątrz przestaje sobie rościć pretensje do „realności”. To, co do niego wnosimy, jest tym, co od niego otrzymujemy: zasada „echa” staje się podstawą naszej rzeczywistości. Znaki [...] stają się autoreferencjalne²⁷.

A skoro wraz z eliminacją znaczenia obowiązuje zasada „echa”, modele i obrazy (np. katedry, muzeum, ogrodu, placu czy ulicy) stają się narracyjnymi „widmami”, których sens można stworzyć, ale nie odkryć; znaczenia w urbanistycznym labiryncie nie da się bowiem oddzielić od kontekstu, w którym jest ono kreowane.

Architektura w dobie ponowoczesności lawiruje pomiędzy symulakrami, które udają transcendentalne znaczące aż do momentu, kiedy fenomenowi billboardów, ekranów i lustrzanych tafli nie dotknie ręka alterglobalisty bądź rzucony z tłumu kamień. Powrót Realnego nieoczekiwanie rozpoczął się od rynków oraz placów, które podczas demonstracji i zamieszek zaczęły na krótki czas wracać do swej centralnej i koncentrycznej funkcji. Pokazały to protesty i manifestacje na tak znanych miejskich kwartałach jak Tahrir w Kairze, Taksim w Stambule, Plac Niepodległości w Kijowie czy Zuccotti Park w Nowym Jorku.

27 R. Lehan, *Od Mitu do tajeMnicy*, przeł. M. Szczurowski, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, dz. cyt., s. 174.

**FORMY
WIZU-
ALNE**

historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw. Studia w zakresie historii sztuki najnowszej ukończyła w 1985 r. na Wydziale Historycznym KUL. W latach 80. prowadziła galerię „Stodoła” w Warszawie oraz galerię Teatru Studyjnego w Łodzi. Wraz z Andą Rottenberg współprowadziła galerię ZPAP na Mazowieckiej. W latach 90. współpracowała z licznymi redakcjami pism artystycznych, takimi jak „Magazyn sztuki”, „Obieg”, „Exit”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Gazeta malarzy i poetów”, „Format”. Po odejściu w 2001 r. z Muzeum Sztuki w Łodzi pracowała jako freelancer – była kuratorką wielu wystaw indywidualnych oraz zbiorowych, m.in. „Republika bananowa”, „Mit i melancholia”, „Nie-widoki. O pejsażu współcześnie”, „Luźne strzępki”, „Powietrze i inne rzeczy, potrzebne nam do życia”.

SZTUKA BEZ GRANIC

Szerokie zainteresowania Ottona Freundlicha zaprowadziły go najpierw do berlińskiej pracowni Herwartha Waldena, kompozytora, galernika i miłośnika sztuki awangardowej. Następnie zrodziły potrzebę odbycia pielgrzymki artystycznej do Włoch, dokąd wyruszył w 1904 roku z zamiarem przejścia pieszo niemal całego kraju: od Alp po Florencję, by wreszcie w 1908 roku znaleźć się w stolicy Francji. Freundlich wynajmuje pracownię w Bateau-Lavoir i poznaje najważniejszych artystów awangardowych tamtych czasów: Picassa, Braque'a, Herbina, małżeństwo Sonię i Roberta Delaunayów. Pół roku mieszka w jednej z wież katedry gotyckiej w Chartres, gdzie tworzy projekty witraży i swoje pierwsze kompozycje abstrakcyjne na zamówienie mecenasa i przyjaciela Josepha Feinhalsa. Ze zrozumiałych względów na czas wojny musi wyjechać z Paryża; spędza ją, pracując jako sanitariusz w jednym ze szpitali w Kolonii. Po wojnie nawiązuje współpracę z nowo powstałym pismem pacyfistów i komunistów „Die Aktion”. Tam też publikuje wszystkie najważniejsze teksty teoretyczne o sztuce i rodzących się nowych, utopijnych wizjach świata. W 1917 roku drukuje *Wieżę Babel* i *Nadchodzące Królestwo*, rok później *Świat-praświat*, aż wreszcie w 1921 r. publikuje najważniejszy tekst – najbardziej całościowo ujmujący jego wizję utopii społecznej, w której sztuka, podobnie jak w deklaracjach konstruktywistów rosyjskich i polskich, pełniła zasadniczą rolę – pt. *Przemiana widzialnego świata*.

Freundlich uważał, że artyści i ich siły twórcze mogą wyprzedzać przemiany świadomościowe w społeczeństwie, a odpowiednio skonstruowane obrazy oraz rzeźby ustawione w przestrzeni publicznej są w stanie oddziaływać w sposób bezpośredni na zwykłych ludzi, a tym samym doprowadzać do ich przemiany, odnowy duchowej. Pierwszą materialną egzemplifikacją tych utopijnych zamierzeń miała być mozaika ścienna *Narodziny* umieszczona po pokazach w Kolonii i Berlinie w budynku Städtische Bühnen w Kolonii.

W 1919 roku Otto Freundlich wyjeżdża do Berlina, gdzie styka się z niemieckimi ekspresjonistami i środowiskiem politycznym skupionym wokół czasopism „Novembergruppe” i „Arbeitsrat für Kunst”. Poznaje także Martina

Gropiusa, który proponuje mu udział w kształtowaniu programu Bauhausu, ale mimo kilku wizyt w Dessau praca na tej uczelni nie dochodzi do skutku wobec sprzeciwu części profesorów. Nie zrażając się tym, Freundlich wyjeżdża ponownie do Paryża, gdzie maluje wiele obrazów abstrakcyjnych w estetyce orfizmu i konstruktywizmu, rozwija także swoje umiejętności rzeźbiarskie. W połowie lat 20. powstaje idea „Drogi dla pokoju”, nazwana po francusku „Une voie de la fraternité et solidarité humaine” („Droga braterstwa i solidarności ludzi”), której założeniem było ustawienie wielu rzeźb wyznaczających szlak pokoju wzdłuż osi północ-południe i wschód-zachód.

Idee Ottona Freundlicha twórcy niemieccy podjęli dopiero na początku lat 70., a ściślej wskrzesił je berliński rzeźbiarz Leo Kornbrust. To on jako pierwszy powrócił do zapomnianej idei Freundlicha i utworzył stowarzyszenie – „Droga Pokoju” / „Peace Road” – mające na celu zbieranie funduszy i realizację projektów. Pierwszą instalacją rzeźbiarską były *Kamienie na granicy* autorstwa Paula Schneidera, ustawione w okolicy Saarbrücken. W krótkim czasie powstało około 30 realizacji.

W 1978 r. w setną rocznicę urodzin słupskiego artysty wydana zostaje monografia z kompletnym katalogiem jego dzieł, której twórcą był Joachim Hensinger. Towarzyszył on zorganizowanej przez Goldman Schwartz Gallery i Israel Museum wystawie w Izraelu upamiętniającej ten jubileusz.

Najpokaźniejszą kolekcję dzieł Ottona Freundlicha, przekazaną przez przyjaciół artysty, posiada Musée Tasset-Delacour znajdujące się we francuskim mieście Pontoise. To właśnie tu odbyły się największe pośmiertne wystawy dzieł Freundlicha (w 1969 i 1974 roku), eksponowane razem z pracami jego żony, malarki Jeanne Kosnick-Kloss. W 2006 roku staraniem malarza Martina Noëla zorganizowano wystawę „Hommages à Otto Freundlich” w Mies van der Rohe House w Berlinie, a Pinakoteka w Monachium otworzyła wystawę „Otto Freundlich – zajęcia z utopii społecznej”.

W 2006 r. przewodniczącym Stowarzyszenia Ottona Freundlicha „Drogi Pokoju” z siedzibą w niewielkim miasteczku Sankt Wendel zostaje rzeźbiarz z Berlina Rudolf Kaltenbach, który organizuje międzynarodowe plenery i konferencje poświęcone twórczości zmarłego artysty. On też jest autorem realizacji rzeźbiarskiej powstałej w 2018 roku w Słupsku. W 2008 roku z inicjatywy stowarzyszenia zorganizowano pierwszą w Polsce wystawę dzieł Ottona Freundlicha w jego rodzinnym Słupsku. Wystawa nosiła tytuł „Otto Freundlich (1878–1943). Artysta ze Słupska”. Opatrzona była obszernym katalogiem pod redakcją Beaty Zgodzińskiej wydanym przez Muzeum Pomorza Środkowego

w Słupsku. Potem były jeszcze co najmniej dwie ważne wystawy Freundlicha: „Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus” w Museum Ludwig w Kolonii oraz w Kunstmuseum w Basel w Szwajcarii.

Wystawa „Przestrzenie międzyprzestrzeni. Hommage à Otto Freundlich” odbywała się od lipca do końca września 2019 roku w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku i Ustce, a następnie w październiku została zaprezentowana w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jej kuratorami byli Edyta Wolska i Roman Lewandowski. Dwuczęściowej wystawie towarzyszyła konferencja naukowa, na której zaproszeni prelegenci rozwijali wątki twórczości Ottona Freundlicha w odniesieniu do zjawisk sztuki współczesnej.

Wskazane konotacje były bardzo różne. Elżbieta Kal znalazła podobieństwa do twórczości nieżyjącego już gdańskiego artysty i pedagoga Romana Usarewicza. Irma Kozina wspominała aktywność kolońskich „progresywidów”, a także odniosła się do twórczości rzeźbiarza Krystiana Burdy, który w latach 60. stworzył projekt 10-kilometrowej drogi z Warszawy do Żelazowej Woli, miejsca urodzin Fryderyka Chopina; niestety projekt nie doczekał się realizacji, pozostała jedynie bardzo ciekawa monumentalna makieta tego przedsięwzięcia.

Roman Nieczyפורowski analizował w swym wystąpieniu wspólne cechy estetyki Marka Rothko i Ottona Freundlicha. Przywoływał postaci polskich rzeźbiarzy pracujących w otwartej przestrzeni takich jak Oskar Hansen czy Jerzy Jarnuszkiewicz. Z powodu tragicznej śmierci artysty w obozie koncentracyjnym na Majdanku autor przedstawił sylwetki profesorów gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych – Franciszka Duszeńki, Adama Haupta i Zdzisława Pidka – twórców wielkich monumentalnych pomników ustawionych na terenie byłych obozów zagłady na Majdanku, w Treblince i Bełżcu.

Mieczysław Juda w wystąpieniu *Między transcendencją a immanencją: to, co etyczne, to, co estetyczne* mówił o zacieraniu różnic indywidualnych w momencie, gdy w grę wchodzi działanie kolektywne, nastawione na anonimowy odbiór w przestrzeni publicznej. Jako przykład artysty żyjącego, podobnie jak Freundlich, głównie za granicą i tworzącego zarówno obrazy, jak i formy przestrzenne przesiąknięte podobnym zaangażowaniem podał pochodzącego ze Śląska, a mieszkającego w Paryżu i Berlinie Tomasza Struka, którego wystawa retrospektywna miała niedawno miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i w Muzeum Śląskim.

Z kolei Roman Lewandowski poświęcił swoje wystąpienie reinterpretacji kilku urbanistycznych i architektonicznych narracji, w kontraście do ideologii totalitaryzmu. Po upływie kilku dekad wizje miast i osiedli budowanych

w czasach panowania komunizmu spotkały się z odrzuceniem nie tylko ze względów estetycznych, lecz także jako symbole panowania władzy totalitarnej. Budowle partyjne zmieniały swoje funkcje, usuwano pomniki, zabudowywano place defilad, zamykano wielkie fabryki, odzyskując powstałą po nich powierzchnię dla nowych potrzeb społecznych.

Dwuczęściowa wystawa *Przestrzenie międzyprzestrzeni*, zaaranżowana przez Edytę Wolską i Romana Lewandowskiego, prezentowała prace ponad dwudziestu współczesnych artystów z Polski i Niemiec. W słupskim salonie Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej znalazły się prace niemal w całości czarno-białe: Józefa Czerniawskiego, Jakuba Ciężkiego, Grzegorza Hańderka, Katarzyny Szymkiewicz, Przemysława Łopacińskiego, Sabine i Dirka Ehrhardtów, Natalii Załuskiej.

Na wprost wejścia prezentowane były obrazy „tekstylne” autorstwa profesora gdańskiej ASP Józefa Czerniawskiego. Zszyte w odpowiedni sposób białe, cętkowane kawałki miękkiej tkaniny dawały iluzję przestrzeni, wyobrażonego leśnego pejzażu czy upstrzonych kamieniami wydmy. Katarzynie Szymkiewicz, absolwentce katowickiej ASP, ściana posłużyła za ramę kompozycyjną do zbudowania instalacji przestrzennej – niektóre z jej elementów były namalowane na podłodze i ścianie, inne zawieszone w powietrzu lewitowały na niewidzialnych żyłkach. Widz, przechodząc obok pracy, zmieniał swój punkt widzenia, a wraz z perspektywą zmieniał się układ kompozycyjny form, dając dużą różnorodność obrazów-widoków ten instalacji.

W tej samej sali znajdowały się malowane z wielką kulturą obrazy-kolaże Natalii Załuskiej, zdradzające jej fascynację konstruktywizmem i abstrakcją geometryczną. Nagi, papierowy kształt białych kół i trapezów niemal rozszalał pokryte czernią tło obrazu, z którego zdawały się one „wypływać”.

Nieopodal obrazów Załuskiej znajdowały się surowe, sprowadzone do ażurowej formy linearnej, zespawanej z grubych stalowych blach *Kłęczniki* Grzegorza Hańderka, profesora i prorektora ASP w Katowicach. Hańderek już od dłuższego czasu zajmuje się badaniem obszaru wspólnot, w tym także współczesnej wspólnoty religijnej. Wyśmienicie pokazywała to dwuczęściowa, monumentalna instalacja, jaką wykonał w końcu ubiegłego roku w csw Kronika w Bytomiu w ramach realizacji projektu *Nic się nie stało*. Charakterystyczny dla tego artysty minimalistyczny język i naładowana napięciem ekspresja dobrze znalezionych znaków-obiektów, struktur w całości pokrywających podłogi galerii, przedstawiała wspólnotę „boiskową” powstałą wokół wspólnej gry w piłkę nożną. Druga część instalacji odnosiła się natomiast do wspólnoty zjadaczy

mięsa, a wypełniające ściany puste rzeźnicze haki oraz pokryta wapnem i ziemią podłoga były także ukrytą metaforę cierpienia i bezmyślnego zabijania istot żywych. Były wspólnotą śmierci. Formy prezentowane w słupskiej galerii odnosiły się do wspólnoty religijnej – powtarzały w dużym uproszczeniu kształty kościelnych klęczników, odnosiły się do opresyjnego aspektu religii katolickiej, w której podczas rytuału spowiedzi łamane było wszelkie tabu, a pojęcie winy i grzechu oraz ciągłych ekspiacji czynią z niedoskonałości człowieka podstawę relacji Bóg-człowiek.

W tej samej sali prezentowane były jeszcze prace gości z Niemiec: Sabine i Dirka Ehrhardtów. Sabine Ehrhardt, rzeźbiarka będąca członkinią stowarzyszenia „Drogi Pokoju”, prezentowała dokumentację filmową z kilku konferencji z cyklu „Steine ohne Grenzen” („Kamienie bez granic”), poświęconych twórczości Ottona Freundlicha, w ramach których wykonywała swoje dwa projekty rzeźbiarskie. Dirk Ehrhardt był z kolei autorem rzeźby-mobilu *Keine Antwort*, symbolicznie nawiązującej do tragedii holocaustu i okoliczności tragicznej śmierci Freundlicha w obozie zagłady w Bełżcu.

Sylvia Fohrer przywiozła z Berlina 15 kostek brukowych i ułożyła z nich kompozycję, którą nazwała *Wieża siedmiu sztuk i miłości*. W tle artystka umieściła czarno-białe fotografie obrazujące prace remontowo-budowlane – zmianę nawierzchni ze starej kostki brukowej na nową. Do stworzenia tej pracy zainspirował ją fragment wiersza Joachima Ringelnatza o Berlinie: „a pod kostką brukową była plaża”.

Drugą salę zajmowały biało-czarne obrazy lubelskiego artysty Jakuba Ciężkiego, obrazujące siatki futbolowych bramek. Płaski rytm oczek ożywiała dynamika odchyleń, zniekształceń wskazujących na zużycie, na czas dokonany. Obok zawisły gabloty-obrazy gdańszczanina Przemysława Łopacińskiego. *Hommage à Otto Freundlich* to obiekt z plexiglasu, wewnątrz wypełniony dynamicznie nawarstwionymi liniami czarnych drutów. Obrazy w gablotach to wewnętrzne pejzaże, zbudowane z wielu nakładających się warstw, wielokrotnie przemałowywanych farbą. Artysta używa do ich wytworzenia sklejk, starych gazet, tektur, papierów, zużytych opakowań wzbogacających powierzchnię obrazu, budując tym samych skomplikowaną czasoprzestrzeń przypominającą widziane nocą miasto.

Druga część wystawy miała miejsce w Centrum Aktywności Twórczej w Ustce. Arkadiusz Sylwestrowicz z Gdańska zaprezentował obiekty multimedialne z cyklu *Palety* z 2006 roku. Tytuł wziął się od podobrazia, na które składały się stare, zużyte palety. Artysta wbudował w nie dwa monitory: jeden wyświetlał powietrze w postaci błękitnego nieba, drugi – wodę sygnalizowaną

widokiem morza. Całość została uzupełniona dwiema surowymi kompozycjami malarskimi. Skontrastowany dialog pomiędzy tymi dwoma sposobami interpretacji wspomnianych żywiołów (w postaci obrazu filmowego i obrazów malowanych na płótnie) był interesującym wykładem dotyczącym języka abstrakcji; to problemy, którymi zajmował się również Otto Freundlich.

Rozszerzeniem tej problematyki były wspaniałe abstrakcyjne kompozycje autorstwa absolwentki warszawskiej ASP Natalii Załuskiej. Choć w innej estetyce, to również malowane abstrakcyjnym językiem były prace z cyklu *Velvet-Violet* katowickiej artystki Pauliny Walczak-Hańderek, w których purpurowe okręgi przetaczały się swobodnie po płótnie. Wykraczając poza powierzchnię obrazu, znajdowały swój dalszy ciąg poza jego płaszczyzną.

W przestrzeni galerii znajdowały się także niewielkie obiekty rzeźbiarskie Ralfa Kaltenbacha, zbudowane z granitu, stali i sznurka. Ich surowa, minimalistyczna estetyka zdradzała powinowactwo ze sztuką japońską, swoją narracją przypominając proste, przestrzenne haiku.

Ostatnim z artystów, który zaprezentował prace w postaci kolorowych fotogramów oraz przestrzennej struktury umieszczonej pomiędzy nimi, był Michał Smandek. Na jego prezentację składały się barwne fotografie pejzaży, jakie odwiedzał, podróżując po świecie. Można było zobaczyć bardzo ekstremalne i rzadko uczęszczane przez podróżników miejsca, do których niezwykle trudno dotrzeć – nie prowadzą do nich żadne drogi, a ludzkie siedziby są bardzo odległe. Można by nawet powiedzieć, że są to miejsca ekstremalnie opustoszałe, nieskażone działalnością człowieka. Na jednych fotografiach przedstawiona została pustynia Atakama w Chile, inne prezentowały Salar de Uyuni – pola solne w Boliwii. Spoiwem wszystkich zdjęć był namiotowy stelaż, umieszczony jako znak domu noszonego przez podróżnika ze sobą. Ten sam lekki, aluminiowy stelaż, przypominający subtelnie wykreślony rysunek w przestrzeni galerii, jako artefakt znalazł się na wystawie.

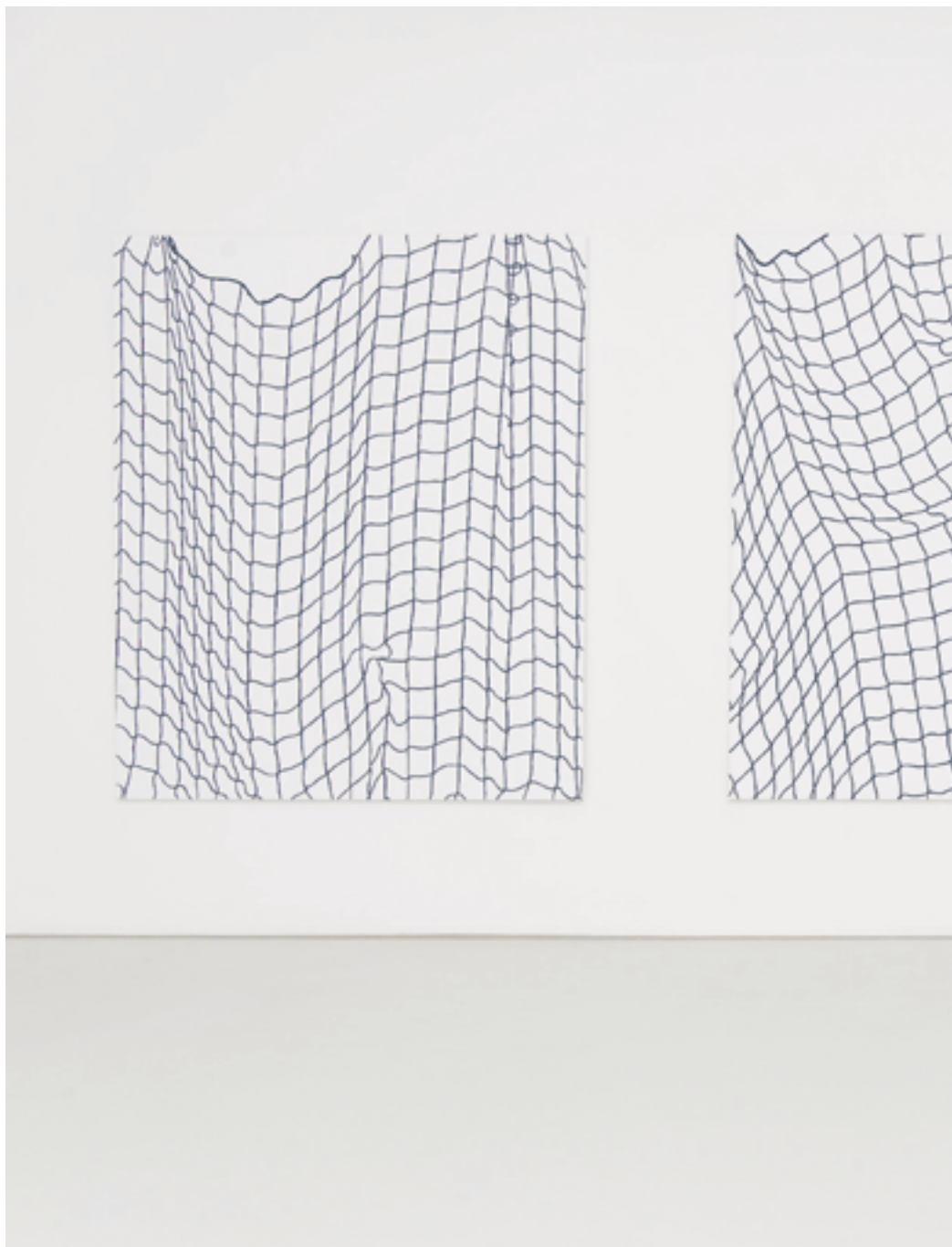
W innej części galerii dwie artystki, Anna Dejewska oraz Kathrin Ollroge, prezentowały ślady po swoim kilkugodzinnym performansie na plaży. Artystki w nawiązaniu do programów społecznych Freundlicha przeprowadziły ankietę wśród mieszkańców Ustki dotyczącą domniemanych zmian funkcjonowania przestrzeni miejskiej, zmierzających do wzmocnienia aktywności kulturalnej i usprawnień socjalnych. Puszka z postulatami oraz zdjęcia z ich aktywności uzupełniły ekspozycję.

DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA WYSTAWY

BAŁTYCKA GALERIA
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W SŁUPSKU

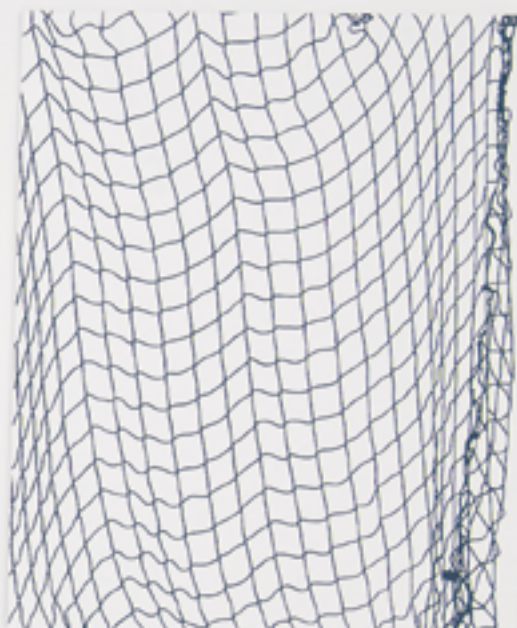
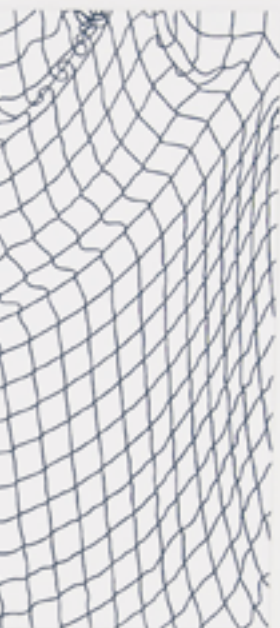
Galeria Kameralna w Słupsku
i Centrum Aktywności Twórczej
w Ustce

FOT. KRZYSZTOF TOMASIK



JAKUB CIĘŻKI

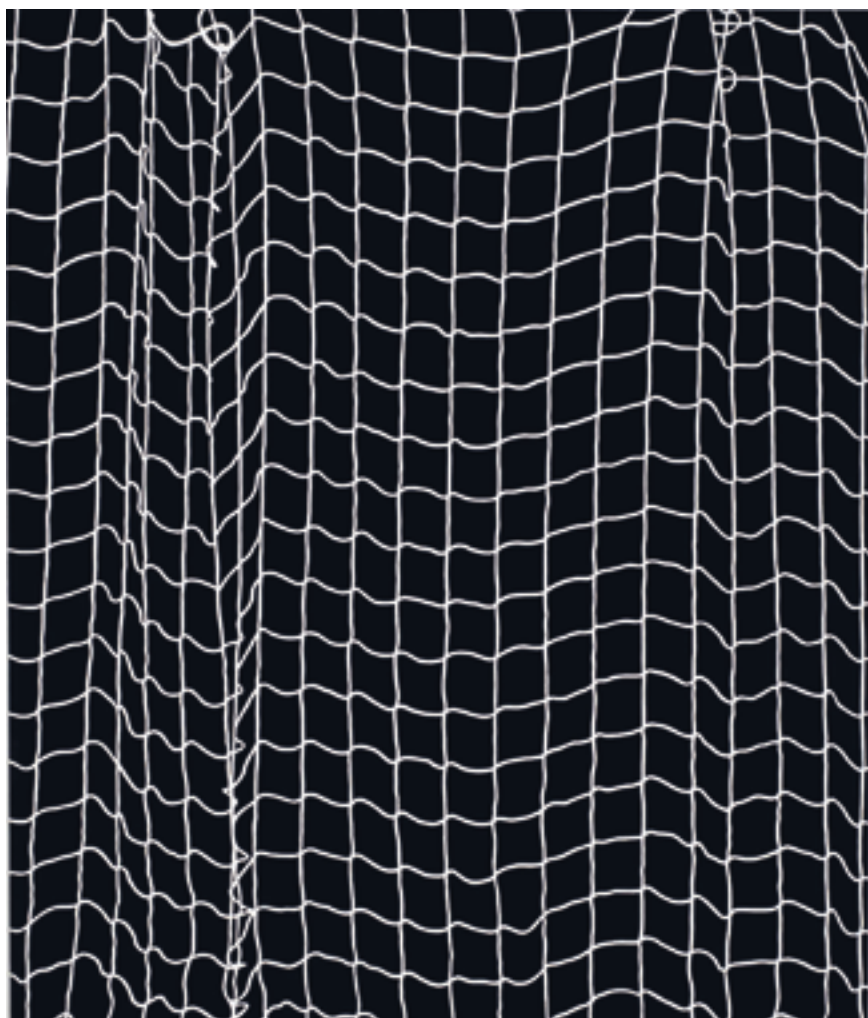
Bez tytułu, akryl/płótno, 180 × 150 cm, 2019





JAKUB CIĘŻKI

Bez tytułu, akryl/płótno, 180 × 150 cm, 2019



JAKUB CIĘŻKI

Bez tytułu, akryl/płótno, 180 × 150 cm, 2019





GRZEGORZ HAŃDEREK
Support, obiekt, 2019



JÓZEF CZERNIAWSKI

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 150 × 90 cm, 2018



JÓZEF CZERNIAWSKI

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 90 × 146 cm, 2016



DIRK EHRHARDT

Keine Antwort / Bez Odpowiedzi,

obiekt, 81 × 50 × 50 cm



MARGA SABINE EHRHARDT

**dokumentacja projektu *Steine ohne Grenzen / Kamień bez granic*,
dziennik, fotografia, wideo, 60 × 90 cm, 2019**



ADRIAN KOLERSKI

***Forma osiedlowa (3), 2019, akryl transparentny,
sprężyny, stelaż, 150 × 130 cm***



ADRIAN KOLERSKI
Forma osiedlowa (2), olej na płótnie,
sprężyny, stelaż, 150 × 130 cm, 2019







PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI
Bez tytułu, gabłota, technika mieszana,
200 × 140 × 11,5 cm, 2019



PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI

Teraz się uśmiecha..., technika mieszana,
gablota 200 × 140 × 11,5 cm, 2015





RUDOLF J. KALTENBACH

Ślady, cykl zdjęć, 90 × 72 cm

**akcja w odniesieniu do artykułu Otto Freundlicha pod tytułem
Welt-Urwelt [świat – świat pierwotny] opublikowanym
w tygodniku „Die Aktion” w roku 1918**





RUDOLF J. KALTENBACH

Innen gekreuzt / Skrzyżowane wewnątrz, 2019

kamień znaleziono w Ustce (2018) Granit, Metal



NATALIA ZAŁUSKA

Bez tytułu, technika mieszana na krosnach, dyptyk, 100 × 80 każdy element, 2017



ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

Bez tytułu, z cyklu „Piony”, pigment fluorescencyjny, technika własna, 2016

Bez tytułu, rzeźba, pigment fluorescencyjny, technika własna, 2017







NATALIA ZAŁUSKA

Bez tytułu, kolaż, technika mieszana na krosnach, 170 × 130, 2015

Bez tytułu, kolaż, technika mieszana na krosnach, 70 × 55, 2018



w tle:

SILVIA FOHRER

Ein Pflasterstein, der war einmal und wurde viel beschritten/

Była kiedyś kostka brukowa i po której dużo się chodziło,

wg wiersza Joachima Ringelnatza (1883–1934)

SILVIA FOHRER, seria zdjęć

kristalline urban – Unter den Pflastersteinen liegt der Strand – Berlin

Under the paving ist the beach – Berlin

Sous les pavés, la plage – Berlin

Pod kostką brukową znajduje się plaża – Berlin

na pierwszym planie:

SILVIA FOHRER

Hommage dla Otto Freundlich'a Turm der sieben Künste

und der Liebe / Wieża siedmiu sztuk i miłości, 15 historycznych

kostek brukowych z Berlina z bazaltu, 28 × 18 cm



ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ
Bez tytułu, z cyklu Palety technika własna, 2006



KATARZYNA SZYMKIEWICZ
***Układ 10719*, technika własna, 2019**
własność LERAC COLLECTION



MARGA-SABINE EHRHARDT
EWERKultur Berlin-Buch, kolaže, 2019



Kuratorzy wystawy: Edyta Wolska, Roman Lewandowski



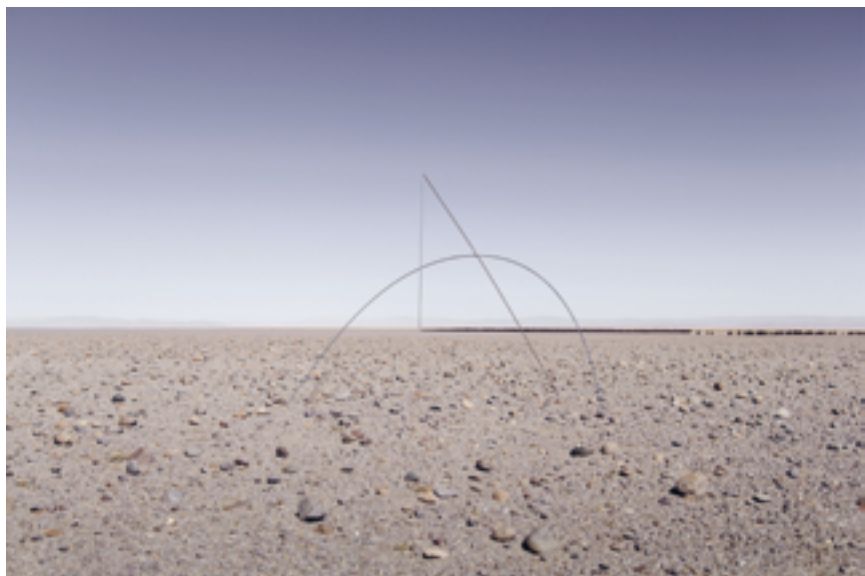
wernisaż 10.07.2019 r.











MICHAŁ SMANDEK
Szkielety, Atakama, Chile, 2016



MICHAŁ SMANDEK

Szkielety, aluminiowy stelaż namiotu, szpilki namiotowe, sznurek, 2016



Performans Rudolfa J. Kaltenbacha *Ślady* – akcja w odniesieniu do artykułu Otto Freundlicha pod tytułem *Welt-Urwelt* [świat pierwotny], który był opublikowany w tygodniku „Die Aktion” w roku 1918. Miejsce: Plaża w Ustce, 11 lipca 2019 r.







**KATHRIN OLLROGE, ANNA DEJEWSKA, Performans i instalacja przestrzenna *Gedankenbrücken beiderseits der Oder* [Mosty myśli po obu stronach Odry].
Miejsce: Molo usteckiego portu. 10 lipca 2019 r.**





KATHRIN OLLROGE, ANNA DEJEWSKA

Raum für Gedanken / Przestrzeń dla myśli, instalacja przestrzenna
z wywiadami pochodzącymi z projektu *Gedankenbrücken beiderseits der Oder /*
Mosty myśli po obu stronach Odry, 230 × 230 × 200 cm, 2018

Projekt »Przestrzeń dla myśli« rozwinęła w roku 2014 Kathrin Ollroge.

Polsko-niemiecka edycja projektu powstała we współpracy z Anną Dejewską.





AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Aula Wielkiej Zbrojowni

FOT. MICHAŁ KRASODOMSKI



SILVIA FOHRER

Ein Pflasterstein, der war einmal und wurde viel beschritten/

Była kiedyś kostka brukowa i po której dużo się chodziło,

wg wiersza Joachima Ringelnatza (1883–1934)

SILVIA FOHRER, seria zdjęć

kristalline urban – Unter den Pflastersteinen liegt der Strand – Berlin

Under the paving ist the beach – Berlin

Sous les paves, la plage – Berlin

Pod kostką brukową znajduje się plaża – Berlin

Hommage dla Otto Freundlich'a *Turm der sieben Künste*

und der Liebe / Wieża siedmiu sztuk i miłości, 15 historycznych

kostek brukowych z Berlina z bazaltu, 28 × 18 cm



JÓZEF CZERNIAWSKI

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 90 × 146, 2016

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 90 × 146, 2016

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 150 × 90, 2018





GRZEGORZ HAŃDEREK
Support, obiekt, 2019



PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

Velvet – colorful, 130 × 120 cm, akryl/ płótno, 2019

Velvet – pink, 130 × 120 cm, akryl, technika własna/ płótno + obiekt, 2019

Velvet – violet, akryl, technika własna/ płótno, 130 × 120 cm, 2019







RUDOLF J. KALTENBACH

Innen gekreuzt / Skrzyżowane wewnątrz, 2019

kamień znaleziono w Ustce (2018) Granit, Metal

Ślady, cykl zdjęć, 90 × 72 cm

akcja w odniesieniu do artykułu Otto Freundlicha pod tytułem *Welt-Urwelt*

[świat – świat pierwotny] opublikowanym w tygodniku „Die Aktion” w roku 1918





DIRK EHRHARDT

Keine Antwort/ Bez Odpowiedzi, obiekt, 81 × 50 × 50 cm



PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI

Bez tytułu, technika mieszana, gabłota,
200 × 140 × 11,5 cm, 2019

Bez tytułu, technika mieszana, gabłota,
200 × 140 × 11,5 cm, 2019

ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

Bez tytułu, rzeźba,
pigment fluorescencyjny,
technika własna, 2017



ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ
Bez tytułu, z cyklu Palety, technika własna, 2006





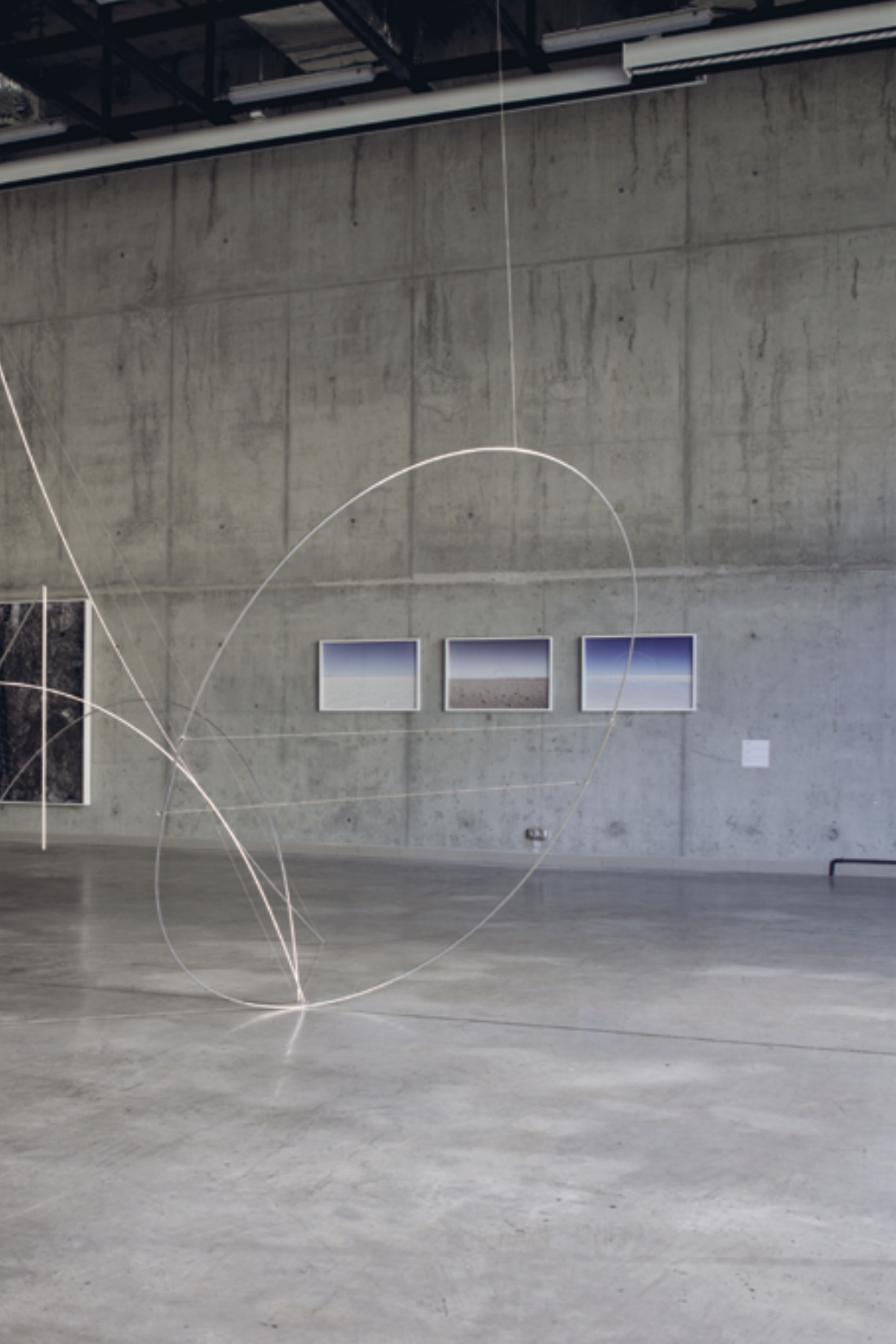
KATARZYNA SZYMKIEWICZ
Układ 171019, technika własna, 2019
własność LERAC COLLECTION

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH

Sala Otwarta

FOT. BARBARA WÓJCIK







na poprzedniej stronie:

MICHAŁ SMANDEK

***Szkielety, aluminiowy stelaż namiotu,
szpilki namiotowe, sznurek, 2016***



JÓZEF CZERNIAWSKI

Bez tytułu, tkanina na płótnie, 90 × 150 cm, 2018



NATALIA ZAŁUSKA

***Bez tytułu, kolaż, technika mieszana na krosnach,
170 × 130 cm, 2015***



ADRIAN KOLERSKI

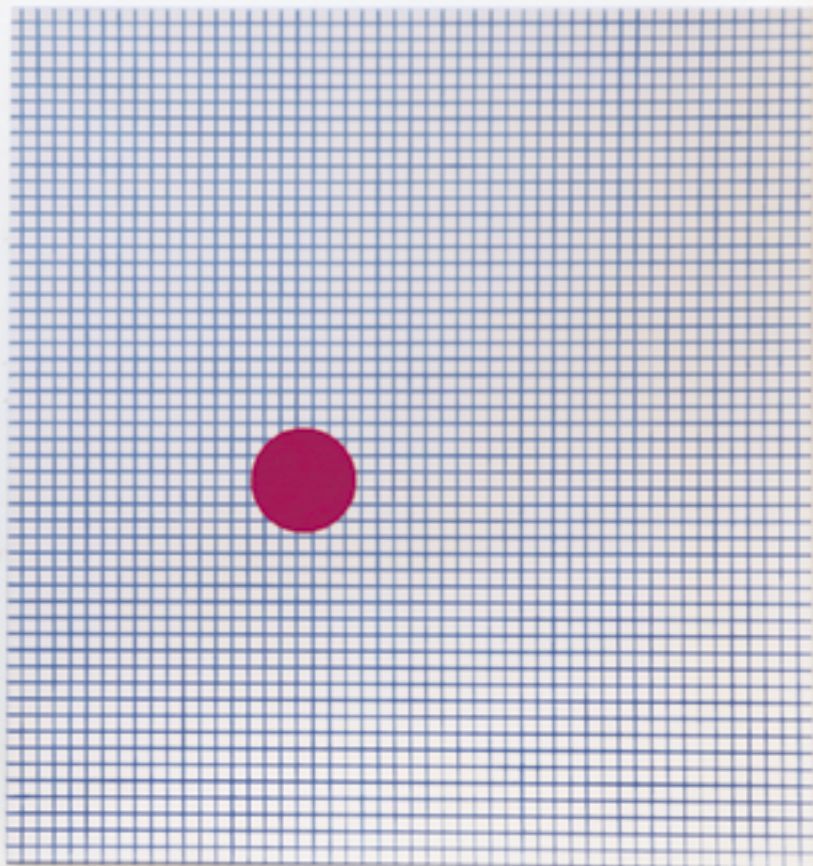
***Forma osiedlowa (3), 2019, akryl transparentny,
sprężyny, stelaż, 150 × 130 cm***



ADRIAN KOLERSKI

***Forma osiedlowa (2), olej na płótnie,
sprężyny, stelaż 150 × 130 cm, 2019***





PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

***Velvet – pink*, 130 × 120 cm, akryl, technika własna,
plótno + obiekt, 2019**





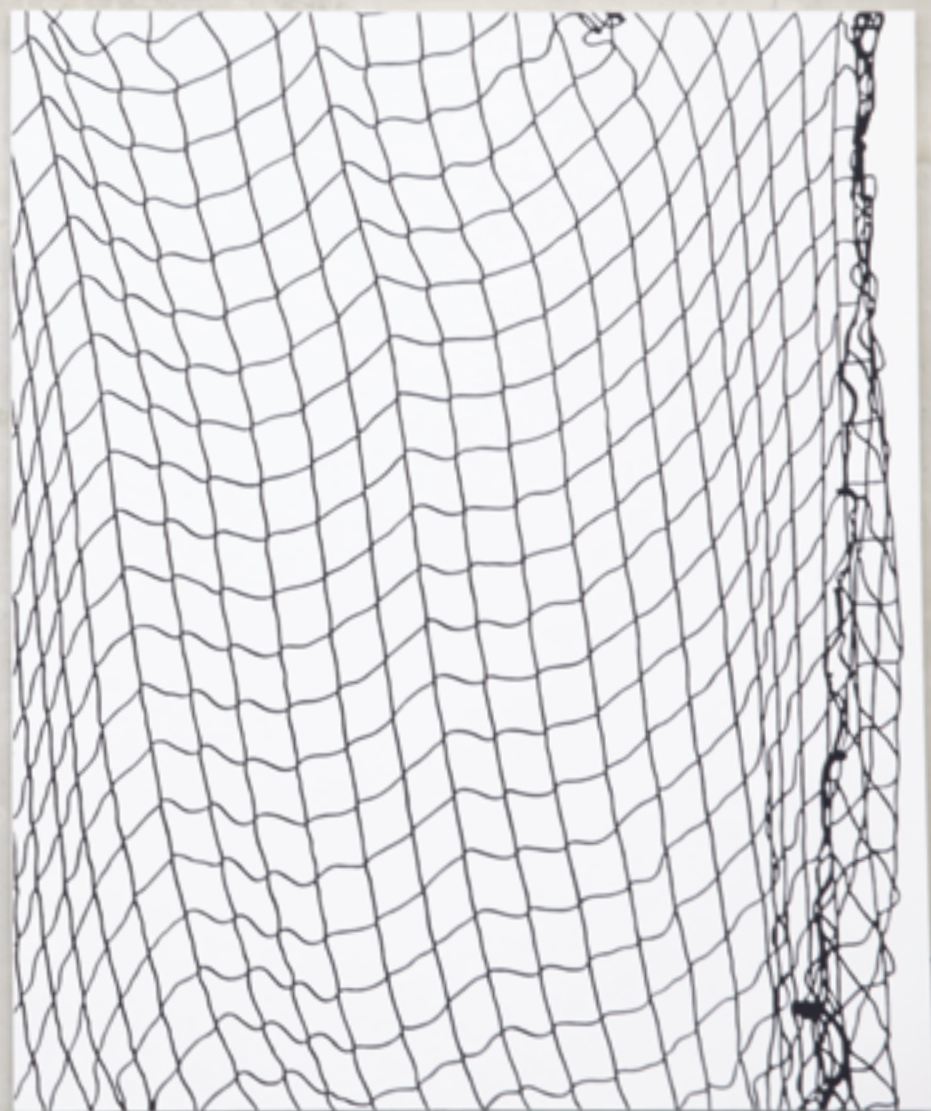






JAKUB CIĘŻKI

Bez tytułu, akryl / płótno, 180 × 150 cm, 2019







GRZEGORZ HAŃDEREK
Support, obiekt, 2019





KATARZYNA SZYMKIEWICZ
Układ 160120, technika własna, 2020
Własność LERAC COLLECTION





BIOGRAMY

JAKUB CIĘŻKI

Urodzony w Lublinie w 1979 r. W latach 1998–2003 studiował na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie. Dyplom z wyróżnieniem obronił w Pracowni Malarstwa prof. Jacka Wojciechowskiego. Stypendysta Ministra Kultury w programie stypendialnym „Młoda Polska” za rok 2013. Dwukrotnie otrzymał stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Lublin (2015, 2016). Otrzymał Grand Prix oraz wyróżnienia redakcji „Artinfo.pl” i „Artluk” na Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2011”. Współpracuje z warszawską Galerią Propaganda. Mieszka i pracuje w Lublinie.

Wybrane wystawy indywidualne

- 2015 „Kary cielesne”, Galeria Propaganda, Warszawa
- „I love you but I’ve chosen darkness”, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski
- 2013 „blackout”, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- „Lekcja geometrii”, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce
- 2012 „Haven’t We Met Before?”, Galeria Propaganda, Warszawa
- 2009 „To read between the lines”, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin

Wybrane wystawy zbiorowe

- 2018 6. Mediation Biennale Poznań, Stara Rzeźnia, Poznań
- 2018 „Non Disclosure Agreement”, Raumstation, Wiedeń, Austria
- 2018 „Join the dots, Luciano Benetton Collection”, Salone degli Incanti, Triest, Włochy
- 2018 „Nagła śmierć głównego bohatera”, Galeria Latarka, Budapeszt, Węgry
- 2018 „Sick of Reality”, Galeria Labirynt, Lublin
- 2017 „Uniezwyklenie”, Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto / Open City, Lublin
- 2017 „Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszczą jak samo słońce”, Galeria Henryk, Kraków
- 2015 „Białe jest białe, a czarne jest czarne”, Galeria Piekary, Poznań
- 2014 „Kompleksy i frustracje”, Galeria Labirynt, Lublin
- 2013 „Chłodne spojrzenie”, Galeria Salon Akademii, Warszawa

JÓZEF CZERNIAWSKI

Urodzony w 1954 r. w Myśliborzu. Studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 1977 roku w pracowni prof. Kazimierza Śramkiewicza. Obecnie jest profesorem i prowadzi Pracownię Rysunku i Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jest współzałożycielem grupy artystycznej COX, a także współzałożycielem i prezesem Pomorskiego Stowarzyszenia Integracji Kultury i Sztuki „Jeden Świat” z siedzibą w Sopocie. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych, zrealizował wiele wystaw indywidualnych. Jego obrazy znajdują się w wielu kolekcjach państwowych w Polsce oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Wybrane wystawy indywidualne

- 2016 „Obrazy”, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
- 2015 Wystawa w Miejskiej Galerii Sztuki, Częstochowa
- 2014 „Obrazy”, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Lwów, Ukraina
- 2013 „Biało-Czerwona i Orzeł – Dialog z Tradycją”, Muzeum Hymnu Narodowego, Będzin
- 2013 „Józef Czerniawski – Obrazy”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- 2012 „Józef Czerniawski”, Biuro Wystaw Artystycznych, Rzeszów
- 2011 Glaza Expo Design, Gdańsk
- 2010 „Obrazy – Józef Czerniawski”, Grodzieńska Sala Wystawowa, Grodno, Białoruś
- 2007 Wystawa w Galerii Triada, Sopot
- 2007 Wystawa w Galerii A2, Poznań
- 2006 Wystawa w Muzeum Sztuki Współczesnej, Szczecin
- 2006 „Józef Czerniawski Malarstwo”, Galeria Refektarz, Kartuzy

ANNA DEJEWSKA

Urodzona w roku 1976 w Toruniu. Studiowała historię na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a następnie kontynuowała naukę na Uniwersytecie w Poczdamie oraz w berlińskiej Akademii Sztuk na kierunku kuratela wystaw. Od prawie 20 lat mieszka i pracuje w Poczdamie, gdzie inicjuje niemiecko-polskie projekty w dziedzinie kultury i sztuki oraz zajmuje się promocją dialogu pomiędzy obydwojoma krajami.

DIRK EHRHARDT

Urodzony w roku 1947 w Chemnitz. Zajmuje się techniką, relacjami pomiędzy człowiekiem a maszyną. Był wykwalifikowanym pracownikiem obróbki metali, wykształcił się w zawodzie monter a i elektronika RTV. Po odbyciu kary pozbawienia wolności w NRD studiował w Hanowerze, zaś dyplom doktorski uzyskał w Bochum. Od roku 1986 tworzy dzieła sztuki na bazie maszyn oraz publikuje książki z dziedziny nauki o społeczeństwie. Od 1985 r. mieszka i pracuje w Berlinie.

Wybrane wystawy

- 2017 Wystawa w E-Werk w Berlin-Buch
- 2013 Wernisaż z okazji 10. Międzynarodowego Sympozjum Rzeźbiarzy „Steine ohne Grenzen” („Kamienie bez granic”) w Urania, Berlin
- 2010 Wystawa w Galleri Rostrum, Malmö, Szwecja
- 2009 Wystawa w świątyni buddyjskiej Fo Guang Shan, Berlin
- 2004 Wystawa z okazji 25 lat ochrony danych, Berlin
- 1994 D.EH Maschinenkunstwerke, Piwnica Pod Aniołem, Toruń
- 1993 „In der Tradition der Moderne: 100 Jahre IG Metall” („W tradycji nowoczesności: 100 lat IG Metall”), Berlin
- 1990 D.EH Maschinenkunstwerke (Dzieła sztuki maszynowej), Gallery Laterne, Chemnitz
- 1989 21. Freie Berliner Kunstausstellung (Wolna Wystawa Sztuki w Berlinie), FBK
- 1988 „Przekrój 2; format pionowy” – e.V. Berlin

MARGA SABINE EHRHARDT

Urodzona w roku 1952 w Zschopau. Studiowała w Zwickau, Chemnitz oraz Berlinie. Od roku 1988 pracuje z różnymi materiałami (techniką upcyklingu), zajmuje się dokumentacjami filmowymi oraz fotografią eksperymentalną. Od 1984 r. wraz z mężem tworzy rozmaite projekty artystyczne i prace naukowe. Od roku 1983 mieszka i pracuje w Berlinie.

Wybrane dzieła

- 2011 Dokumentowanie Międzynarodowych Sympozjów dla Rzeźbiarzy „Steine ohne Grenzen” („Kamienie bez granic”)
- 2005 Książka podróżnicza Unterwegs in Sri Lanka (W podróży przez Sri Lankę), edition nove
- 2004 Od tego roku rozwija, inicjuje oraz kieruje różnymi projektami artystycznymi w świątyni Fo Guang Shan w Berlinie, a także organizuje wydarzenia kulturalne, kieruje warsztatami i medytuje
- 2002 Prace nad filmami dokumentalnymi w Wietnamie, Laosie, Tajlandii, Kambodży, Malezji i Indonezji
- 1999 Wystawa w siedzibie MSB Software, Berlin
- 1988 Film dokumentalny Probleme im Alltag von Familien (Codzienne problemy rodzin)

SILVIA FOHRER

Silvia Fohrer zajmuje się rzeźbą, fotografią, grafiką i sztuką zaangażowaną społecznie. W 1978 roku studiowała w Wyższej Szkole Designu w Wiesbaden w Niemczech. W roku 2001 Fohrer założyła międzynarodowe Sympozjum Rzeźby *Steine ohne Grenzen* (Kamienie bez granic) oparte na koncepcji Otto Freundlicha. Od 2012 roku jest członkiem symposium „*Straße der Skulpturen-Straße des Friedens in Europa*”. W latach 2001–2017 wraz z kolegami zrealizowała 12 sympozjów. W roku 2017 Fohrer założyła organizację non-profit *Steine ohne Grenzen e.V.* i otrzymała nagrodę *European Blauer Bär* [Niebieskiego Niedźwiedzia] za swoją działalność kulturalną w Europie. Jej rzeźby i pomniki plenerowe znajdują się w Niemczech, Austrii i Polsce. Pracuje w Berlinie.

Wybrane prezentacje i wystawy

-
- | | |
|-----------|---|
| 2019 | Performans <i>Steinbildhauer</i> (Rzeźbiarze w kamieniu), Landeszentrale für Politische Bildung (Krajowa Centrala Edukacji Politycznej), Berlin |
| 2012 | Urania, e.V. Berlin, Niemcy |
| 2011 | Kompleks szkolny Meyera-Wittwera Bauhaus – pomnik w Bernau i muzeum Kahlen, Bernau |
| 2008 | Kontext-SteinZeit” („Kontekst – epoka kamienia”), Współpraca z Uniwersytetem Technicznym w Berlinie, Wydział Nauk o Ziemi, Berlin, Niemcy |
| 2007 | „Art and Geology in Dialogue”, Urania Berlin e.V., Uniwersytet Techniczny w Berlinie (2006/07), Muzeum Państwowe in Görlitz, Niemcy |
| 2008 | „Kontext-SteinZeit” („Kontekst – epoka kamienia”), Współpraca z Uniwersytetem Technicznym w Berlinie, Wydział Nauk o Ziemi |
| 2006 | „Kunst und Wissenschaft im Dialog” („Dialog sztuki i nauki”), Uniwersytet Techniczny w Berlinie, International Year of Planet Earth Narodów Zjednoczonych |
| 2003 | Galleri Rostrum Malmö, Szwecja |
| 2003 | Ruiny kościoła franciszkanów w Berlinie |
| 2002 | Kunstverein Kärnten (Karynckie Towarzystwo Sztuki), Austria |
| 2001–2019 | Stiftung für Bildhauerei (Fundacja Rzeźbiarstwa), ogród Muzeum Georga Kolbe, Berlin |
| 1996–1999 | Dni Artystów w Akademii Sztuk (atelier do 2003), Berlin i Brandenburgia |
| 1997 | Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (dla Ottona Freundlicha), Polska |

GRZEGORZ HAŃDEREK

Urodzony w 1977 roku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat wielu nagród i wyróżnień. Dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie jest zatrudniony na stanowisku profesora ASP w Katowicach, gdzie prowadzi Pracownię Interpretacji Literatury. Kurator Triennale Grafiki Polskiej.

Wybrane wystawy

- 2019 „Popatrz, jakie to piękne”, Galeria Uniwersytecka Cieszyn
„Serce wyspy”, BWA w Olsztynie
- 2018 „Nic się nie stało”, CSW Kronika w Bytomiu
- 2017 „Inaczej niż w raju”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach
- 2016 „Ikonografia tekstualności jako źródło cierpień”, Rondo Sztuki, Katowice
- 2015–2017
„Parallax”, Raciborska 50, ASP Katowice, Triangle Space and Cook House Gallery,
Chelsea Collage of Arts London
- 2015 „Zły sen”, Galeria Rondo Sztuki, Katowice; BGSW, Słupsk (2016)
- 2015 „Blok” – ekspozycja stała Muzeum Narodowe w Szczecinie, Centrum Dialogu
Przełomy
- 2006 „Powierzchność” – wystawa laureata Grand Prix 6. Triennale Grafiki Polskiej
w Katowicach włączona w program Międzynarodowego Triennale Grafiki
w Krakowie; Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice, Galeria Piętro Wyżej (2009)

RUDOLF J. KALTENBACH

Rudolf J. Kaltenbach jest dyplomowanym projektantem i rzeźbiarzem w kamieniu. W 2001 roku założył Międzynarodowe Sympozjum Rzeźbiarskie „Steine ohne Grenzen” (Kamienie bez granic) oparte na koncepcji Otto Freundlicha. Kaltenbach jest stypendystą Berlińskiego Senatu Kultury oraz Prezydenta Republiki Federalnej Niemiec, Centrum Kultury Neukölln i Niemiecko-czeskiego Funduszu Przyszłości. W 2004 roku otrzymał pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Sympozjum Rzeźby w Castres we Francji. W 2017 roku Kaltenbach założył organizację non-profit Steine ohne Grenzen e.V. i otrzymał nagrodę European Blauer Bär [Niebieskiego Niedźwiedzia] za swoją działalność kulturalną w Europie. Jego rzeźby i pomniki plenerowe znajdują się w Niemczech, Francji, Austrii, Czechach i Polsce. Artysta brał udział w licznych międzynarodowych sympozjach rzeźbiarskich i wystawach. Pracuje w Berlinie.

Wybrane wystawy i projekty

-
- 2016 „Kreuze” Kościół zamkowy Berlin-Buch, Niemcy
 - 2014 „Großskulpturen” Firma Vattenfall AG. Niemcy
 - 2010 Kościół parafialny św. Piotra i Pawła, Hochheim nad Menem, Niemcy
 - 2009 „außen und innen” Towarzystwo Sztuki Nothburga, Innsbruck, Austria
 - 2008 „Kontext-SteinZeit” („Kontekst – epoka kamienia”) ORCO-GSG z TU Berlin,
International Year of Planet Earth United Nation, Berlin, Niemcy 2007, Urania
Berlin e. V. z Uniwersytetem Technicznym w Berlinie – Niemcy, Art and Geology
in Dialogue, Muzeum Państwowe w Görlitz, Niemcy
 - 2004 Rhythmus im Raum (Rytm w przestrzeni), Geheimrat Hummel Park, Hochheim,
Niemcy
 - 2003 Artforum Mainturm Flörsheim, Niemcy
 - 1996/97/99
„schwarz-weiß” Akademie Sztuki Berlin, Niemcy
 - 1992/97
„weiß-schwarz” Keltenmuseum Hallein, stone and rubber sculpture outdoor-
indoor, Austria

ADRIAN KOLERSKI

Urodził się w 1986 roku w Szczecinie. Zajmuje się malarstwem i obiektem. W 2012 roku uzyskał tytuł magistra sztuki na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2015–2017 pracował na stanowisku asystenta w Katedrze Multimediów na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Od 2017 roku jest asystentem w Katedrze Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018). Wystawiał m.in. w Zonie Sztuki Aktualnej, Bunkrze Sztuki, BWA Warszawa i Fundacji Stefana Gierowskiego. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Wybrane wystawy

- 2019 Osiedlowy Dom Kultury, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
- 2018 „Pale Blue Dot”, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
- 2018 „Zwierzęta domowe”, Bunkier Sztuki, Kraków
- 2017 „Living in a material world”, BWA Warszawa
- 2017 „Co z tą abstrakcją?”, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa
- 2017 „Formy codzienności”, Platan/Latarka Gallery, Budapeszt, Węgry
- 2016 „Biały szum”, Galeria Filharmonii Szczecińskiej, Szczecin
- 2016 „This is not another”, Galeria Henryk, Kraków
- 2014 „Box: Krakow”, Industra Gallery, Brno, Czechy
- 2013 „Zabawa w obojętność”, Otwarta Pracownia, Kraków

PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI

Urodził się w 1971 r. Absolwent i wykładowca na Wydziale Malarstwa gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta sztuk wizualnych, malarz, rysownik, twórca obiektów przestrzennych i instalacji multimedialnych. Inicjator i kurator wystaw zbiorowych. W dorobku ma ponad 100 pokazów indywidualnych i grupowych w kraju i za granicą, m.in. w Turcji, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Francji, Niemczech, Tajwanie.

Wybrane wystawy

- 2018 „Dialogue Performatif”, L'hôtel Grosloot, Orlean, Francja
- 2017 „Eksplodzja litery”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk/Ustka
- 2017 „Khora”, Muzeum Sztuki Współczesnej, Wilno, Litwa
- 2016 „Jedność w różnorodności”, Lwowski Pałac Sztuki, Lwów, Ukraina
- 2016 „Do jutra”, Przestrzeń Sztuki WL4, Gdańsk
- 2015 London Art Biennale, Chelsea Old Town Hall, Londyn, Anglia
- 2015 „Kwestia czasu”, Galeria Krypta u Pijarów, Kraków
- 2014 Gdańskie Biennale Sztuki, GGM, Gdańsk
- 2013 „Widzieć/wiedzieć”, Galeria Refektarz, Kartuzy
- 2012 „10 years later”, Fass Art Gallery, Stambuł, Turcja
- 2010 „Drei starke Frauen und drei zarte Männer”, Red Corridor Gallery, Fulda, Niemcy

KATHRIN OLLROGE

Urodzona w 1969 roku w Poczdamie. Studiowała fotografię i humanistykę w Anglii. Pracuje jako niezależna artystka w projektach interdyscyplinarnych, których tematem są dywagacje dotyczące miejsca i tożsamości. Od 2014 r. koncentruje się na projekcie Raum für Gedanken (Przestrzeń dla myśli), który zainicjowała. W jego ramach powstają wywiady dotyczące różnych obszarów życia, a także zdjęcia osób z regionów wiejskich, pojawiające się w licznych publikacjach (www.raum-fuer-gedanken.com), przetwarzane w wielu różnych formatach. Podczas trwania projektu odwiedziła już przeszło 135 miejscowości zlokalizowanych w krajach związkowych byłego NRD i przygranicznych regionach Polski. W roku 2018 została wyróżniona Niemieckim Orderem Zasługi. W maju 2019 r. Federalna Centrala Edukacji Politycznej uznała jej projekt (Bundeszentrale für politische Bildung) za modelowy przykład edukacji politycznej w oparciu o wizyty w kraju związkowym Brandenburgia.

MICHAŁ SMANDEK

Urodził się 1981 roku. Jest twórcą rzeźb, instalacji, fotografii. Interesuje się współzależnością człowieka i natury, szczególnie w kontekście podróży. Poszukuje miejsc niedostępnych, które stają się tłem dla działań twórczych. Jego prace opierają się na wnikliwej obserwacji, przyglądaniu się ledwie zauważalnym procesom. Sprawdza pojemność definicji sztuki i zakres jej rozpoznawalności, zacierając granicę między wykonywaniem a zawłaszczaniem zastanych sytuacji jako gotowych dzieł. Jest stypendystą MKiDN oraz Marszałka Województwa Śląskiego, laureatem sekcji ShowOff Miesiąca Fotografii w Krakowie. Realizował projekty podczas I Międzynarodowego Sympozjum Land Artu w Indiach oraz 3. Biennale Land Artu w Mongolii LAM 360°. Prowadzi Pracownię Rzeźby na katowickiej ASP. Współpracuje z Rodríguez Gallery. Mieszka w Katowicach.

Wybrane wystawy indywidualne

- 2018 „Niebezpieczeństwo zbliżania się do granic”, Rodríguez Gallery, Poznań
- 2018 „Wywoływanie rzeźby” (wraz z Dorotą Buczkowską), Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz
- 2017 „Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia ‘Wujek’” – Interwencje: Przestrzeń/Czas/Pamięć – Ars Cameralis, Muzeum Śląskie, Katowice
- 2016 „Rysunki”, Galeria Starter, Warszawa
- 2016 „Słońce Ziemi zgasło”, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
- 2015 „Prognostyk”, ShowOff, Miesiąc Fotografii, Kraków
- 2014 LAM 360°, 3. Międzynarodowe Biennale Land Artu, Orkhon Valley, Mongolia
- 2014 „Zanikająca umiejętność odpoczynku”, BWA Tarnów, Tarnów
- 2012 „Zmęczenie materiału”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice

Wybrane wystawy zbiorowe

- 2019 „Cień wolności”, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz
- 2019 „Czasoprzestrzeń”, Bangla Biennale, warsztaty rzeźbiarskie inspirowane Kompozycjami przestrzennymi Katarzyny Kobro, Komdhara, Bengal Zachodni, Indie
- 2017 „Linia i chaos – kompozycje przestrzenne świata”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- 2015 „Mocne stąpanie po ziemi”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- 2014 LAM 360°, 3. Międzynarodowe Biennale Land Artu w Mongolii, National Art Gallery, Ulan Bator, Mongolia
- 2014 „Pokój instruktorów”, ArtBoom Festival, Kraków

ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

Urodzony w 1971 w Łodzi. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie prowadzi Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa w ASP w Gdańsku. Reprezentuje ten rodzaj abstrakcji, w którym sztuka zajmuje się sama sobą. Tworzy dzieła malarskie, filmy wideo, obiekty. Prowadzi eksperymenty z materią obrazu, poszukuje nowych sposobów malowania. Skłania się do wymiaru sensualnego. W ostatnich latach rozwija cykl „dźwiękoobrazów”, będących transmedialnym dialogiem malarstwa z dźwiękiem. Wykorzystuje m.in. specjalny algorytm, za pomocą którego przekłada obraz malarski na pasmo dźwięków – te są później opracowywane przez kompozytora, aby tworzyć przestrzeń muzyczną wystawy. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum MAC w Santiago de Chile, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowego w Gdańsku, a także w kolekcji Galerii Foksal w Warszawie.

Wybrane wystawy indywidualne

- 2018 „Maquinas al infinito”, Museum Nahim Isaias, Guayaquil, Ekwador
- 2017 „Pusto, pusto, pusto”, Galeria Foksal, Warszawa
- 2016 „Dźwiękoobrazy 2004/2016”, Art Vilnius XVI, Wilno, Litwa
- 2015 „Dźwiękoobrazy 2004/2015”, Galeria EL, Elbląg
- 2014 CSW Łaźnia, Gdańsk
- 2012 Pokaz filmów wideo w Laboratorium, Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 2005 „Malarstwo, palety”, Galeria Wschodnia, Łódź
- 2004 „Spoza”, Muzeum Narodowe, Pałac Opatów w Gdańsku

KATARZYNA SZYMKIEWICZ

Urodzona w 1989 roku. W 2017 ukończyła studia na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie w pracowni prof. A. Bednarczyka. Absolwentka Wydziału Sztuki UP w Krakowie na kierunku grafika (2013). Tworzy obrazy, obiekty, instalacje malarskie. Laureatka I miejsca 16. edycji konkursu Artystyczna Podróż Hestii, wyróżniona w konkursie Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko 9. W 2017 r. przebywała na rezydencji artystycznej w Nowym Jorku. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Wystawy indywidualne

- 2018 „Nikt nie śni w ten sposób”, BWA w Katowicach
- 2017 „You Want a Piece of Me?”, Galeria Henryk, Kraków

Wybrane wystawy zbiorowe

- 2018 „[X]”, Galeria Olympus, Łódź
- 2017 Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko 9, Centrum Aktywności Twórczej, Ustka
- 2017 „Living in a material world”, BWA Warszawa
- 2017 „Łaska pańska na pstrym koniu jeździ”, Galeria Henryk, Kraków
- 2017 Wystawa finałowa 16. edycji konkursu APH, Muzeum nad Wisłą, Warszawa
- 2017 Najlepsze dyplomy 2017 ASP w Polsce, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk
- 2017 Najlepsze dyplomy 2017 ASP w Krakowie, Pałac Sztuki, Kraków
- 2017 „Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszcząły jak samo słońce”, Galeria Henryk, Kraków
- 2016 „Dekathlon”, Galeria 404, Kraków
- 2016 „U rodziny”, Galeria Władysława Hasiora, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane
- 2013 „Imaginary Landscapes II: Immortal Quest – new spaces and codes – the post human”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Tajpej, MOCA, Tajwan

PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

Urodziła się w 1989 roku. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na kierunku malarstwo. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 2014 w Pracowni Malarstwa prof. Kazimierza Cieślika; dyplom dodatkowy uzyskała w Pracowni Sitodruku prof. Waldemara Węgrzyna. Od 2014 roku pracuje w charakterze asystenta w Pracowni Malarstwa prof. Kazimierza Cieślika i w Pracowni Rysunku prof. Antoniego Cygana. Laureatka Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w 2013 roku. Uczestniczka wielu wystaw i projektów krajowych oraz międzynarodowych.

Wystawy indywidualne

- 2016 „-dawanie”, Galeria Rondo Sztuki, Katowice
 2015 „Sfera święta”, Centrum Kultury, Galeria Pusta, Katowice

Wystawy zbiorowe (wybór)

- 2018 „Pokaz sztuki par” – Paulina Walczak-Hańderek i Grzegorz Hańderek, Galeria Intymna Domu Oświatowego Biblioteki Śląskiej w Katowicach, kurator: Ewa Kokot
 2018 „Ekrano Preso I”, Galeria Concrete, Wrocław
 2017 Projekt Powiększenie/Czułość, Galeria StrefArt, Tychy
 2016 „Parallax. An exchange exhibition”, ASP Katowice, Poland & Chelsea College of Arts, UK, Triangle Space and Cookhouse, Chelsea College of Arts, London
 2016 12. Konkurs Gepperta, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, BWA Wrocław
 2016, 2015
 Wystawa pedagogów Wydziału Malarstwa ASP Gdańsk oraz Katedry Malarstwa i Rysunku ASP Katowice „Północ – Południe vol. 2”, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk oraz Galeria Szyb Wilson, Katowice
 2015 VII Triennale z Martwą Naturą, BWA Sieradz
 2015 Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko 8, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk
 2014 Sympozjum Młodej Sztuki, Gütersloh, Niemcy
 2014 IV Przegląd Młodej Sztuki „Świeża Krew”, Galeria SOCATO, Wrocław
 2014 „Najlepsze dyplomy artystyczne w Polsce”, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk
 2013 Granice Rysunku, Turbo Galeria, Warszawa

NATALIA ZAŁUSKA

Urodziła się w 1984 roku. W latach 2008–2013 studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Uniwersytecie Wiedeńskim, a także malarstwo na ASP w Wiedniu. W swojej twórczości artystka posługuje się językiem abstrakcji geometrycznej, operując redukcją i powtarzalnością struktur, tworzy przestrzenną grę na płaszczyźnie obrazu. Jej prace były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych i grupowych. Laureatka licznych stypendiów i grantów, m.in. Herder Stipendium, Alfred Toepfer Stiftung F.V.S, Hamburg, Stipendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska”; zapraszana na pobyty rezydencjonalne do International Studio & Curatorial Programme (ISCP) w Nowym Jorku, Cité Internationale des Arts w Paryżu czy Centre of Contemporary Art w Andratx. Jej prace znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i państwowych, m.in. w Muzeum Belvedere we Wiedniu, w Kolekcji Fundacji Sztuki Polskiej ING w Warszawie, Muzeum Narodowym w Gdańsku czy kolekcji Jorge M. Pérez w Miami, USA. Artystka współpracuje z galeriami: Jochen Hempel (Lipsk – Hamburg), Christine König (Wiedeń), Klüser (Monachium) oraz Le Guern (Warszawa). Mieszka i pracuje w Warszawie.

Wystawy indywidualne

-
- 2019 „Narrative Poetics”, Galerie Klüser 2, Monachium (październik 2019)
 - 2019 „Theun Govers + Natalia Załuska”, Galerie Jochen Hempel, Lipsk (duo)
 - 2019 „Uneasily Visible Place”, Zahorian & Van Espen Gallery, Praga
 - 2018 „Pas de Deux” – Magdalena Więcek & Natalia Załuska, Christine König Galerie, Wiedeń (duo)
 - 2018 „Wielokrotność rzeczy”, Galeria Le Guern, Warszawa Nowe Prace Neonowe, Fundacja Razem Pamoja, Kraków
 - 2017 „fade away memories”, Galerie Jochen Hempel, Berlin
 - 2016 „Most Relative Times”, Galerie Klüser 2, Monachium
 - 2016 „Natalia Załuska”, Sotheby’s Artist Quarterly, Wiedeń
 - 2015 „Natalia Załuska”, Christine König Galerie, Wiedeń
 - 2015 „Reduktion im Aufbruch”, Galerie Klüser 2, Monachium
 - 2014 „The Mechanism of the Small Changes”, Galeria Le Guern, Warszawa
 - 2014 „Natalia Załuska”, Galerie Jochen Hempel, Berlin

p. 229 **INTRODUCTION** Roman Lewandowski

CRITICAL FORMS

p. 232 Elżbieta Kal **THE (IM)BALANCE OF CONTRASTS: FREUNDLICH — THE AVANT-GARDE — USAREWICZ**

p. 253 Irma Kozina **KRYSTIAN BURDA'S DIPLOMA WORK IN THE CONTEXT OF OTTO FREUNDLICH'S AND WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI'S THEORETICAL STUDIES: IDEOLOGICAL DIFFERENCES AND SIMILARITIES**

s.261 Mieczysław Juda **BETWEEN THE TRANSCENDENCE AND IMMANENCE: THAT WHICH IS ETHICAL, THAT WHICH IS AESTHETIC**

s.272 Roman Nieczyporowski **THE GREY FIELDS OF HADES. THE MEMORIAL SITE IN BEŁŻEC DESIGNED BY ZDZISŁAW PIDEK**

s.266 Roman Lewandowski **MONUMENTS AND UTOPIAS. A CRITICAL REINTERPRETATION OF SEVERAL URBAN AND ARCHITECTURAL NARRATIVES OF MODERNISM**

VISUAL FORMS

s.304 Jolanta Ciesielska **ART WITHOUT BORDERS**

s. 311 **NOTES ON ARTISTS**

INTRODUCTION

The interdisciplinary research and art project entitled *The Spaces of Interspace* recalls the figure of Otto Freundlich, an eminent German painter, sculptor, and theoretician of art of Jewish descent who was genealogically and biographically related to Poland, Germany and France. The aim of the series of events dedicated to him – including, in particular, a scholarly conference and an international exhibition – is to bring to fuller recognition the underestimated oeuvre of one of the forerunners of the global Avant-garde as well as to critically examine his work in the broader context of contemporary artistic practices. The organizers of the project seek to find connections between the aesthetic and conceptual leitmotifs in the work of the early twentieth-century German artist and in Polish and German art of today.

Since the prehistoric origins of our civilization, man has been searching for a form that is adequate to represent the idea that supposedly is to merge the material and spiritual world. It may be even assumed that an important part of our cultural heritage is the permanent penetration of forms and media which could meet the ceaseless need to construct cultural significations and articulate the feelings and emotions that accompany them. Otto Freundlich was undoubtedly driven by those and other related intuitions and beliefs. He was one of the first representatives of Modernist abstract art in the short period of the first Avant-garde who – similarly to Malewicz or Kandinsky – believed that art draws its sense and potential from the co-founding triad of “spiritual, inorganic and organic elements.”¹ This ontological arena should be embraced by every artist who intends to explore not only meta- but also transphysical connections and interdependencies. Thus, it is not surprising that, according to Freundlich, the mission of a creative individual is to make

1 Cited in K. Hammer, Seine Abkehr vom Gestalt-haft-Gegenständlichen sollte als Versuch der Öffnung begriffen werden [His renunciation of the Gestalt-like object should be understood as an attempt at an opening], online access: <https://literaturkritik.de/friedrich-otto-freundlich-seine-abkehr-gestalt-haft-gegenstaendlichen-sollte-als-versuch-oeffnung-begriffen-werden,23620.html> (date of access: 15 Dec. 2019).

visible what is invisible, and what the artist himself described as the “power of interspace.” What is more, the human task is also to sense and discover the interspace, which, as he adds, constitutes “the doorless chambers of eternity.”²

With all of its references to geometry or organic forms, it was abstract art that became the most adequate form of artistic expression for Otto Freundlich. Significantly, his oeuvre not only coincides with a symptomatic period in the history of the constitution of the Modernist narrative, but it also coincides with the global events that have irreversibly changed the course of the world. Today, it is especially important to remember that this German painter, sculptor and theoretician of Jewish descent was born in 1878 in Slupsk, where he spent his early years. It was not until he turned thirty that he took up art professionally. At that time he travelled around Europe, working in Paris, Berlin and Florence, among other places. His early creations grew out of the aesthetics of Cubism, but soon experimentation led him to Orphism and Constructivism. Already then, at the exhibition in Cologne, critics received his paintings favourably. Guillaume Apollinaire, an outstanding writer, co-founder and critic of the first Avant-garde, described Freundlich as one of the most interesting German painters in his 1913 essay “Modern Painting.” Among his artistic friends then were Pablo Picasso, Georges Braque, Robert and Sonia Delaunay, Alfred Döblin and Wassily Kandinsky. Alas, after Hitler’s takeover of power, the artist was anathematized by German Nazi propaganda with his works appearing at the exhibition of the so-called “degenerate art” in 1937. Part of his oeuvre was then destroyed or lost. During the war, Otto Freundlich stayed in France, where he was arrested by the Gestapo in 1943 and transported to the concentration camp at Majdanek. It was there that he most probably died a few months later. His legacy, consisting of almost 550 works, was to a large extent irretrievably lost as a result of World War II. Some of his works, however, survive and are exhibited in such institutions as the Museum of Modern Art in New York, the Pompidou Centre in Paris, in the Ludwig Museum in Cologne, and in the Neue Pinakothek Museum in Munich where they were displayed together with the works of Piet Mondrian and Otto van Rees. A renowned contemporary Swiss artist, Thomas Hirschhorn, dedicated one of his famous monuments to Freundlich.

2 Ibidem.

It is worth noting that one of Otto Freundlich's most important but never completed projects was the idea to construct a great "Road of Sculptures in Europe" spanning the entire continent. In line with the artist's conception, it was to be constituted by monumental (even thirty-metre high) sculptures, which were to function as an exhibition stretching across the whole of Europe and, at the same time, which were to form a symbolic bond connecting countries and peoples. Freundlich's idea was that the sculptures would form two intersecting axes: north-south and east-west. At their intersection – according to the artist's plans – the Lighthouse of Seven Arts was meant to be erected. After World War II, in the 1970s, this idea was revived by the European Road of Peace Society: the Road of Sculptures in Europe – the Otto Freundlich Association based in St. Wendel, Germany. As a result, 53 sculptures have been created by 2007. One of them is located in Słupsk.

The project of the exhibition and the *The Spaces of Interspace (Hommage à Otto Freundlich)* conference by their very nature refer to Otto Freundlich's concept of art which establishes a symbolic relationship between what is spiritual, inorganic, and organic, but at the same time is an affirmation of the egalitarian values of a culture open to polyphony and diversity. The exhibition of the works by contemporary artists from Poland and Germany is intended to articulate and encapsulate the main thematic and aesthetic themes that were present in the art of Otto Freundlich and of the forefathers of the first Avant-garde.

Roman Lewandowski

ELŻBIETA KAL

an art historian, holder of a postdoctoral degree, a professor at the Pomeranian Academy in Słupsk. The author of monographs: *Łębork* (in the series *Pomorze w Zabytkach Sztuki* / *Pomerania in the Monuments of Art*, 1999), *Otto Freundlich: między istnieniem i niebytem. Szkic monografii* [Otto Freundlich. Between Being and Non-Being – An Attempt at a Monograph] (2009), *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy* [Painting in Gdańsk 1945–1959. People, Words and Paintings] (2010), *“Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy.” Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* [“One Does Not Criticize Those on Whom One Does Not Count.” Polish Art Criticism of the Socialist Realism Period] (2012), *Ustka dawno, dawniej i dziś. Architektura i urbanistyka* [Ustka of the Past, of Long Time Ago, and of Today. Architecture and Urbanism] (2014), *Wernakularyzm i neowernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce* [Vernacularism and Neo-vernacularism in Art, Literature, and the Art Thought] (edited collection, 2019). She is also the author of numerous chapters and essays published in edited monographs and periodicals (including *Estetyka i Krytyka*, *Biuletyn Historii Sztuki*, *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, *Sztuka i Dokumentacja*, *Ars Inter Culturata*) as well as in catalogues of individual and group exhibitions.

THE (IM)BALANCE OF CONTRASTS: FREUNDLICH — THE AVANT-GARDE — USAREWICZ

The principle of contrast is the fundament of the research and presentation methods assumed in this essay. It is applied on various levels and planes, both immanently, referring to the life and oeuvre of Otto Freundlich, and transcendently, with reference to the phenomena which may be seemingly distant from it. On the one hand, such an approach is evidently related to the idea crucial for the theories of Joseph Margolis and Stanley Fish and discussed in Polish science by Ryszard Solik¹ that an interpretation is an integral part of the work of art.

- 1 See, for instance, S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane* [Interpretation, Rhetoric, Politics. Selected Essays], A. Szahaj ed., K. Abriszewski et al. trans. (Kraków: Universitas, 2002); J. Margolis, “Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?” [What, after all, is a work of art?], in J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki. Wykłady z filozofii sztuki* [What, after all, is a work of art? Lectures in the philosophy of art], K. Gucałski trans.,

On the other hand, this principle is connected with its various methods, traditional comparative studies (“influenceology”),² hermeneutics, intertextual, and contextual enquiries. The contrast method seems to be a much more versatile strategy than, for instance, the above mentioned search for similarities. To apply a perverse analogy with art, one could say that it is a three-dimensional action. The contrast method, contrary to those applied on singular planes, must take into account differences, similarities, and fluctuations of phenomena in their different contexts. To employ yet another perverse analogy, applying the contrast method may resemble the principle of simultaneous contrast, one of the rules of optics formulated by Michel Eugène Chevreul,³ which influenced the rise of Orphism. Apollinaire used this name to describe a new concept of painting created simultaneously by such artists as Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Aleksey Jawlensky, Gabriele Münter, Otto Freundlich, and the futurist painters. It shall be discussed in greater detail below.

The principle of contrast as a research and interpretation method may be applied to the discussion of the phenomenon of Otto Freundlich on several levels: that of his biography, his oeuvre as in isolated and enclosed entity (albeit artificially, solely for research purposes), his situation on the artistic map of the epoch, the times of the so-called first Avant-garde of the first half of the twentieth century and of the counter-Avant-garde, and, finally, the connections of the artist with contemporary art. This last juxtaposition is already an antithesis, but even within its boundaries it is possible to point to the aspects which literally correspond to the contrast principle.

K. Wilkoszewska ed. (Kraków: Universitas, 2004), pp. 89–130; R. Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* [Art as interpretation. From the problems of the artistic discourse] (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012).

- 2 See mg [Michał Głowiński], entry for “Komparatystyka” [Comparative studies], in M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich* [A dictionary of literary terms] (Wrocław: Ossolineum, 1989), pp. 231–232.
- 3 M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi* [The principles of harmony and contrast of colours] (Paris: Pitois-Levrault, 1869). The first edition is accessible online via the Bibliothèque Nationale de France Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>; Second edition by Imprimerie Nationale Librairie Gauthier-Villars et Fils, Paryż 1889: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1103235/f1.image> [date of access: 11 Sept. 2019].

Such seems to be the nature of the project “Spaces of Interspace” and all other contemporary homages to artists (for instance to Otto Freundlich) which are based on the idea that the artists of the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first century relate, with the media and techniques typical of their time, to the artists of the first Avant-garde. The effect may be compared to the principle of simultaneous contrast: it points to a continuity of certain ideas, conceptions, and to an understanding of the function and role of the artist in the world of the present. At the same time, juxtaposing the oeuvre of the one to whom the homage is paid with the works of those participating in the homage highlights the differences in all the presented above aspects.

THE BIOGRAPHY OF OTTO FREUNDLICH (1878–1943): CONFIGURING THE CONTRASTS

I have devoted two studies to the biography and oeuvre of the artist born in the present-day city of Słupsk (**fig. 1a, 1b**). The first of them was a pioneering monograph in Poland at its time (and hence it was burdened with some shortcomings), the title and content of which emphasised the contrast between being and non-being on various levels: that of Freundlich’s art, of his biography, his reception, etc.⁴ In late 2008, my paper presented at the SHS (Association of the

- 4 E. Kal, *Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem – szkic monografii* [Otto Freundlich. Between being and non-being – an attempt at a monograph] (Słupsk: Urząd Miejski w Słupsku, 2008). The text contains a biographic note, a list of the most important exhibitions until 2004 and a bibliography. Due to certain unclarity and inaccessibility of some archival materials, I made a mistake there about the Freundlich family living in the building at 34 Tuwima Street (former Hospitalstrasse) in the 1990s. It is considered to be Otto Freundlich’s birthplace (in 1878), however in the available address books this building is mentioned only since 1882. It was then number 40 (the numbering was changed to the present one in 1895) and it obviously belonged to the artist’s father, Emil Freundlich, owner of a forwarding company (*Wohnungs-Anzeiger für die Stadt Stolp nebst den wichtigsten Adressen des Stolper und der umliegenden Kreise*, part I, G. Holder ed., Stolp: F. W. Feige’s Buchdruckerei, 1882, p. 29). Earlier Emil Freundlich changed his place of residence (and company headquarters): in 1868 (mentioned there as a merchant) he lived at Langestrass 118 (presently Mostnika Street, after the renumbering the building was given number 16); in 1876, i.e. two years before Otto was born, Emil Freundlich, a merchant and owner of a forwarding company, was registered at Mittelstrasse 171 (presently non-existent, located between Mostnika Street and Mikołajska Street), while the company’s cantor was at Neuthorstrasse 287 (presently Nowobramska Street). The building No. 40 (later 34) in Tuwima Street did not exist at that time, the street’s numbering ended at No. 22 (the Hospital of St. Spirit stood here at that time). As outlined in the

Historians of Art) conference devoted to the relations between art and power also concerned the opposition between a utopian artistic idea and the ruthlessness of political strategy. It was later published in the conference's proceedings.⁵

At this moment, let us recount some of the oppositions in Freundlich's biography among which the issues of identity and their consequences are especially prominent. The artist was German, born into a Jewish family which converted to Protestantism. He was raised in the cult of individualism, respect for work, competition and the like. In Germany, he participated in and co-organised artistic movements (Novembergruppe, Arbeitsrat für Kunst and Deutscher Werkbund) which displayed Communist and anarchist leanings. He took part in Dadaist exhibitions in Berlin and Cologne, and worked for the periodicals and galleries propagating modern art. Both in contrast to and as a result of these activities, the artist was branded as a representative of the so-called degenerate art, according to the category manipulatively devised by the Nazis to exclude the Avant-garde from the public life. What is more, Freundlich's expressive, cubist and primitive sculpture entitled *Grosse Kopf / Der neue Mensch* of 1912 (sic!) was cynically used as its symbol: it was reproduced on the cover of the catalogue of the "Entartete Kunst" exhibition held in Munich in July 1937 and it was subsequently presented in various cities of the Third Reich (fig. 1c).

Perhaps, as is supposed by Mandy Wignanek, who compared the photographs published in propagandist articles, a copy of the *Head* sculpture was produced for one of the later exhibitions.⁶ Shown on the cover slightly from

above-mentioned publication, the personal documents of the artist's younger brother, Waldemar, mention Hospitalstrasse No. 19; E. Kal, Otto Freundlich..., op. cit., p. 19 and footnote 14 on p. 39.

- 5 E. Kal, "Artystyczna utopia władzy Otto Freundlicha wobec władzy realnej" [Otto Freundlich's artistic utopia of power vs. real power], in *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVIII Sesji SHS, Toruń 13–15 listopada 2008 roku* [Art in the circles of power. Proceedings of the 58th session of the association of the historians of art], Toruń, 13-15 Nov. 2008), E. Pilecka, K. Kluczajd eds. (Warszawa: SHS, 2009), pp. 455–469.
- 6 The exhibition in question was the one in the then Museum of the Silesian Border Region (Schlesische Landesmuseum) in Bytom (Beuthen) in March 1941; M. Wignanek, *Gefälschte Ikone. Der „Grosse Kopf“ in der Propaganda-ausstellung „Entartete Kunst“* (A fake Icon. The Great Head in the propaganda exhibition of the "Degenerate Art"), in *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [Otto Freundlich. Cosmic communism], exhibition catalogue, J. Friedrich ed. (München: Prestel Verlag, 2017), p. 206. For the Bytom Museum see M. Groń, "Spacer śladami bytomskiego museum" [A walk on the traces of the Bytom museum] in A. Śmiałek, T. Śmiałek, M. Droń, *Spacerem po Bytomiu. Przewodnik dla*

the bottom up, *en trois quarts*, exposing a powerful, protruding jaw – a sign of Prognathism, following Philippe Dagen's description⁷ – it was supposed to expose "Semitic features," i.e., the strangeness and hostility of this type of art towards German culture. This propagandistic interpretation was in obvious contrast to the international, Communist and universalist utopias of Freundlich. Let us also add a contemporary contrast to this exclusion and to the removal of a dozen or so of the artist's works from German museums. It came in the form of the interest aroused by the discovery of a dozen or so sculptures of "degenerate" artists, including one of Freundlich's Heads, on a construction site in the centre of Berlin in November 2010.⁸

In Paris, to which he returned several times before he settled there permanently (in 1908–1913, in 1914 in Chartres, in 1924–1939), he was a member of the Avant-garde artistic bohemia, unsuccessfully applying for French citizenship. An autobiographical account written at the beginning of the 1930s under the telling title of "A German Painter in Paris"⁹ speaks of the ethnic otherness of a newcomer from Central Europe. At the same time, it speaks of his establishing himself in the world of art, of ideas, artistic disputes and even of

poszukujących [Walking in Bytom. A guidebook for those who seek] (Bytom: Urząd Miejski w Bytomiu, 2013), pp. 58–59.

- 7 P. Dagen, "Tête émissaire" [Emissary head], *Le Monde*, 12 Sept. 2013, online access: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/12/tete-emissaire_3476761_3246.html [date of access: 15 Sept. 2019]. Philippe Dagen is an art historian and critic, as well as a writer. The term (French: *le prognathisme*), borrowed from the field of anatomical pathology where it describes a sickly deformed jaw, highlights the interpretative manipulation of the concept of the "Entartete Kunst."
- 8 Author not provided, "Uncovered: Art that the Nazis Derided as 'Degenerate'," *The Guardian*, 8 Nov. 2010, online access: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/nov/08/nazis-degenerate-art-berlin-germany> [date of access: 16 Sept. 2019]; C. Chawley, "Nazi Degenerate Art Rediscovered in Berlin," *Spiegel*, 8 Nov. 2010, online access: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/buried-in-a-bombed-out-cellar-nazi-degenerate-art-rediscovered-in-berlin-a-727971.html> [date of access: 16 Sept. 2019].
- 9 Otto Freundlich, "Ein deutscher Maler in Paris (Erinnerungen an das Künstlerleben in Paris von dem Kriege 1914)" [A German painter in Paris. Memories of an artist's life in Paris after the war of 1914], in *Otto Freundlich. Schriften* [The writings of Otto Freundlich], U. Bohnen ed. (Köln: DuMont Verlag, 1982), pp. 166–172; the same text in French: "Extrait du journal d'Otto Freundlich" [An excerpt from the diary of Otto Freundlich], in *Otto Freundlich et ses amis. Hommage à Otto Freundlich* [Otto Freundlich and his friends. A tribute to Otto Freundlich], exhibition catalogue (Pontoise: Musée de Pontoise, 1993), pp. 138–140 (texts by: J. Serri, Ch. Duvivier).

the proverbial poverty of artists from Montmartre and Montparnasse, centred around Picasso and Braque, Apollinaire or Max Jacob. Let us remember that it was Freundlich who guided Wilhelm Niemeyer through the studios of Parisian artists when the Hamburg art critic and historian was looking for paintings for the famous “Sonderbund” exhibition in Cologne in 1912.¹⁰ However, after the war broke out in 1939, as a German citizen, Freundlich became a representative of the hostile country. He was arrested and interned in a series of camps near Paris. He was finally nominally released at the end of June 1940 and sent to Saint-Paul-de-Fenouillet in the Pyrenees.¹¹

One could say that internment and imprisonment, and later the restriction of freedom, i.e., de facto also penal detention, contrasted drastically with Freundlich’s impatient liveliness. It manifested itself in repeated changes of places of residence, as if it were his desire to take part in all important artistic events and, of course, in the proclaiming of ideas of freedom and of the concept of “active, constructive life.”¹² In a letter written in 1942 to the Prefect of the Department of the Eastern Pyrenees, the artist pointed to his Jewish roots and to his contribution to French culture.¹³ Despite the situation and the worsening conditions in the last years of his life, Freundlich did not give up working. He made copies of his old

10 “Extrait du journal...,” p. 140.

11 In a paper under the meaningful title of “Arrested – Hiding – Hidden – Killed”, published in a catalogue accompanying the exhibitions in Osnabrück and Regensburg between 1994 and 1995, Thorsten Rodiek writes about the last years of the artist’s life spent in the Alpine towns of Saint-Martin-de-Fenouillet and Saint-Paul-de-Fenouillet after he was interned in several camps and released from the last one in Bassens. T. Rodiek, “Verhaftet-Versteckt-Verraten-Vernichtet. Die letzten vier Jahre im Leben Otto Freundlich,” in *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst*, G. Leistner, T. Rodiek eds., exhibition catalogue of the Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück 1994/1995 (Regensburg, 1994), pp. 81–98. This period of Freundlich’s life is also discussed by Joël Mettay in his book *Le pas perdu. À la recherche d’Otto Freundlich* [A lost trace. In search of Otto Freundlich] (Céret: L’Aphélie, 1993). I have used a German edition: J. Mettay, *Die Verlorene Spur. Auf der Suche nach Otto Freundlich*, T. Scheffel trans. (Göttingen: Wallstein Verlag, 2005), esp. pp. 42–86.

12 O. Freundlich, “Le mur,” cited in: *Otto Freundlich et ses amis...*, p. 136.

13 T. Rodiek, “Verhaftet-Versteckt-Verraten-Vernichtet”, p. 95. From September 1940 to the end of October 1942, Marine Officer Raymond de Belot was the Prefect of the Department of the Eastern Pyrenees, one of the five departments in the Vichy period (1940–1944). Charles Daupeyroux held the position later (until August 1943); [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_pr%C3%A9fets_des_Pyr%C3%A9n%C3%A9es-Orientales#Pr%C3%A9fets_de_Vichy_\(1940-1944\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_pr%C3%A9fets_des_Pyr%C3%A9n%C3%A9es-Orientales#Pr%C3%A9fets_de_Vichy_(1940-1944)) [date of access: 05 Sept. 2019].

works, drawings illustrating camp life and – as Geneviève Debien confirms – designed playing cards, for example.¹⁴ Aspiring to be French, the German artist died as a Jew in one of the death camps in 1943, after being denounced and arrested by... the French (sic!).¹⁵ As Franck Prazan remembers, the convoy no. 50, in which the artist was transported among more than 1,000 prisoners, turned out to be one of the four sent from Drancy on March 4, 1943. For some unclear reasons it was not sent to Auschwitz, but to Lublin.¹⁶

As for his biography, or rather his postbiography, it is important to mention the changes in what we know about it in contrast to Freundlich's relatively modest presence in the history of art or, more broadly, in collective memory. The situation of this non-presence has changed in recent decades because of, for instance, monographic exhibitions, including, what should be emphasized, the first large exhibition in Poland organized in 2008 in the artist's hometown. It was a result of the co-operation between the Museum of Central Pomerania in Słupsk, the Musée de Pontoise, the depositary of Freundlich's legacy (Donation Freundlich) and Jeanne Kosnick-Kloss, his last partner.¹⁷ An important and comprehensive exhibition entitled "Cosmic Communism," organised by the young curator Julia Friedrich, was held in 2017 at the Ludwig Museum in Cologne.¹⁸ The scale of the project is reflected, for example, by the

14 G. Debien, "Otto Freundlich (1878–1943) entre 1937 et 1943: un artiste classé „dégénéré” mais une création ininterrompue, jusque dans l'exil" [Otto Freundlich (1878–1943) between 1937 and 1943: an artist classified as "degenerate" but an uninterrupted creation, even in exile], *HAL*, 3 November 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531768/document> [date of access: 05 Sept. 2019].

15 Freundlich died either in the Majdanek or in the Sobibór camp; the date of death is assumed to be 9 March 1943.

16 F. Prazan, "Convoi n° 50 en date du 4 mars 1943" [Convoy No. 50 dated March 4, 1943], in *L'Oeil cosmique Otto Freundlich* [The cosmic eye, Otto Freundlich] (Paris: Galerie Appli-cat-Prazan, 2012), p. 20.

17 See *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska. Malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika, witraż, mozaika* [Otto Freundlich 1878–1943. An artist from Słupsk. Painting, sculpture, drawing, graphic arts, stained glass, mosaic], exhibition catalogue, B. Zgodzińska ed. (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2008).

18 *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [Cosmic Communism], J. Friedrich ed. (München – London – New York: Museum Ludwig Köln – Kunstmuseum Basel, Prestel Verlag, 2017), subsequently cited as *Kosmischer Kommunismus*. The lists of exhibitions and bibliography published here do not include the Słupsk exhibition and publication; see also M. Weidemüller, "Der Künstlerkommunist" [interview with J. Friedrich], *Stadtrevue*.

transfer of a mosaic entitled *The Birth of Man* (*Die Geburt des Menschen*, 215 × 305 cm, Bühnen der Stadt Köln) to the museum building.¹⁹ The mosaic was created by Freundlich in 1919 on commission of the Cologne-based industrialist Joseph Feinhals, and since 1954 it has been housed in the foyer of the new local opera house. Further stages of the exhibition were held in the Kunstmuseum in Basel and in the already mentioned museum in Pontoise.

We could say that the contemporary reinstatement of Freundlich as an avant-gardist and as precursor of abstract art, accelerated by digital technology enabling a rapid flow of information and sharing resources, stands in opposition to the Nazi infamy of the artist and to the removal of his works from museum collections (which, paradoxically, confirmed this status), and to the reluctance of the French authorities to grant him citizenship. In fact, already back then, the counterweight to his official status as a persona non grata was formed by the *Appeal for Otto Freundlich* (*Un appel en faveur de Otto Freundlich*) signed by leading representatives of modern art (such as Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Max Ernst) and critics (Herbert Read).²⁰

Let us also add that the act of exclusion from the appropriated and manipulated by the Nazis German culture had a paradoxical prologue contrasted with it in terms of the area in which it took place and in terms of its scale. I am referring here to the fact that the Bauhaus lecturers, including Walter Gropius himself, the head of the avant-garde Weimar University at the time, refused to accept Freundlich to their circle.

Kultur, Politik, Stadtleben in Köln, <http://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/12594-der-kuenstlerkommunist> [date of access: 15 Sept. 2019].

- 19 *Kosmischer Kommunismus*, pp. 132–133; see *Transport des Mosaïks „Die Geburt des Menschen“ von Otto Freundlich ins Museum Ludwig*, a film documentary, 3,07 mins., <https://vimeo.com/208276946> [date of access: 16 Sept. 2019].
- 20 See, for instance, E. Kal, *Otto Freudlich. Między istnieniem i niebytem...*, pp. 28, 40. For a more detailed account of acts of friendship and gestures of solidarity towards Freundlich see D. Vernery-Leplace, “Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung. Galerien, Freundschaften und Solodartät” [Otto Freundlich between light and twilight. Galleries, friendships and solodarity], in *Kosmischer Kommunismus*, pp. 196–204.

THE CAUSALITY OF CONTRASTS

Contrasts in Freundlich's work can be discussed by contemplating their different levels, contexts and areas, which are obviously related to each other: the fields or disciplines practised by Freundlich, the materials he used, his relations with space, and the internal structures and expressions of his works. One of the essential elements present in Freundlich's paintings, both abstract and those oriented towards objects, seems to be the principle of simultaneous contrast which, as is well known, inspired a group of painters, connected with Cubism on the one hand, and on the other emphasizing their distinctiveness from it, which was based (to put it briefly and simply) on colour relations, not on the analysis of form. In early 1913 an article entitled "Modern Painting" was published in the *Sturm* periodical edited by Herwarth Walden and connected with a Berlin Avant-garde gallery under the same name. Its author, Guillaume Apollinaire argued for a new direction in painting which, contrary to physical or material Cubisms, was based on the principle of complementary colours, which was derived from Georges-Pierre Seurat's (Post)Impressionism and which aimed at grasping the immaterial nature of colour and light.

As Noëmi Blumenkranz-Onimus points out, Apollinaire's text was a translation of a lecture given by him on the day of the opening of Robert Delaunay's exhibition in the Sturm Gallery in January of 1913.²¹ This lyrical and dramatic trend represented in non-discursive, abstract painting by Delaunay was called "Orphism"²² by Apollinaire. He associated with it also the works of other French painters: Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, and Maria Laurencin. For him, Orphism as a trend revealed in the exhibitions of the Autumn Salon and of the Section d'Or group was also instinctively manifested in the expressionist painting of the Munich group known as *Der Blaue Reiter*, in the work of "interesting German painters such as Kandinsky, Marc, Meidner, Macke, Jan Censky, Münter, Otto Freundlich, etc.," as well as in the works of Italian futurists. The latter, although derived from Fauvism and Cubism, did not relinquish

21 N. Blumenkranz-Onimus, "Apollinaire et l'avant-garde internationale" [Apollinaire and the international Avant-garde], *Que Vlo-Ve?: bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire*, No. 21–22 (1979), p. 9.

22 For the origins of the concept which Apollinaire derived from his own poetry and from the concept of Orpheus (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, *The Bestiary or Orpheus's Cortege*) to characterise Delaunay's *Les fenêtres* [Windows] cycle of paintings see E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918* [Apollinaire and the theoreticians of Cubism in 1908–1918] (Warszawa: PIW, 1966), p. 24 and ff.

entirely psychological and perspectivist conventions. Continuing, Apollinaire emphatically stated that “painting is not a reproductive, but a creative type of art. With the movement of Cubism we are attaining the light in the *fullness of poetry*. I love the art of new painters because, above all, I love the light.”²³

The principle of the simultaneous contrast was therefore a common denominator connecting the painting of Freundlich with the French and German Avant-garde, with non-figural painting, crucially including the painting inspired by music (František Kupka’s paintings), but also with the Expressionism of Der Brücke group, whose artists, such as Max Pechstein and Karl Schmidt-Rottluff, themselves adopted the influence of Cubism, Orphism and Futurism.²⁴ Rottluff was also connected with Freundlich whom he had already met because of their shared interest in sculpture. Freundlich also shared such interests with Hanns Bolz, initially associated with Der Blaue Reiter group. In 1916 they shared a studio in the so-called Gereonshaus in Cologne.²⁵ To all these connections we may add what Elżbieta Grabska emphasised: the Symbolist pedigrees of the majority of artists belonging to the Orphic movement, both in its abstract and figuratively-expressionist versions.²⁶

23 G. Apollinaire, “Die moderne Malerei” [The modern painting], Jean-Jacques trans., *Der Sturm*, No. 148–149 (1913), pp. 272, online access: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg191302-02.2.10&e=-----en-20-1-txt-txIN> [date of access: 16.09.2019].

24 In 1907 Pechstein spent several months in Paris, becoming acquainted with the works of Fauvists. In early 1912, Franz Marc spent some time in Berlin. In March and April of 1912, Walden presented the exhibition of the Der Blaue Reiter group in Berlin’s Sturm Gallery. The exhibition was earlier presented in Munich along with the works of Picasso, Henry Rousseau, Matisse and others. See, for instance, M. Moeller, “Karl Schmidt-Rottluff – Zu Leben und Werk” [Karl Schmidt-Rottluff – on life and work], in M. Moeller, Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin [Karl Schmidt-Rottluff. The works from the collection of the Brücke-Museum Berlin], exhibition catalogue (München: Hirmer Verlag, 1997), pp. 24–30.

25 Hanns Bolz (1885–1918), who died prematurely as a result of complications after gas poisoning on the front, divided his activity until 1914 between Paris and Munich, where he exhibited with the group Der Blaue Reiter, and later came close to Cubofuturistic abstraction. Interestingly, sharing his studio in Cologne (in the Gereonshaus) with Freundlich in 1916, he created several head sculptures. The researcher mentioned above highlights his repeated meetings with Apollinaire between 1913 and 1914. N. Blumenkranz-Omnium, “Apollinaire et l’avant-garde...,” p. 10–11. Reproductions of the artist’s works can be seen on the website dedicated to him, authorized by Erich Kukies: <http://kunst.freepage.de/kukies/index.htm> [date of access: 17 Sept. 2019].

26 E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy...*, p. 157 and ff.

The issue of the relations between Freundlich and the international Avant-garde, such as Jankiel Adler, who stayed in Berlin in 1922, and the couple of Stanisław and Magrit Kubicki, deserves a separate study. They have already been partly researched by, for instance, Nicola Assmann, Erich Franz, Ula Bohnen, and Sebastian Giesen.²⁷ The contacts of Polish artists with the German Avant-garde in the 1920s and 1930s were the subject of studies by Jerzy Malinowski and Lidia Głuchowska, who drew attention to the affinity of the paintings of the set designer and painter Feliks Krassowski with those of Freundlich.²⁸ At this point – in accordance with the assumption presented in the title and following the idea of Apollinaire – let us only point to the paintings he described as Orphic, i.e., connected with the contrast of complementary colours and the light it constitutes. At the time of the publication of Apollinaire's text, Freundlich had already created such paintings as *The Composition With a Figure* (*Komposition mit Figur*, 1911, Musée de Pontoise), *The Sick* (*Der Kranke*, 1912, lost), the gouaches *The Composition With Three Figures* (*Komposition mit drei Figuren*, 1911, Musée de Pontoise) and *The Man Before the Fountain* (*Mann vor Brunnen*, 1911, Fondation Freundlich Musée de Pontoise), and, finally, the first abstract *Composition* (1911,

27 N. Assmann, "Zwischen Abstraktion und individueller Gestalt. Otto Freundlich in der Kunst seiner Zeit" [Between abstraction and individual form. Otto Freundlich in the art of his time], in *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe* [Otto Freundlich. The powers of colour], N. Assmann et al. eds. (Köln: Wienand Verlag, 2001), pp. 81–94. The study concerns the artists from van Gogh and Cézanne to the members of the Cercle et Carré (1930) and Abstraction-Création. A separate study devoted to Erich Franz concerns the relations between Constructivism and the similar trends of the 1930s (including the art of W. Strzemiński): E. Franz, "'Geist-Form' – Konstruktive Konzepte in den dreissiger Jahren" ["Geist-Form" – constructive concepts in the thirties], in *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe...*, pp. 96–111; U. Bohnen, "Phisik und Metaphisik der Raumzeit-Erkundung in der Kunst der Moderne – Otto Freundlich im Vergleich" [The physics and metaphysics of the space-time exploration in modern art – Otto Freundlich in comparison], in: *Otto Freundlich. Schriften...*, pp. 59–69; S. Giesen, "'Der Künstler in der Mikrokosmos des sozialen Lebens.' Otto Freundlich im Hamburg" ["The artist in the microcosm of social life." Otto Freundlich in Hamburg], in S. Giesen, U. Luckhardt, J. Rüdiger, *Freundlich. Gangolf. Kogan. Drei Künstlerschicksale* [Freundlich. Gangolf. Kogan. The fates of three artists] (Hamburg: Ernst Barlach Haus, 2004), pp. 11–25.

28 J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922* [Art and a new community. The Bunt Association of artists 1917–1922] (Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, 1991), pp. 34, 62, 111, 122, 125, 128, 130–133; L. Głuchowska, "Artyści polscy w orbicie Der Sturm" [The Polish artists in the orbit of Der Sturm] *Quart*, No. 3 (29), (2013), p. 27.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). This last work is composed of dynamic, soft, fibrous curves divided into colour segments – orange, broken yellow, red passing through ochre to olive green – inside of which various degrees of saturation of the same colour are as if an equivalent of the valour modelling and at the same time of the structural-organic divisions (**fig. 2a**).²⁹

The already mentioned thesis by Grabska about the connections between a part of the Avant-garde of the time and Symbolism allow for figurative and metaphoric associations with, for instance, the shape of a diagonally captured, kneeling, leaning figure supported by bent shoulders. This was later confirmed in the interpretation of Nicola Assmann. The result of the configuration of colours and forms is an exceptional luminosity, as if by a fluorescent force stretching the forms from the inside. Naturally, in the mature abstract phase, after the experience of working in the Cathedral of Chartres, light and colour will be the aim and centre of Freundlich's compositions, not in isolated segments, but in the tiles linked by the energy of these two identified components. The most obvious examples of the works connected to the earlier compositions of the 1920s, for instance such oil paintings as *The Mother* (*Die Mutter*, 1921, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst), the pastels *A Ship in the Storm* (*Schiff im Sturm*, 1924, private collection) and *A Spherical Body* (*Sphärische Körper*, 1925, private collection), are clearly analogous to the paintings by Delaunay, beginning with his Divisionist and ending with his Orphic cycles of *Windows* and *Spherical Forms*. They are also analogous to the *Compositions* by František Kupka³⁰ and Kandinsky (*A Study in Colour – Squares With Concentric Circles*, 1913, watercolour, gouache, paper, Lenbachhaus, Munich) (**figs. 2b, 2c, 3, 3b, 4a, 4b, 4c**).

It is, of course, difficult to talk about various contrasts as isolated creative strategies, especially in abstract compositions with complex structure and colouring. The painting *My Heaven is Red* (*Mon ciel est rouge*, 1933, Centre Georges Pompidou, Paris) is an excellent example of the interaction of opposites that create a coherent, integral whole, resembling – as Christophe Duvivier put it –

29 The commentary to the painting on the website of Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris speaks of a „personification of a new ‘cosmic morality’ and of our relations to the Universe”, online access: <http://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/composition-1911-0> [date of access: 17 Sept. 2019].

30 Examples of Delaunay's and Kupka's compositions which are characteristic of Orphism are presented on the website of the Guggenheim Museum in New York: <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/orphism> [date of access: 20 Sept. 2019].

the arrangement of stones in the wall.³¹ Dominant in the composition are monumental, curved, antithetical fields of red and black, composed of small tiles of the same colour, but of different saturation. They are separated in the middle by a light wedge, analogously composed of quadrangular segments of white passing into grey and gradually darkening blue. This central three-colour form – as if an intentional reference to the flag of France – is surrounded by the squares of yellow and off green, violet, grey, etc., which, just as in its complex structure, are gently displaced with regard to one another. It is believed that the painting is focused on an important game of oppositions for Freundlich's art: vertical and horizontal lines, light and dark colours, warm and cold, extended out of the picture plane and moved backwards. As the sketches for the painting indicate,³² the composition also evokes some specific messages: the red, which is associated with the workers' banner and the black that denotes anarchy are supposed to symbolize the conflicting social phenomena, while the abstract whole, constituted by contrasts, as an incarnation of "cosmic communism," was also supposed to be a counterproposal for figurative and discursive political art (**fig. 5a**).³³

A different variant of this concept is present in the painting entitled *Two Motives* (*Zwei Motives*, 1934, Museu Coleção Berardo, Lisbon) in a slightly smaller format, but also, as most of them, in the form of an upright rectangle with two forms set antithetically to its vertical axis. Each of the eponymous motifs is composed, as in *My Heaven*, of three pieces of tiles of different colour: a black pedestal and an analogous finial of various blue and red colours, separated by a curved central element, as if bent under the weight of the pillar or the column. The colours of these stems – black and yellow – and of the finials, in turn, determine the colour of the tiles surrounding the title forms,

31 C. Duvivier, "Sources et évolution d'une oeuvre" [The sources and evolution of a work of art], in *Otto Freundlich et ses amis*, p. 20.

32 See the reproductions in *Kosmischer Kommunismus*, p. 273.

33 Angela Lampe's commentary indicates that the painting recalls one of the political and figural compositions of Freundlich's friend from Cologne, the artist Franz Wilhelm Seiwert (a Marxist, member of the Progressive Artists Group – *Gruppe progressiver Künstler / Kölner Progressive*) entitled *The War of German Farmers* (*Der deutsche Bauernkrieg*, 1931, Von der Heydt-Museum, Wuppertal; A. Lampe, *Otto Freundlich, „Mon ciel est rouge”, 1933, MNAM Centre Pompidou*: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/caj9Xee/rRRepAM> [date of access: 22 Sept 2019].

yellowish and grey respectively, complemented by the shades of green and light blue.³⁴ Meanwhile *The Homage to the Coloured People* (*Hommage aux peuples de couleur*, 1935, gouache / paper on canvas, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris) is an example of a continuation of the “thematic” piece of art. This composition has a somewhat different structure from those described above, with clearly figural analogues, which refer to the altar triptych of the *Sacra conversazione* type.³⁵ The contrast and at the same time the effect of the light falling into the church nave is produced by the arrangement of modules with different saturation of basic colours: yellow, red, and blue, separated by black particles and corresponding complementary colours (fig. 5b). A further realisation of the altar-luministic inspirations was the great blue and red *Diptych* (*Diptyque*, 1937, fibro-cement, Musées de Pontoise).

In accordance with the thesis proposed above, we may conclude that contrasts are therefore essential to Freundlich's work: they constitute compositions, they evoke senses, they determine formal diversities, as well as the affinity and continuation of solutions. In many of his works from the 1930s, a curved line appears, or rather – unlike in the *Composition* of 1911 described above – straight lines with curved sections, parallel or convergent, between which masses of one colour with different saturation are grouped. Such is the case of the *Composition* of 1930 at the Museum in Pontoise (fig. 6a). Gradually, the organization of the painting is diversified and normalized, enriched by an important element that dynamizes its internal structure, its organic syntax, to use the words of Christophe Duvivier, with a compositional syntax inspired by the Gothic construction of the demi-ogive.³⁶ The extension of the two sides of this figure enabled the artist to regroup its elements and its immanent forces, to deepen and revitalise its systems, and thus to achieve a result which differentiates his works from the so-called constructivist abstractions, i.e. to reconcile organics with geometry.³⁷

34 A reproduction of the painting is available online on the webpage of the *Museu Coleção Berardo*: <https://en.museuberardo.pt/collection/works/360> [date of access: 22 Sept. 2019].

35 E. Kal, Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem, pp. 26–27.

36 Ch. Duvivier, “Sources et evolution...,” p. 21.

37 This is discussed in greater detail in: Ch. Duvivier, “Organische Syntax. Otto Freundlichs und Theo van Doesburgs unterschiedliche Wege von der Komposition zur Konstriktion” [Organic syntax. Otto Freundlich and Theo van Doesburg's different ways from composition to constriction], in *Kosmischer Kommunismus...*, pp. 216–222.

This relation finds its culmination in the analysis of the totalizing work of the Chartres Cathedral: the *Rosettes I* and *II* whose titles pronounce the source and aim of their creation (*La Rosace I*, 1938, gouache / paper on canvas; *La Rosace II*, 1941, gouache/paperboard, both in the collection of Donation Freundlich, Musée de Pontoise). At the same time they form a synthesis of Freundlich's experience up to that point in time. Following Duvivier's convincing interpretation, the colourful elements of the composition are set in motion by demi-ogive segments, spinning in opposite directions: "the dominant forces of the composition are organized according to the principle of *double opposition* between the direction of rotation of the two circles and between the centrifugal and centripetal forces they express"³⁸ (figs. 6b, 6c).

The results mentioned above, that is breaking with the essential qualities of an artwork which, in the case of painting, is its two-dimensionality and statics as well as connecting geometry with organics, were reached by Freundlich also in abstract sculpture towards the end of the 1920s. The symptoms of this strategy seem to be encoded in his still figural works, for example, in the already mentioned *Great Head* of 1912, which became a symbol of the exclusion of the Avant-garde not by the artist's will. Joachim Heusinger von Waldegg pointed to the, so to speak, architecturalisation of the figural form,³⁹ which obviously means an evolution from objectivity to abstraction (fig. 7a). Although in his oeuvre Freundlich also possesses the so called architectural sculptures, it seems that he has achieved the goals indicated above in the abstract non-geometric sculptures. The contrast between the form and the demand, which is either its content or its meaning, can be considered here as the means of expression. The segments of heavy, plasmatic, amorphous, and unaesthetic matter placed on a rectangular plinth seem to be floating before the eyes of viewers, first passing into a narrow stem, gradually swelling upwards and rounding up, only to

38 Ch. Duvivier, "Rozeta II" [Rosette II], B. Zgodzińska trans., in *Otto Freundlich 1878–1943, Artysta ze Słupska...*, p. 34 (emphasis – EK).

39 J. Heusinger von Waldegg, "Otto Freundlich – zarys twórczości" [Otto Freundlich – an outline of his oeuvre], R. Kupisiński trans., in *Otto Freundlich 1878–1943. Artysta ze Słupska...*, pp. 17–18; see J. Heusinger von Waldegg, "Konzeptuelle Umweltplastik. Zu einigen Ideen im plastischen Werk Otto Freundlich" [Conceptual environmental sculpture. On some of the ideas in the sculptural work of Otto Freundlich], in *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter...*, pp. 47–53.

slide back to the plinth after the climax on top (**fig. 7b**). The three-dimensional in its essence sculpture simulates in this way as if the fourth dimension: its own inner time, conditioning the movement into which the seemingly incapable matter has been put, and which is independent of the time that is needed for the spatial perception of form. This process, in turn, as Nina Schallenberg noted, triggers yet another dynamic factor, namely the chiaroscuro effects;⁴⁰ yet another contrast, one might add.

AN ARBITRARY CONTRAST: FREUNDLICH – USAREWICZ

The apparent randomness of the proposed juxtaposition is the effect of an arbitrary decision of the author of this text which, nonetheless, stems from rational premises. The two artists, Otto Freundlich and Roman Usarewicz (1926–1983) differ in almost everything: the times they lived in, the political systems and their social contexts, what is known of their oeuvre, its reception (and, specifically, its outreach), the development of their careers, etc. However, there are also at least several good reasons to confront them. The first of them was the participation in the “Hommage à Otto Freundlich” project of contemporary artists from the Academy of Fine Arts in Gdańsk. They represented different generations (Józef Czerniawski was born in 1954, Arkadiusz Sylwestrowicz was born in 1971), which, in the process of education and during their independent artistic work, experienced the work of Usarewicz in various ways, directly or indirectly, through the studio instructor, the structure of the university, or in other ways. In a sense, they are, therefore, his successors, the heirs to his accomplishments through their continuations or even counterproposals. It should be mentioned at this point that in the early 1980s Usarewicz initiated the work of the Chair of Other Media at the then Higher State School of Fine Arts in Gdańsk. He was also the head in the Chair of Fine Arts Design and he directed a studio with this specialty. The Studio of Knowledge about Activities and Visual Structures at

40 N. Schallenberg, “Grenzaufhebungen. Zu den abstrakten Skulpturen von Otto Freundlich” [Suspended borders. On the abstract sculptures of Otto Freundlich], in *Kosmischer Kommunismus*, p. 183.

the Academy of Fine Arts in Gdańsk, headed by Sylwestrowicz, thus stems from the tradition of the pioneering initiative of the graduate of the so-called Sopot School⁴¹ (fig. 8a).

The above point is also connected to the second reason for the proposed risky juxtaposition. It seems that the role played by Usarewicz in Gdańsk's post-war art can be compared with Freundlich's significance as a precursor of abstraction and experimentation in the international art world. Finally, the third essential reason for such a supra-temporal and supra-national juxtaposition is Usarewicz's recognition of *the contrast as a constitutive factor* in the art of abstraction which, one can say, he expressed in a declarative way in the titles of his works.

Other common features of their creative conceptions are the wide spectra of their realisations, probing into the boundaries of painting and moving from easel painting to monumental art, mosaic, and stained glass. It is also their, so to speak, differently executed thematic predilections, their interest with transcendence, cosmos, the physical and symbolic dimensions of light and its energy, and even their utopian belief in the social potential of art and in its influence on social change.

Yet another common biographical and artistic denominator is both their belief in Communism and their experience of totalitarianism under different political systems and with different (contrasting) access. As a supporter of Communism and a member of the avant-garde, Freundlich was a victim of Nazism and was socially excluded and annihilated. Usarewicz, already as a student, was sympathetic to the cause of Communism and since 1948 he belonged to the Polish United Workers' Party (PZPR). A year later he joined the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) and he held the position of the chairman of the Artistic Council of ZPAP's Gdańsk District. Between 1950 and 1954, he was involved in Socialist Realism, participating in the National Art Exhibitions (owp) and regional exhibitions organised by communist

41 For the details of Roman Usarewicz's organisational, pedagogical and artistic activities, as well as of his architectural design and realisations see *Roman Usarewicz*, A. Polańska ed., <http://zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/nestorzy/roman-usarewicz,549> [date of access: 22 Sept. 2019]; see also E. Kal, "Kalendarium" [The calendar of main events], in *Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku* [The Faculty of Painting and Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], T. Miszkina, J. Ostrogórski, M. Olszewski eds. (Gdańsk: ASP, 2007), pp. 14–45.

authorities. He was also a member of the Brotherly Aid (Bratnia Pomoc), as well as of the Association of Academic Artistic Circles (ZAKA) and the communist Association of Polish Youth (ZMP) (FIG. 8b). In 1955, he took part in the National Exhibition of Young Painting at the Arsenal in Warsaw, which turned out to be (in a way pre-programmed by the authorities) the end of the socialist doctrine. Abstraction and experimentation were thus his reaction to the obligatory propagandist figuration, ideological content, and acting in accordance with the imposed method.⁴²

In the first half of the 1950s, partly influenced by the art of Piotr Potworowski, who was then employed in the Gdańsk Academy, Usarewicz began creating abstract composition of the type similar to the expressive material painting. The cycles *Aggression* and *The Balance of Contrasts* continued by him in the following decades referred to the opposition between the forms on the plane and geometrical and amorphous lines. They also referred to textures and smooth surfaces, broken by the inserted into them “ready” elements creating spatial reliefs. Not only were the eponymous “spatial constructions” and the “exchanges of contrasts” created as illusions, but also as actual spatial relations. In the 1970s, the suggestion of light in Usarewicz’s paintings was also replaced by artificial light, emitted by the light-sources installed in them. These experiments were connected with the artist’s fascination with cosmic and solar phenomena, also known to be present in Freundlich’s work, although in a different formal and ideological way. Commenting on the mature work of the Gdańsk artist, Zofia Tomczyk-Watrak stresses the constitutive role of opposites: “the titles of paintings direct the viewer’s perception to the main principle of the work – contrast, balance or penetration. The main theme is thus formed by the internal structuring of all the elements: the surface texture, shapes, colours and light”⁴³ (figs. 9a, 9b).

42 For more information on these issues and on the art of Usarewicz, see E. Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy* [The Gdańsk painting in 1945–1959. People, words and paintings] (Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2009), esp. p. 44 and ff.

43 Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* [Choices and silences. From the Sopot school to the new Gdańsk school] (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2001), p. 36; reprinted in: *Roman Usarewicz. Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”* [Roman Usarewicz. The exhibition of works from the “To save from oblivion” cycle] (Gdańsk: Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Gdański, 2004), p. 5.

To conclude, let me take the liberty to make a remark which envelops both the issue of the contrastive relations in the life and work of Freundlich as well as the contrast resulting from it being juxtaposed with the Avant-garde of its time and with the art of the mid-twentieth century. When visiting the Ostdeutsche Galerie collection in Regensburg in 2015, mainly because of the Expressionist paintings collected there, I wanted to confront my knowledge of Freundlich's two *Compositions* exhibited there with the reality of the museum display and with the context in which, as it turned out, they occupied different positions, contributing to different narratives. One of them, dated to 1939-1940, shaped like an upright rectangle (adhesive paint on cotton canvas), with its characteristic demi-ogive spinning segments, was incorporated into the discourse of the German Avant-garde and was displayed next to the works of Ida Kerkovius (1879-1970), Rudolf Bauer (1889-1953), and Johannes Molzahn (1892-1965). All of them could have been in contact with Freundlich, and later, like him, were classified as the creators of the "Entartete Kunst."⁴⁴

Freundlich's second painting exhibited in Regensburg, a gouache dated to 1938-40, opens the room in which Dan Flavin (Dan Nicolas Flavin, 1933-1996), an American, Jamaica-born artist, created an installation of light and space in 1990 which he dedicated to the German Avant-garde artist⁴⁵. The entire installation consists of six elements, each of which has ten colour fluorescent lamps, arranged in groups of five perpendicularly to each other. Three angular elements were selected for the Regensburg gallery, each of which emits spectral light into space, onto the walls, ceiling and floor. It is, of course, possible to find

44 See also *Die Schausammlung des Kunstforums Ostdeutsche Galerie. Werkliste nach Räumen (Stand 12.1.2015)* [The exhibition collection of the Kunstforum Ostdeutsche Galerie. List of works by rooms (as of 12.1.2015)], http://www.kunstforum.net/doc/werkliste_schausammlung.pdf (Raum 11, s. 17) [date of access: 16 Oct. 2019].

45 See "Expertführung. Alles rund um Installationskunst" [Expert guidance. Everything about installation art], *Wochenblatt. Die Zeitung für Alle*, 17 March 2018, <https://www.wochenblatt.de/kultur/regensburg/artikel/231237/alles-rund-um-installationskunst> [date of access: 16 Oct. 2019]; *Die Schausammlung des Kunstforums...*, p. 20; see also *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*, <http://www.kunstforum.net/sammlungen.php> (p. 8) [date of access: 16 Oct. 2019].

here an analogy between Usarewicz's luministic experiments, as well as a contrast with his unconscious, intuitive reference to Freundlich's work. Flavin's work, in turn, may be juxtaposed with the 2019 "Spaces of Interspace" project as a programmatic, polyphonic reference of the *hommage à* kind. The analysis of the exhibition may point to the relations between contemporary artists and the works of their precursor. However, this is a topic for a separate essay.

LIST OF FIGURES (dimensions provided in cms) — p. 31–37

- 1a. Otto Freundlich, *Unser Haus in Stolp (Our House in Słupsk)* ca. 1919, pencil/paper, in Otto Freundlich. *Kosmischer Kommunismus*, J. Friedrich ed., exhibition catalogue, Museum Ludwig, Köln, 18 Feb. – 14 May 2017; Kunstmuseum Basel, 10 June – 10 Sept. 2017, Prestel Verlag, Munich 2017, p. 302.
- 1b. Freundlich's family home in Słupsk at (present-day) 34 Tuwima St., as of 2019, photo E. Kal.
- 1c. Otto Freundlich, *Grosser Kopf / Der neue Mensch (Great Head / New Man)* of 1912 on the cover of the catalogue to the Entartete Kunst exhibition, 1937, source: [https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_\(Ausstellung\)#/media/Datei:Otto_Freundlich,_Der_neue_Mensch_1912,_Umschlag_Ausstellungsf%C3%BChrer_Kunst,_1937.gif](https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_(Ausstellung)#/media/Datei:Otto_Freundlich,_Der_neue_Mensch_1912,_Umschlag_Ausstellungsf%C3%BChrer_Kunst,_1937.gif)
- 2a. Otto Freundlich, *Komposition (Composition)*, 1911, oil/canvas, 200 × 200, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Freundlich#/media/Fichier:Otto_freundlich,_composizione,_1911.jpg
- 2b. Otto Freundlich, *Sphärische Körper (Spherical Body)*, 1925, pastel/paper, 65 × 50, private collection, source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Freundlich#/media/Fichier:Otto_FreundlichSph%C3%A4rische_K%C3%B6rper_1925_WVZ_234.jpg
- 2c. Otto Freundlich, *Kosmische Auge (Cosmic Eye)* 1921–1922, pastel/paperboard, 81 × 65, private collection, source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Kosmisches_Auge%27_by_Otto_Freundlich,_1921-22,_pastel.jpg
- 3a. Robert Delaunay, *Paysage au disque solaire (Landscape With the Solar Disc)*, ca. 1906, oil/canvas, 54 × 46, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris; source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage_au_disque#/media/Fichier:Robert_Delaunay,_c.1906,_Paysage_au_disque_solaire,_oil_on_canvas,_54_x_46_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne.jpg
- 3b. Robert Delaunay, *Une fenêtre (A Window)*, 1912, oil/canvas, 111 × 90, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris; source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_fen%C3%AAtre
- 4a. František Kupka, *Amorpha, fugue en deux couleurs (Amorpha. Fugue In Two Colours)*, 1912, oil/canvas, 220 × 210, Národní galerie, Prague; source: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka,_1912,_Amorpha,_fugue_en_deux_couleurs_\(Fugue_in_Two_Colors\),_210_x_200_cm,_Narodni_Galerie,_Prague.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka,_1912,_Amorpha,_fugue_en_deux_couleurs_(Fugue_in_Two_Colors),_210_x_200_cm,_Narodni_Galerie,_Prague.jpg)

- 4b. František Kupka, *Katedra (Cathedral)*, 1912/13, oil/canvas, 180 × 150, Museum Kampa, Prague; source: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka_-_Katedr%C3%A1la_-_Google_Art_Project.jpg
- 4c. Wassily Kandinsky, *A Study in Colour – Squares With Concentric Circles*, 1913, watercolour, gouache/paper, 23,9 × 31,6, Lenbachhaus (Stadtische Galerie in Lenbach), Munich; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Color_Study,_Squares_with_Concentric_Circles.jpg
- 5a. Otto Freundlich, *Mon ciel est rouge (My Sky Is Red)*, 1933, oil/canvas, 155,5 × 128, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris; source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Otto_Freundlich_Mein_roter_Himmel_1933.jpg
- 5b. Otto Freundlich, *Hommage aux peuples de couleur (A Homage To the People of Colour)*, 1935, gouache/paper on canvas, 165 × 138, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris; photo F. Migeat; source: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEbXpj/rx5R8jR>
- 6a. Otto Freundlich, *Kompozycja (Composition)*, 1930, oil/plywood, 147 × 113, Donation Freundlich, Musée de Pontoise; source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Otto_Freundlich_Komposition_1930_WVZ_151.jpg
- 6b. Otto Freundlich, *Rozeta I (Rosette I)*, 1938, gouache/paper on canvas, 208 × 202, Donation Freundlich, Musée de Pontoise; in E. Kal, Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem – szkic monografii, Słupsk, 2008, p. 187.
- 6c. Otto Freundlich, *Rozeta II*, 1941, gouache/paperboard, 65 × 50, Donation Freundlich, Musée de Pontoise; in E. Kal, Otto Freundlich. Między istnieniem i niebytem – szkic monografii, Słupsk, 2008, p. 188.
- 7a. Otto Freundlich, *Kopf (Head)*, 1925, gypsum, lost; in Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus, J. Friedrich ed., exhibition catalogue, Museum Ludwig, Munich 2017, p. 95.7b. Otto Freundlich, *Ascension*, 1929/1969, bronze, 193 × 104 × 103,5, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris, photo A. Rzepka; source: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxx5yDA/r9eaRM>
- 7c. Otto Freundlich, *Composition*, 1933, patinated bronze, 280 × 100 × 100, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_freundlich,_composizione,_1933.jpg?uselang=fr
- 8a. Roman Usarewicz in his study, the 1980s; source: Gedanopedia https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=USAREWICZ_ROMAN
- 8b. Roman Usarewicz, *Pejzaż z Gniewa (Gniew Landscape)*, 1953, oil/canvas, 55 × 65, Muzeum Narodowe w Gdańsku, photo R. Petrajtis.
- 9a. Roman Usarewicz, *Równowaga kontrastów (The Balance of Contrasts)*, 1965, oil, tempera/canvas, 115 × 90, private collection; in Roman Usarewicz. Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”, ZPAP Okręg Gdański, Gdańsk, 2004, p. 35.
- 9c. Roman Usarewicz, *Konstrukcja przestrzeni – Kosmos (Spatial Composition – Cosmos)*, 1970, own technique/canvas, 150 × 70, private collection; in Roman Usarewicz. Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”, ZPAP Okręg Gdański, Gdańsk, 2004, p. 48.
10. Roman Usarewicz, *Równowaga kontrastów (The Balance of Contrasts)*, 1974, tempera, acrylic/canvas, 150 × 100, private collection; in Roman Usarewicz. Wystawa twórczości z cyklu „Ocalić od zapomnienia”, ZPAP Okręg Gdański, Gdańsk, 2004, p. 50.

IRMA KOZINA

an art historian, holder of a postdoctoral degree, a professor of the Academy of Fine Arts in Katowice, a graduate of the Jagiellonian University. Since 1988, she has lectured on contemporary art and history of design at the universities of Katowice, Gliwice, Cracow, and Warsaw. She is a scholarship holder of Gerda Henkel Foundation and of the DAAD. She has published articles and books on modern and contemporary art, fashion, design and urban history. Among her published works are *Palace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* [Palaces and Castles of the Prussian Part of Upper Silesia] (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955* [Chaos and Order. Architectural Dilemmas in Industrial Upper Silesia in the Years 1763–1955] (2005), *Art déco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* [Design Icons in the Silesian Voivodeship] (2012), *Polski Design* [Polish Design] (2014), *Historia mody od krynoliny do mini* [History of Fashion from Crinoline to the Miniskirt] (2017). Since 2012, she has been running the Icons of Design column in the ARCH magazine published by SARP. She has also authored monographic studies on the artists associated with Katowice (publishing on the work of Roman Kalarus, Kazimierz Cieślík, Roman Starak, Roman Nowotarski, and Karol Wieczorek).

KRYSTIAN BURDA'S DIPLOMA WORK IN THE CONTEXT OF OTTO FREUNDLICH'S AND WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI'S THEORETICAL STUDIES: IDEOLOGICAL DIFFERENCES AND SIMILARITIES

Reproduced on millions of photographs and regarded as the symbol of Warsaw's Royal Łazienki Park, the Fryderyk Chopin monument, unveiled in 1926, although, in fact, implementing the concept of Wacław Szymanowski's winning design from a competition decided already in 1908, was to be extremely simple in its symbolic meaning. The pianist is portrayed as an inspired musician with wild hair listening to the wind-blown willow of Mazovia. Gustav Mahler, impressed by the statue, is reported to have said that Szymanowski managed to represent not so much Chopin as his music.¹ However, even

1 „It is not a monument to Chopin, it is a monument to music,” cited in “Wacław Szymanowski wyrzeźbił Chopina” [Wacław Szymanowski sculpted Chopin], <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1491547,Waclaw-Szymanowski-wyrzezbil-Chopina> [date of access: 5 July 2019].

contemporary to the sculptor experts on the piano virtuoso and interpreters of his works admitted that the representation proposed by Szymanowski subscribed to a false myth presenting Chopin as an emotional neurasthenic, excessively sensitive even for the period of the so-called Young Poland, in which the overexcitability of artists was addressed with pious reverence.²

One may venture a view that the danger of interpretations tinged with psychological judgments is unavoidable when artists attempt to imagine abstract ideas with references to the human figure. Such a mistake was not made by Krystian Burda, who, as a student of the last year of sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw defending his diploma work in 1961, decided to pay homage to Chopin with a project entitled *Droga do Żelazowej Woli – studiumzaso-przestrzeni* (The route to Żelazowa Wola – a spatiotemporal study).³ There are several points of convergence that make it possible to juxtapose the creative activities of Krystian Burda and Otto Freundlich. One of them is the concept of a sculptural work in the form of a route shared by both artists,⁴ while the other is connected to the close to them idea of an abstract work of art, which was crystallized as a result of the search of avant-garde artists, who formulated the foundations of modernist thinking as early as in the interwar period. As an artist directly connected to the group of Cologne Progressives, Freundlich participated in the creation of the theoretical background to the twentieth-century Avant-garde.⁵ Burda was inspired by the studies of Władysław Strzemiński, who, although maintaining direct contacts with European constructivists and abstractionists already in the interwar period, did not write a theoretical

- 2 Jan Kleczyński spoke against Szymanowski's vision, addressing the latter's design in his article "Konkurs na pomnik Chopina" [Chopin's statue competition] published in *Sfinks*. Nos. 5–6 (1909). See D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście* [Figures of crisis. Sculpture in a Young Poland novel about the artist] (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2007), p. 126. Cf. also R. Okulicz-Kozaryn, "The Play of Nerves. Chopin in the Era of Mental Disorder," *Interdisciplinary Studies in Musicology*, No. 9 (2010), p. 179.
- 3 B. Kowalska, "W poszukiwaniu rytmu i przestrzeni" [In search of rhythm and space], in *Krystian Burda. Czarny punkt* [Krystian Burda. A black spot], exhibition catalogue (Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2010), p. 8.
- 4 In the case of Freundlich, it was the concept of the "brotherhood and solidarity route between Paris and Moscow," see: *Otto Freundlich i Leo Kombrust*, http://www.strasse-des-friedens.net/fileadmin/downloads/flyer_web_pol_2013_2.pdf [date of access: 5 July 2019].
- 5 See: Gruppe Kölner Progressive, <https://www.kettererkunst.de/lexikon/gruppe-kolner-progressive.php> [date of access: 5 July 2019].

study for his students based on their ideas until after 1945. As we may see from Roman Lewandowski's interview with Burda, accessing Strzemiński's observations during Burda's studies at the Warsaw Academy of Fine Arts was not easy: "At that time I only personally knew Polish artists, such as Władysław Strzemiński and Maria Jarema. What is important to note was that Strzemiński was only secretly being promoted at the academy, as he was still a forbidden artist at the time. So his book *The Theory of Vision* was only lent out from hand-to-hand and was typically borrowed for only one night. This book made a great impression on me, although, I must admit, I accepted it with some reserve."⁶

Numerous observations made by Strzemiński are conceptually related to the views expressed in the texts published by Freundlich. His explanations of the formal structure of abstract paintings might as well refer to the unist paintings produced by Strzemiński, especially those of the late 1930s:

It was not until many years later that I was brought to where this new life opened up to me. The inner connectedness of all the surfaces in the painting, each one of which – like a cell in the body – transmits a force to the next cell, so that there is only one unrestrained circulation of these forces in the whole body; this could only be realized by accumulating all the colours in one painting. And this was the only aim I tried to achieve, because it was in agreement with my social conviction: socialism. For this reason, I had to move step by step towards lesser and lesser individualisation. I had to exclude that egocentric moment, which is closely related to the representation of people, plants and objects, I had to arrive at a kind of dialectical speech of colours. I combined groups of related colours, which in turn matched successive colour units until the whole painting was complete. Each colour group could contain its own greatest specific colour dynamics, which however, on each side, was adjacent to the neighbouring colours without any disturbance, at the same time showing contrasts and differences between specific colour groups. But because each colour group was subject to the same law, the result could be a single organism in which there was no longer any individualism and in which all the richness of the colour scale could develop without the threat of some colour unit living at the expense of another or suppressing it.⁷

6 "Poprzez sztukę szukałem czwartego wymiaru. Roman Lewandowski rozmawia z Krystianem Burdą" [Through art, I was looking for the fourth dimension. Roman Lewandowski talks to Krystian Burda], in *Krystian Burda. Czarny punkt*, op. cit., p. 46.

7 O. Freundlich, "Bekenntnisse eines revolutionären Malers" [Confessions of a revolutionary painter], in J. Friedrich ed., *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus* [Cosmic Communism], (München – London – New York: Prestel, 2017), pp. 9–10.

The principle of uniformity postulated by Freundlich was one of the fundamental ideas of Unism – a movement developed by Władysław Strzemiński, the Polish constructivist living and working in Łódź. In Strzemiński's understanding, this uniformity in equal measure concerned both the unity of the shapes with the base and the frames of the painting as well as the reciprocal relationship between colours.⁸ These features may as well be found in Krystian Burda's abstract compositions, even though he was inspired to a greater extent by the artistic experiments of the early phase of Op-art.

As far as Strzemiński's considerations were concerned, Burda was interested in his observations on the nature of the spacetime in movement. They became for him a point of departure in creating a sculptural installation consisting of spatial forms displayed in a composition resorting to the idea of moving along a road. His decision to locate particular landscape accents along a ten-kilometre stretch of road from Warsaw to Żelazowa Wola may have been inspired, among other things, by Strzemiński's comments on the way landscape is perceived. In his *Theory of Vision*, it was presented as challenging the linear perspective with its obligatory single point of convergence. Strzeminski argued that:

This perspective may exist in a logically conceived theory, but it does not exist in the empirical reality of our actual physiological view of the world. We see the world not with a single, motionlessly fixed gaze, but with a series of gazes cast in different directions. Each gaze at its end has its own point of confluence. The displacement of the gazes cast is in fact a reconstruction of the process of seeing nature, it is a repetition of the process of seeing – such as it was in reality, and not in an idealistically understood and centred single gaze. That is why nature itself decides at which of its points we will cast our gaze and where the points of confluence will be placed.⁹

The linear perspective of the Renaissance was also criticised by Freundlich, but his accusations against the painting technique introduced by the old Italian masters had a different basis. For the German abstractionist living in France, the use of the graphical perspective was a measure conducive to destroying natural connections between figures and their surroundings:

8 A. Turowski, "Unizm i architektonizm" [Unism and architecturalism], in J. Zagrodzki ed., *Władysław Strzemiński in memoriam* (Łódź: Sztuka Polska, 1988), p. 96.

9 W. Strzemiński, *Teoria widzenia* [Theory of vision] (Łódź: Wydawnictwo Literackie, 2016), p. 235.

Since this painterly technique from the Renaissance era, invented to present individual phenomena as independent entities and to bring them out of their natural surroundings, set this issue as the only goal to be achieved in painting, it was only of secondary importance in the times of architectural, that is, collective construction of connections. That is why we examine how in the twelfth and thirteenth centuries the stained-glass craftsmen constructed and organized their large windows using elements of the plane. Carnality was only discreetly marked in figures, but everything that affected the power of influence, beauty, and uniformity of these windows fell into the right plane and was subordinated to it.¹⁰

In numerous of their abstract compositions, both Władysław Strzemiński and Krystian Burda employed a flat colour stain at the same time taking care not to organize the surface of the painting on the principles of illusion based on the specificity of the linear perspective. What was important in the landart composition designed by Burda as his diploma work was not so much the construction of an interconnectedness between the figure and the background, but mastering the skill of guiding the gaze of the viewer by means of the elements rhythmically accentuating the spacetime. In this context, Burda may have understood the following comment by Strzemiński as particularly insightful:

The reality that we see in front of us has certain specific points that attract our attention. These points are located where the highest density of visual stimuli exists. These points impose themselves on our vision and attract our gaze, because they hold the largest [number of] tensions (linear, chiaroscuro, colour, movement, etc.). The existence of these visual stimuli causes our vision to be automatically attracted and arrested by them. In our real, physiological process of seeing nature, we do not see it continuously and equally at every point, but in successive leaps, with individual gazes, automatically drawn in by the visual stimuli existing in nature.¹¹

Such visual stimuli were conceptualised by Burda in his design of Frederic Chopin's monument which he meant to intentionally coincide with the 150th anniversary of the composer's birth celebrated in 1960. His idea was relatively straightforward.¹² Black, wedge-like metal forms were supposed to be erected along the

10 O. Freundlich, *Bekenntnisse eines revolutionären ...*, op. cit., p. 14.

11 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., p. 246.

12 K. Sienkiewicz, "Pomnik w ruchu" [A monument in motion], in S. Beglarian, M. Janicki et al. eds., *Krystian Burda. Droga do Żelazowej Woli – studium czasoprzestrzeni* [Krystian Burda.

ten-kilometre stretch of a planned route between Warsaw and Żelazowa Wola and their view was meant to be changing along with the moving point of view. The wedges reminiscent of a piano keyboard would become the visual stimuli described by Strzemiński, marking the rhythm of the space-time continuum segmented by them. Burda even determined the speed at which the car from which the composition could be watched should drive, suggesting as an optimal condition to drive at the speed of 60 km per hour. As may be surmised, the project was never finalised and during the diploma defence the work was represented by a fragment of the monument on a model, photographs taken during trips to Żelazowa Wola, a map imagining the assumed location of the monument, a round relief explaining the optical operation of the installation, and a film.¹³ The cameraman of the film, which was later to prove the most controversial element of Burda's diploma, was his colleague Andrzej J. Wróblewski already working as an assistant lecturer at the Warsaw Academy of Fine Arts. He assisted a less experienced colleague in filming a model and to prepare the sequences preceding the presentation of the monument. Since Burda conducted his own research on the rhythm of the space-time continuum, for the purposed of the film he recorded several shots with water ripples, leaves being moved by the wind, shadows cast by fence rails, trees by the road and hands playing the piano in order to make the audience aware of the role of rhythm as a factor uniting all arts, above all visual arts, dance and music.¹⁴ The non-standard presentation of the diploma concept stirred consternation among some of the members of the committee evaluating the student's work. Burda managed to defend it after a long debate. He was supported by the professors open to change, who ran the studios where he prepared his designs: Jerzy Jarnuszkiewicz and Oskar Hansen.

Hansen's influence on the final concept of the monument proposed by Burda was particularly crucial. As is known, in 1958 a competition was held for the monument at the former Nazi extermination camp in Auschwitz-Birkenau, for which Hansen proposed slicing the camp area with a black asphalt road one kilometre long and seventy metres wide. So radical was the project that, despite the highest appreciation from the jury, it was never implemented.¹⁵

The route to Żelazowa Wola – a spatiotemporal study] (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2014), p. 37.

13 Ibid., pp. 37–38.

14 Ibid., p. 38.

15 Ibid., p. 34.

It is quite significant that both projects were created more or less at the same time, on the eve of the changes in art, which took acting in open landscape as their base, often assuming the mobility of spectators (Robert Smithson's *Spiral Jetty* was best viewed from the perspective of an aeroplane in flight thus the most frequent way of displaying this work was to show a colour film documenting its creation). The vast majority of land artists' exhibitions rely primarily on the presentation of audio-visual materials, which are only a record of the work and are not equivalent to it. It is not infrequent that objects created in natural contexts are conceived from the beginning as ephemeral realisations, which with time will be subject to destruction and decomposition, with photographs and films being the only evidence of their existence.

Krystian Burda's diploma work was forgotten for a long time. After graduation, its author returned from Warsaw to the Upper Silesia and began his work as industrial designer in the Rybnik Metal Products Plant of the Silesia Steelworks. As artist, he sometimes created interior designs for churches and for mosaics on the façades of buildings (in 1978, for example, he completed a mosaic on the façade of the Diament Department Store in Wodzisław Śląski).¹⁶ Although he did not stop researching the rhythm created by the "visual stimuli" he himself composed, this was not accompanied by any agenda for the transformation of humanity or for the repair of the world. Rather, his work was inspired by a desire to continue his own individual creative development. It may be assumed that despite the lack of spectacular successes in his professional career, Burda felt fulfilled, as he managed to achieve the programmatic assumptions of the so called open form in art popularized by Oskar Hansen. The Warsaw lecturer convinced his students that:

The role of an artist in the OF [Open Form] convention would be, on the one hand, to provide a background – an artistic opportunity for the creation of authentic statements – to trigger them, even to provoke them. On the other hand, the artist should expose these authentic elements, making their subjective specificity clear. The creation of these artistic activities would result, among other things, from a personal need to create, or from provoking the activity of a neighbour, while it would be up to the artist to make them readable.¹⁷

16 Ibid., p. 228.

17 O. Hansen, *Zobaczyć świat* [To see the world], Warszawa 2005, p. 41.

In this context it is possible to speak of one other parallel between Freundlich and Burda: some of their conceptions which they never managed to complete in their lifetime live on in the narratives of contemporary art. They still “influence neighbours” and, in a conceptual sense, they form the material inspiring subsequent generations of artists to act. At this stage, it is worth pointing out a certain significant difference in the attitudes manifested in the creative activities of Burda and Freundlich. As has been pointed out, Burda was an advocate of individualization in art. He clearly preferred constructivism and grounded his creative search in the objective cognition granted by the scientific experience based on studying numbers, mathematics, optics, physics and chemistry, all of which he considered to be attractive, enlightening and intellectually inspiring. In spite of this, however, he believed in the principle that artistic activity is meant to lead to individual experience and he emphasized the spiritual aspect of creativity, calling it “the fourth dimension.”¹⁸ Meanwhile, Otto Freundlich sought a universal element in his creative activities, and as the primary task of artists he considered giving expression to the universal collectivism achieved through Marxism:

Here [he wrote] are two powerful personalities who have managed to pull the proletariat out of resignation: Marx and Engels. Dualism vanishes from history, and with it vanishes also the individual as a bearer of this dualism. The collective that brings to the forefront those individuals who are the promoters of collectivism becomes universal. Painters, sculptors and architects, who always anticipate and accompany progress, never compromise with impunity and must penetrate ever more deeply into the laws of collectivism and universalism. And their honest decisions, which will thicken in their works, will one day be recognized in their true meaning among the works of the global era of dualism. The revolutionary proletariat, united in the socialist collective of the world, will once again recognise in them the austere discipline and self-denial that once led it to victory¹⁹.

18 “Poprzez sztukę szukałem czwartego wymiaru...”, op. cit., p. 54.

19 O. Freundlich, “Bekenntnisse eines revolutionären...”, op. cit., p. 16.

Ph.D., head of the Department of Theory and History of Art at the Academy of Fine Arts in Katowice. In 1989-1990 he received a French government scholarship (IRESCO/CNRS, Paris). The president of the Society of Friends of the Academy of Fine Arts in Katowice. He has published articles on art theory, philosophy, and cyber-culture. He has edited publications on art, among others: *Znak – znaczenie – komunikacja* [Sign – Meaning – Communication] (Katowice, 2002), *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki* [From Propaganda Prints to the Rondo Sztuki Gallery] (Katowice, 2007), *Akademii 2007+* (Katowice, 2009), *Horyzont* [The Horizon] (Katowice, 2012), *Bieguny/Poles* (Katowice, 2013), *Energia/Energy* (Katowice, 2016), *Hortus electronicus* (Katowice, 2019).

BETWEEN THE TRANSCENDENCE AND IMMANENCE: THAT WHICH IS ETHICAL, THAT WHICH IS AESTHETIC*

When we consider the *Spaces of Interspace* project dedicated to Otto Freundlich, one of the first representatives of abstract art and an insufficiently appreciated antecedent of the first Avant-garde, we notice that which is always present in the artist of such a calibre – the fact that art draws its sense and strength from optically different elements and from the potential carried by difference. Today we would be even more inclined to use that Derridean immortal term of *différance*.¹ *Différance* is not a form or a state, it does not exist, it is no being

1 *Différance* is a term coined by Jacques Derrida and based on the fact that the French word *différer* means both “to defer” and “to differ.” See, for instance: David Wood and Robert Bernasconi eds., *Derrida and Différance* (Evanston: Northwestern University Press, 1988).

– singular, transcendent, perfect, and primary. It reigns over nothing and it does not control anything. It should be understood as the unsubstantiating condition of the differences in which all dissimilarities and discrepancies are manifested, including those which allow for differentiating between ideas, i.e., allowing for the practice of metaphysics.

It is true that making the invisible visible, making the absent present, is his – the artist's – primary task; Freundlich himself called it “the power of interspace.” What is more, such a positioning of issues irrevocably directs us towards the original questions: when, how and for what-ever reason, that which is aesthetic is revealed to us as irrevocably ethical, and that only when this relationship really exists can the truth be revealed. As we read in the introduction: “The project of the exhibition *Spaces of Interspace (Hommage à Otto Freundlich)* is based on Otto Freundlich's concept of art, which seeks a symbolic bond between the spiritual, inorganic and organic, but at the same time affirms the egalitarian values of culture open to polyphony and diversity.” This makes the old question whether Beauty still goes hand in hand with the Good and embodies the Truth all the more relevant. We hear it again in Stefan Chwin's recent and influential essay entitled “Deceptive Beauty.”² It seems to be trivial in character. It is of such a school level, academic at best, looking like a commissioned exercise, like an essay which must be written for a credit, or an exam to be passed. But after rejecting these initial associations and freeing ourselves from the embarrassment that as adults and quite serious people we dabble with such trifling issues, we get the same thought as usual: after all, these are the most important elements of our environment, it is the space we are spiritually from. Irma Kozina rightly points to the multidimensionality of space (here understood as the city) identified as a narrative,³ but she overlooks one of its dimensions, the mental space, the one that is constituted by the image, our self and its irrevocably symbolic character. This will be addressed by Roman Lewandowski, recalling Derrida's statement that there is no history without iteration and, following him, he

2 S. Chwin, “Zwodnicze piękno” [Deceptive beauty], *Tygodnik Powszechny*, Kraków 2016.

3 I. Kozina, “Wstęp” [Introduction], in: *Narracje miejskie. Miasto jako obszar interwencji polityków, architektów i artystów* [Urban narratives. The city as an area of intervention of politicians, architects and artists], Vol. 1, I. Kozina ed. (Katowice: ASP Katowice, 2019), pp. 5–6.

will formulate the conviction that every topos is always an articulation of the played out difference and the repetition of the topoi that emerge at the beginning of the evolutionary chain.⁴

Without maintaining assistance, that is to say without maintaining the nagging character of the question about the triadic relations of the good – beauty – truth, there is no reason to exist at all – because existence implies being constantly present, but also constantly conscious. Thus, let us juxtapose this issue with our hero, i.e., with the character and the problem: with Otto Freundlich. What he was like and why, will be most probably revealed in various fragments by other authors, let us, however, unlock the perspective of what in the case of this artist may be the framework that makes his path and fate meaningful. Most probably it was always and still the same as in others, let us say in those who want to exist consciously: the inseparable tension between the good and the beautiful, the ethical and the aesthetic. For if we can create and preserve this space, we will not experience any trouble with the truth either. Ever since Aristocles, the *kalokagathia* has been characterized by this and this is where it came from. Namely, from being one of three, that is from simply being the One (this is what Plotinus intended at the onset of his henology), i.e., an ontologically homogenous whole in which only three different sects (of the same) reveal themselves to us. It is the One in three – here it is something that grounds or culminates in the whole out of the three. Or, perhaps, in other words: it is one of three, when we recognize three different ones from ourselves and from them we cognitively only distinguish something singular, in a complete sense. It is always the case that what is individual participates in what is general.

In a momentary statement, this will bring up yet another lead: is Beauty on the side of the Good and Liberty? This will already drag us into mediocre political spheres, which probably never foreshadowed anything positive; positive in the sense of efficient, functioning without error and additionally meeting human desire. To demand this from an individual artist means to demand

4 R. Lewandowski, "Inaczej niż w raju. Konflikt i dekonstrukcja miejsca w świecie globalnych opowieści [Different from paradise. Conflict and deconstruction of a place in the world of global stories], in: *Narracje miejskie. Miasto jako obszar interwencji polityków, architektów i artystów* [Urban narratives. The city as an area of intervention of politicians, architects and artists], Vol. 2, I. Kozina ed. (Katowice: ASP Katowice, 2019), p. 18.

the impossible, and, more emphatically, to demand something un-doable, because it is impossible to demand from someone – quite simply and at any time – a virtuous heroism. Because this is where the said intention would have to end if it were to be taken seriously. But what is worse, from behind the veil(s) of everything we can hide in, an unwanted image will emerge: every beauty hurts and every good leaves a painful mark – this is the ailing truth of our experience. And from now on it is no longer possible to free oneself from the tormenting “what-ever for,” from one’s own fate, from the signs left behind. In all this, the truth of one’s own memory space is being born, sometimes only dragging its own alter ego: the memory of a space whose very form is a universal vehicle. The truth as it was understood at the beginning of the road, as the *aletheia*, in its source meaning as that which is unhidden, unobscure, as what, quite simply, is *unconcealed*. However, it should be remembered that the truth so recognized has a negative meaning, it arises from the denial of the pan-Greek *lanthano* “I am hiding,” also *lethe* “forgetting,” and *lathos* “forgotten.” Maybe it is just this truth that happens to shine through in various traces, both carrying the senses that are difficult to identify in their former form today, and completely devoid of those senses.

Of course, we do not know whether Otto lived like this, i.e., whether his life was lived in such a horizon, but it would have had to be so if it were to be the life of the artist per se. Then his life œuvre would testify about him, just as each time it testifies about others. Not less important is the fact that this artist comes from Słupsk, where his family home still stands. This German painter, sculptor and theoretician of Jewish origin was born in 1878 in Słupsk (Stolp), where he spent his early years. He took up art professionally relatively late, and lived and worked in Paris, Berlin and Florence, among other places. This creates a peculiar coincidence, constituting a parallel with another internationalist, Tomasz Struk, a prematurely deceased eminent artist who spoke of himself as living in Paris, Berlin and Bogucice (a district of Katowice, a Silesian city). Various ideas connected with his fate as an artist pulsate in an alarmingly similar way, or perhaps even harmonize with those that envelop Otto Freundlich.

Soon it will be almost exactly a quarter of a century since the exhibition of Tomasz Struk’s works took place in the Upper Silesian Museum in Bytom in January and February 1997 (earlier in the GCK – Katowice, 1994; the Starmach Gallery – Kraków, 1995; the PGS – Łódź, 1995). The beginning of June will see the anniversary of the exhibition of this artist’s works in Warsaw’s Zachęta Gallery – probably the first individual exhibition of the Silesian artist’s works in this gallery after the war. Naturally, Struk later had many more significant

individual exhibitions, such as in the National Museum in Cracow in 2003,⁵ in Walter Bischoff Galerie Berlin – Stuttgart 2005, or a particular opus magnum, summing up his life and work in the form of the tripartite exhibition *Prześwity i niepamięci* (*Translucencies and (Un)Remembrances*) in the Silesian Museum in Katowice, the Rondo Sztuki Gallery in Katowice, and Katowice's BWA Gallery in autumn 2018, 14 years after his premature death.

The dominant theme of Tomasz Struk's work is the process of reconstituting the space of memory in the form of an imprinting "trace," which is recalled by the artist in the form of incisions, imprints and rasters which are the articulation of the tropes of the space of memory – the locus/topos of the existential order of man. Both artistic manifestations (in Bytom and Warsaw) referred to here were, although to varying degrees, retrospectives of his artistic activity, and at the same time testimonies to the laborious building of his (own) discourse, the way it was understood by Michel Foucault,⁶ i.e., perceived as a *modus operandi*. But at the same time, it has us in its power, because it is not us who control it (by using it, activating it, making it comply with our expectations and interests). And yet it is the discourse that holds its sway over us. We are dealing here with the construction of a discourse that is not easy and is disturbing. Struk has been building it all his life – in the face of the irremovable awareness of the powerlessness of philosophy and the helplessness of language, and with a similar understanding of time as in the case of Roman Opalka: of time as memory and time as history, to which Opalka drew attention during the exhibition-cum-meeting *Ślady nieobecności* (*Traces of Absence*) in 1989 in Katowice, and which was recalled by Philippe Gand.⁷

- 5 This exhibition was also a follow-up to the 2000 International Print Triennial in Krakow, where Tomasz Struk was awarded the Grand Prix; a similar event took place at the Polish Print Triennial in Katowice the same year.
- 6 It is, among others, the question of "de-transcendentalising" the subject of knowledge, also as another name of the will, situated at the crossroads of the essence of subjectivity and power, cf.: Michel Foucault, *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)* (Paris: Gallimard, 1966).
- 7 P. Gand, T. Struk, "Metamorfoza Nieobecności – rozmowa w Galerii Phillipe Gand, Paris 1992" [Metamorphosis of Absence - an interview at the Phillipe Gand Gallery], *EXIT*, 1992, No. 3.

In this activity, as Leszek Brogowski shows, we can discover an attempt to face the inexpressiveness of memory, an effort to express what is in fact inexpressible⁸ and what we can understand from our contemporary perspective as a profound disagreement with the progressing process of colonization of our internal environment, which memory is anyway. How are we aware of the challenge we are facing is a separate issue. Probably not many of us could say with a clear conscience that we have passed this test, because on a daily basis we simply function in the state of “second-hand memory,” because we live in the reality of the inevitable recycling of the remembered content.⁹ Struk himself spoke insightfully of these issues, pointing to the fact that “memory images disappear irretrievably, and we enter a time of history based only on the violence of language.”¹⁰ The language given to us here reveals the strategies of narrating time, memory, presence – the whole problem field that preoccupied Struk for many years and that he traversed so persistently.

The exhibitions – both Silesian and Warsaw ones – featured paintings and installations. At the Bytom’s presentation we could see the paintings from a very distant past, from the beginnings of Tomasz Struk’s artistic activity, including those painted simultaneously with the construction and preparation of the installation objects; these are the so-called white paintings, usually 110 × 110 cm in size (only sometimes smaller: 30 × 30 cm). On these occasions one could see the artist’s work almost in cross-section, observe it layer by layer – like the layers of time that mark it. And yet both exhibitions were, as ever, something finite and self-referential. From paintings – including graphics and prints – to installations. And vice versa. The exhibition in Bytom moved from the old, paintings with titles as if their own names such as *Memory*, *Jacob’s Awakening*, through hexagonal untitled series displaying the patterns of waves that seemed to track down the signs of absence and wash away the memory, through series of white untitled paintings with opening structures of their surfaces, to the subsequent versions of the installation entitled *State of Memory* realized by

8 L. Brogowski, “Tomasz Struk: odsłanianie pamięci w materii” [Tomasz Struk: revealing memory in matter] in: *Tomasz Struk* (Bytom: Muzeum Górnośląskie, 1997).

9 A. Rottenberg, “Pamięć z drugiej ręki” [Second-hand memory] in: *Tomasz Struk – Grand Prix MTG 2000* (Kraków, 2003), p. 6.

10 L. Brogowski, “Tomasz Struk: Memory states and the forms of violence of language” in: *Tomasz Struk. Prześwity. Translucencies*, R. Lewandowski, G. Hańderek eds., (Katowice: ASP Katowice, 2018), p. 24.

Struk in the years 1995–1997, in five variants with unveilings in Krakow, Łódź, Cologne, Berlin, and Bytom, which related subsequent articulations of this project. In Warsaw one could only see white paintings with corporeal connotations of the opening and closure, each in the same size, arranged together into a vertical wall with splinters of clay breaking through their surfaces. They were a reminder of the subcutaneous aspect of existence, while the hexagonal pillars evoked the inspirations of funerary portraits which, after more thorough penetration, revealed the symbolic sequence of the coffin and the urn. We could also see the objects of the installation: wooden railroad tracks and hexagons. Those elongated resembled the shapes of boats/coffins/an ark and those more regular which looked like timbered edges of wells. Made of wood, they symbolically reversed the oppositions between soft – hard, dead – alive, indifferent – engaged. Like the wall of mirrors physically closing the installation in Warsaw and simultaneously opening the area of its possible vistas. The mirror opened the space there, an object attracted visitors to itself with its scent of sawdust and with all its warm connotations. The space opened with the mirror image made us part of itself; it necessitated the participation of our appearance, it turned us into an accomplice of the situation. In this participation, it revealed the co-existence which leads to an unavoidable relationship of shared responsibility, the position of a guest.

It is a striking coincidence that almost at the exact time of Tadeusz Struk's Bytom exhibition, in his lecture delivered in Katowice,¹¹ as Jacques Derrida was sketching the ethics of friendship and hospitality, he pointed to the unnerving proximity of the concepts of *l'hospitalité* "hospitality" and *l'hostilité* "hostility." Tadeusz Sławek, in his laudatory lecture on the occasion of conferring the honorary doctorate to Jacques Derrida, said that "only in and from the distance will the voice of my Neighbour invite me to an unparalleled adventure of friendship."¹² It was due to some incomparable paradox, that what Struk showed and what Derrida talked about became one space with the entire Academia at that time.

11 J. Derrida, "Wykład Profesora J. Derridy" [The lecture of Professor Jacques Derrida], in: *J. Derrida doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Katowice 1997, p. 60; the lecture delivered on the occasion of being awarded honorary doctorate, 11 Dec. 1997.

12 T. Sławek, "Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności" [Jacques Derrida: deconstructions and the ethics of hospitality], in: *J. Derrida doctor honoris...*, op. cit., p. 10.

The peculiarity of both Silesian and Warsaw presentations was the fact that the objects that appeared in them, especially those that comprised the central installation *Stan Pamięci / The State of Memory*, were created sequentially, appearing as actors in earlier shows: beginning with the first one at Andrzej Starmach's gallery in Cracow in 1994, in Łódź at the State Art Gallery the following summer, then in Cologne, Stuttgart, Paris, Berlin's Grund und Schatten, to Bytom and finally Warsaw. But in the spectacle of the life of an individual person, as well as of any community, or even of the whole history, the scenery of this spectacle is neither an unchangeable external reality, nor an internal and inexhaustible source of inspiration. To see our life or the life of our community as a dramatic narrative is to see in it an inevitable process of which we ourselves are a part and from which it is impossible to try to free ourselves, an act which we must not even attempt at. After all, we know it well, and sometimes we even understand it, and not necessarily from someone else's experience, that there are situations in which we are able to work incredibly hard in order to help one of our friends in need, precisely because he is our friend. At the same time we are able to be perfectly deaf and indifferent to the sufferings of so many others who are next to us and often even closer than within our arm's reach. Or else: with a single gesture, even if not made deliberately, we are able to help us find ourselves in an improved situation and in so doing we destroy the whole ethical dimension of caring for the other, which supposedly motivated our action. Inevitably, we turn it into an object, and we are ready to defend it to the last breath, above all in order not to find ourselves in its place. The fellow human being, who is only a means to – let us even say – perfection, albeit exclusively our own, becomes the object of building up our self-admiration, and then they can no longer genuinely be an object of our care and responsibility. Being an object of care and self-admiration at the same time exceeds the endurance of reality and disturbs any moral order in it. Even then, and perhaps above all, precisely then are the manuals of holiness ready, always and reliably serving to find self-justification and to free oneself from constant vigilance in the face of violence. The violence that takes place here and now, but also all possible violence: wherever and whenever. Because: "the responsi-

bility for my decision comes not from the immediate acquiescence of the concealed pride, *hubris*, that prompts me, but from surprise and lack of decision. In which there is a basic opposition to what comes and goes and what calls.”¹³

All that remains, therefore, is to live with the awareness of the relativity of one's beliefs, and yet to abide by them, making it a moral obligation to selflessly take the side of the Other at the moment of trial. To demand nothing on this account, to make no use of the moral rationale for action, not to build one's own holiness on the measure of another's life, and not to conceal with this any other malice one does anywhere else. After all, to fail to compensate for one's own actions of goodwill is a real fulfilment of the condition of the creation of the moral self and a delegitimization of cruelty, that most inhuman and yet most often humanly experienced state, because, as Judith Shklar says, cruelty is the worst thing we do.¹⁴ Commonly and banally. And always Face to Face. For the moral responsibility, which is based in the moral self, is always individual, always uncertain, never guaranteed, but instead it is perfectly aporetic, exposed to mockery for suspicion of self-motivation, *ex nihilo*, disdained due to human tawdriness and also because of ordinary fear. Finally, it is always and constantly about the fact that in the place where one says “it was like this” in one's own affairs, as well as in the place where one says “it was like this” in other people's affairs, one could actually say “I wanted this,” and that this time so that one could carry the memory of the Other in peace and without embarrassment.

At the exhibition in Bytom, the mirror placed as a physical horizon, closing the installation, was in fact only opening the space, inviting the observer to join in, thus making him/her a partner in the situation. One could still escape from the multiplied image of the mirror, as if going beyond the installation of the reality of the situation; there were places where one could stand and look at the objects without being inside them. At the exhibition in Warsaw there were no such possibilities anymore – the mirrors, indeed, were arranged into a wall, but the wall was broken rectangularly, and then, once one entered the reality of the installation space, one was already there. What is more, just as in the spatial reality of the installation every entry into it is both final and irrevocable, because there is no physical place where we would not be inside,

13 T. Sławek, op. cit., p. 16.

14 See: J. N. Shklar, *Ordinary Vices* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), pp. 43–44.

so in the symbolic reality every time we cross its boundary, the moment that one knows, or that one has known that the boundary has been crossed, is prejudicial, conclusive, it makes it impossible to turn back. It is the realization that it has never been possible to turn back and that the secretly sought-after return to the virginal innocence of ignorance is just a chimera, a whisper of a malicious demon or an act of self-deception. As a result, every space that becomes ours through our participation in it is always symbolically divided and normatively marked, which proves that its relation is like that of a “map” towards a “territory.”¹⁵

As I was opening Tomasz Struk’s exhibition at the GCK in Katowice in 1994, and, immediately afterwards, at the Polish Institute in Berlin, I prepared a speech/text entitled *Punctus contra punctum*, in which I referred to the following scene among other things: Lorenza Pellegrini and Jacopo Belbo are at the opening of Riccardi’s exhibition of paintings. Lorenza is dancing and Jacopo, addressing a friend with some embarrassment, whispers in his ear, “I’m an old-fashioned realist,” to which the other replies, “I only understand Mondrian,” and asks half rhetorically: “and what does a non-geometric image represent?” This scene takes place in Chapter Fifty of Umberto Eco’s novel *Foucault’s Pendulum*, and this seemingly paradoxical question reveals a problem we are unable to solve, although we are all the more afraid of averting it. It is the question of where the meaning we are chasing after is found; the question about where it is that the unobscurity that the Greeks talked about is being revealed and becomes transparent; the unobscurity that is penetrating through everything that conceals it, like the traces of something announced emerging from underneath the white surfaces of the painting, the signs and stigmata, or perhaps a harbinger of the unknown, or like the clay from Heinrich Heine’s sarcastic letter from Paris: “We ask what God, the world, man, are. Till a handful of cold clay stops our mouths at last.”

Katowice, July 2019

15 R. Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* [The passage effect. Confrontations and identity negotiations in contemporary artistic practices] (Katowice: ASP Katowice, 2018), p. 561.

*This text is largely extent based on the material prepared for publication in the *EXIT* periodical, but, as a result of various turns of fate, the unpublished text “The Name of Sarah, Do not Jump on the Run” referred to the 1997 exhibition by Tomasz Struk at the Zachęta Gallery in Warsaw. The text also contains references and ends with a reminder from Heinrich Heine’s letter – I used it in the text that was published in *EXIT*: M. Juda, “Epifania życia” [Epiphany of life], *EXIT*, No. 1, 1995.

ROMAN NIECZYPOROWSKI

Ph.D., art theoretician and historian, assistant professor in the Department of History and Theory of Art at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. He lectures on art history at his home university as well as at the Faculty of Architecture at the Gdańsk University of Technology and in Braheskolan, Visingsö, Sweden (under the patronage of Stockholm University). Member of the Board of the Katarzyna Cieślak Foundation. His research interests are focused on cultural, social and political aspects of modern art. For several years he has been working on the problem of remembrance of the Holocaust in art after 1945. Among his publications are texts devoted to the works of contemporary artists such as Nobuyoshi Araki, Joseph Beuys, David Hockney, Pieter Hugo, Anselm Kiefer, Grzegorz Klaman, Yasumasa Morimura, Mark Rothko, and Andres Serrano. He is currently working on a book devoted to the birth of critical art in Poland.

THE GREY FIELDS OF HADES. THE MEMORIAL SITE IN BEŁŻEC DESIGNED BY ZDZISŁAW PIDEK

*I AM alone, I put the ash flower
in the glass full of ripe blackness. Sister mouth
you speak a word that lives on outside the windows,
and what I dreamed climbs up me silently.*

Paul Celan

Stanisław Obirek aptly observes that “memory is not only a feature distinguishing human beings, but also determining their identity. The Greeks gave the name of Memory to the mother of the Muses – Mnemosyne – thus making her, as it were, the patron of the basic dimensions of culture. For they realized that she was not only the source of identity, but also the source of the

ways in which it was shaped.”¹ One of the most sensitive and at the same time thorny problems in post-war Poland is the memory of the Holocaust. The billowing chimneys of Auschwitz, which have become its symbol, have also changed our perception of the world forever. Kenneth Murphy writes that “the defining moment of modern history is the tragedy that defines mankind: the murder of six million European Jews.”² We may consider that what took place during the Operation Reinhard, with its horrifying euphemism *Endlösung der Judenfrage* – “the final solution of the Jewish question” – has become a liminal moment in the history of Western civilization.³ The Holocaust experience has left a grim mark on the history of Europe showing what man is capable of. The industrial in its scale and horrifying in its cruelty act of murdering millions of Jews has rendered the traditional aesthetic canons of European culture pointless. Hitler’s contempt for people who were stripped of their dignity and hope, and whose bodies were annihilated, all this means that commemorating the Holocaust victims is the most difficult problem in art. It is easy to fall into banality here and it is easy to fall into kitsch.

Bełżec is a Tomaszów county village located some 130 kms south-east of Lublin. Situated on the railway line connecting Lublin and Rawa Ruska, hidden in the heavily forested area of the Central Rostocze, the village was an advantageous location for a death camp during World War II. It comes as no surprise then that as early as in 1940 a labour camp was established here and its Jewish

- 1 S. Obirek, “Pamięć Zagłady – brzemię i szansa” [The memory of the Holocaust – a burden and an opportunity], in M. Fabiszak, M. Owsński eds., *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie* [The camp-museum. Trauma in contemporary exhibitions] (Kraków: Universitas, 2013), p. 13.
- 2 K. Murphy, “Rodin wśród kanibali” [Rodin between the cannibals], M. Pietrzak-Merta trans., *Res Publica Nowa*, 1997, No. 127, p. 74.
- 3 Alan Milchman and Alan Rosenberg use the term “transformative experience,” see: A. Milchman, A. Rosenberg, *Experiments in Thinking the Holocaust. Auschwitz, Modernity and Philosophy* (London: Palgrave Macmillan, 2006), p. 11 and ff.; see also: R. J. B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945–1990* (London New York: Routledge, 1993); M. R. Marrus, *The Holocaust in History* (London: Brandeis University Press, 1987). Dan Diner calls this phenomenon “a rupture in civilisation,” see: D. Diner, “Vorwort des Herausgebers” in D. Diner, *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz* [Rupture in civilisation. Thinking of Auschwitz] (Frankfurt am Main: Fischer, 1988), p. 7. However, the most radical is Philippe Lacoue-Labarthe who treats the Holocaust as a historical caesura in a Hölderlinean sense, see: P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Ch. Turner trans., (Oxford: Blackwell, 1990), p. 45.

prisoners were exploited to build fortifications of the so-called Otto line on the border of the General Government with the Soviet Union. In the August of 1941, a few weeks after the German attack on the Soviet Union, Eastern Galicia was incorporated into the General Government. Located in the centre of this administration, Belżec was perfectly suited for the extermination of Jews from south-eastern Poland. For the camp site, an area adjacent to a railway siding about two kilometres away from the village centre was chosen. Construction of the new camp began on November 1st of the following year, and the first transport of prisoners arrived a few weeks after the Wannsee conference, thus beginning the process of mass murder of the Jewish population using stationary gas chambers.⁴

Compared to other death camps, the camp in Belżec, built on a rectangular plan covering less than 7 hectares, was relatively small. Like other camps, it was surrounded by several rows of barbed wire, with those on the side of the railway tracks masked by densely planted trees. Its north-western part with a railway ramp could receive 20 railway cars and was intended to admit victims, while the south-eastern part with the gas chamber and mass graves was an extermination area.

The construction of the Belżec camp was completed by the end of February 1942 and the first transport arrived on March 17 of that year. Assuming this date as the beginning of the camp's operation and remembering that the end of its functioning falls in mid-December of this year,⁵ we can state with horror that in under ten months almost half a million

4 Earlier, in Chełmno nad Nerem (Kulmhof), mobile gas chambers were used: the staff connected the exhaust pipes to the prisoner-filled rear truck cabins, poisoning the people locked inside then with exhaust fumes. See: H. Taborska, "Sztuka w miejscu śmierci" [Art in the place of death], in T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska eds., *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia* [Remembering Shoah. Cultural depictions and the practices of remembering] (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2011), pp. 30, 35.

5 H. Taborska, op. cit., p. 35

Jews were exterminated in that location.⁶ The terrifying efficiency of this death factory made the Belżec camp the first and one of the most active links of the so-called *Einsatz Reinhard*.

As has been mentioned, a siding deviated from the railway line and it was used for the transports of railway carriages filled with victims who were brought to the camp gate. Christian Wirth, the first camp commander in Belżec, devised procedures that made the victims unaware of their fate and, at the same time, that paralyzed them with fear effectively enough to make the extermination process as smooth as possible. This was achieved both by the appearance of the camp and by all the routines that the victims had to perform immediately after leaving the carriages. No more than several dozen minutes passed between the arrival at the ramp and the moment of death, during which the victims had to take off their clothes and go to the gas chambers. Halina Taborska describes it this way:

The unloading on the camp ramp lasted only a few minutes; the road to death led through the undressing barrack, along a 10-meter long and two-meter high corridor called the Sluice, to an alleged "bathhouse" – the gas chamber. The extermination procedure was similar to that in Chełmno: women's hair was cut off, the corpses hastily drawn out of the chambers had their gold teeth pulled out, all the bodies were "checked" for hidden valuables, then thrown into mass graves, and, from November 1942, incinerated.⁷

- 6 There are some discrepancies as to the number of the victims murdered in Belżec. The Polish Committee for German War Crimes in Occupied Poland estimated the number of Jews murdered in Belżec at 600,000. In the trial of the camp crew, SS-Scharführer Heinrich Gley and Robert Juhrs estimated that between November 1942 and March 1943, about half a million bodies were burned in Belżec. Despite this, the figure of 600,000 was accepted by the Munich State Court, where Josef Oberhauser's trial took place in 1965. The State Museum at Majdanek determines the total number of murdered people at 500,000, see: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%B3z_zag%C5%82ady_w_Be%C5%82%C5%BCcu [date of access: 5 Oct. 2019]; http://www.belzec.eu/pl/history/historia_obozu/2 [date of access: 5 Oct. 2019]. The number of 600,000 victims was verified in Robert Kuwałek's research, who writes: "Despite many discrepancies in the number of Jews deported and murdered in the Belżec death camp, the sources available today allow us to establish that the total number of victims of the camp did not exceed 500,000 people, and contemporary findings indicate that it could have been even lower than 450,000 people." R. Kuwałek, *Obóz zagłady w Belżcu* [The death camp in Belżec] (Lublin: Majdanek State Museum, 2010), p. 172; see also: H. Taborska, op. cit., p. 35.
- 7 H. Taborska, op. cit., p. 35; see also: <http://www.zgapa.pl/zgapedia/Belzec.html> [date of access: 22 Oct. 2019].

The first gas chambers were located in a wooden barrack with a low-suspended ceiling, which made it possible to use less gas generated by the Russian tank's internal combustion engine. Along the walls of the barrack narrow-gauge tracks leading to burial pits were laid. Between mid-June and the end of July 1942, a new brick building was built with six chambers calculated to accommodate a total of 4,500 victims at a time. To conceal the building's real purpose, a large flower pot was placed at the entrance and an inscription "Bade- und Inhalationsräume" was placed above the door.⁸

Preparations for the dismantling of the camp began towards the end of 1942 and continued until the middle of the next year.

The exhumed bodies of the murdered people burned for days and nights on pyres and then on rail grates until April 1943. The ashes were passed through a cereal-cleaning machine to sift off possible remains of uncollected valuables, and then poured back into burial pits. In spring 1943 the chambers and barracks were demolished, the remains of the death pits were obliterated, and the whole area was ploughed over and partly afforested.⁹

The years immediately after the war were the time of regular digging up of the mass graves by the local population in search of gold and valuables. It was not until the 1960s, on instigation of the then Council for the Protection of Struggle and Martyrdom Sites, that the area of the former camp's area was tidied up and fenced off and at the same time some elements of sculptural commemoration were installed. The hypothetical locations¹⁰ of the mass graves were marked with rectangular frames of low walls and in the middle of each of them a concrete urn with a flame was located. A mausoleum cube set on a concrete platform dominated over the entire establishment. It was erected on the entrance gate axis and it was covered with artificial stone slabs. The monumentalism of its main wall was "interrupted" by a sculpture by Stanisław Strzyżyński. This two-piece composition, reminiscent of Alberto Giacometti's style, represented an "emaciated 'skeletal' figure of a prisoner, supporting

8 <http://www.zgapa.pl/zgapedia/Belzec.html>; see also: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ob%C3%B3z_zag%C5%82ady_w_Be%C5%82%C5%BCu#cite_note-7 [date of access: 22 Oct. 2019].

9 H. Taborska, *op. cit.*, pp. 35–36.

10 No archaeological works were conducted at the time.

the body of his companion dying and collapsing onto the ground.”¹¹ The depiction of the relation between the two figures introduced a new meaning in the visual representation of the martyrology: “it implies human solidarity which appears in even the most extreme and inhumane circumstances.”¹² In Strzyżyński’s catalogue text, Kazimierz Parafricanowicz describes the artist’s Bełżec project as an object which “horrifies with the unnaturalness of the human figures in the shockingly spectral place of extermination: the tragic Pietà of our time.”¹³ On the stone wall above, to the right of that very sculpture, the following words were inscribed: “In memory of the victims of the Nazi terror murdered in 1942–1943.”¹⁴ As Halina Taborska notes, in accordance with the ideology of the time, not even a word of mention commemorated the Jews murdered there.¹⁵

Although at the end of the 1980s the state of commemoration of the victims of the Bełżec death camp left much to be desired, the problem of the message it carried was much more important. Particularly glaring were the lack of any mention of the nationality of the victims, the symbolism which was not too adequate to the situation, the lack of precise delineation of the area of the mass graves, and the lush vegetation growing over the entire site. The socio-political changes that took place after 1989 made it possible to rectify the earlier errors. Miles Lerman, whose almost entire family was murdered in the Bełżec death camp, contributed immensely to all this.¹⁶ On his initiative, in the early 1990s, all interested parties¹⁷ decided to carry out comprehensive archaeological and field research and to launch a competition to commemorate the Bełżec camp. The winning design was developed by the team of Zdzisław Pidek, a professor of the Gdańsk Academy of Fine Arts (the team also included

11 H. Taborska, op. cit., p. 37.

12 Ibidem.

13 K. Parafricanowicz, *Stanisław Strzyżyński. Katalog wystawy z okazji 50-lecia pracy artystycznej* [Stanisław Strzyżyński. Exhibition catalogue on the occasion of his fifty-years' work as an artist], cited in http://naleczow.net.pl/image/galeria/st_strzyzynski/galeria_strzyzynski.htm [date of access 22 Oct. 2019].

14 http://naleczow.net.pl/image/galeria/st_strzyzynski/pomniki/naleczow_101.htm [dostęp 22.10.2019].

15 H. Taborska, op. cit., p. 36.

16 S. Obirek, op. cit., p. 27.

17 The United States Holocaust Memorial Council, the American Jewish Committee, and the Council for the Protection of Struggle and Martyrdom Sites.

Marcin Roszczyk and Andrzej Sołyga). On 3 June 2004, forty years after the unveiling of the first monument in Treblinka, a memorial to the victims of the camp in Belżec was officially opened.

The site of the former death camp is located near the road leading from Belżec to the border with Ukraine. The camp is separated from the road by a strip of vegetation and by a large, thick concrete wall. Its form and the rhythm of its divisions marked by strips of rusty steel bring to mind the cattle carriages in which the prisoners were transported to this place. The entrance leads through a relatively narrow isthmus in the wall. Once it has been crossed, a full view of the monument's entire layout opens. Its main part is a field of ash covering the slope of a small elevation divided by a fissure that rips it in two. To enter it, one has to walk over a cast-iron plate marked with the traces of railway wheels whose lines form the shape of the Star of David. Sunk into the concrete structure, the iron plate acts as a resonance box signalling every step with a dull sound coming from below the ground. Once we pass it, a cobblestone level path¹⁸ will lead us deep into the hill. It cuts into the incline with the walls growing with every step towards a huge, granite wall¹⁹ on which a fragment from the Book of Job is carved: "Earth, do not cover my blood; let there be no resting place for my outcry" (Job 16, 18). This giant crack that slits the ash field like an unhealed wound separates the slope of the mass graves into two parts, like the split Tablets of Stone, becoming a symbol of a broken life.

Immediately opposite the stone wall, which has been cut with furrows, there is a symbolic *ohel*.²⁰ On the plates placed in this symbolic niche, the names of the people murdered in the camp are inscribed. Immediately next to it, both from the north and south, stairs lead to the surface, towards the concrete pavements surrounding the entire site. This concrete band is labelled with chronologically arranged information about subsequent transports arriving at the camp, with the names of the towns in Polish and Yiddish from which the people murdered here originated. In the north-western corner of this Mass

18 The path is much wider than originally intended. Originally, it was supposed to be so narrow that two people could not pass by easily. Many years ago, in an interview with the author of this text, Zdzisław Pidek explained this measure by the fact that the narrow width of the road enforces the loneliness of the contemplation of anyone who enters it.

19 It symbolises the Wailing Wall of Jerusalem.

20 Here in the form of a niche. In Jewish tradition, they were built over the graves of rabbis and tzadiks.

Grave-Cemetery, where the former railway ramp was located, an installation constructed of dismantled railway tracks is located. The rails it is made of date back to the time of the Holocaust and are laid on top of each other. When we recall the fact that the field crematoria in the death camps were constructed from the rails on which the bodies of the murdered people were laid to burn, this structure gains another tragic dimension, becoming a symbolic reliquary.

This enormous, seven-hectare field of ash has been stripped of vegetation. The only exception are the seventeen oak trees growing in the south-western part of it. They are silent witnesses to the tragedy that took place here.

In my view, the best review of this realization are the words of Paweł Śpiwak, who, describing his visit to Bełżec, confessed: "I stood dumbfounded. I was unable to, I did not want to, I could not say anything. I had a huge lump in my throat. This place hurts, it hurts too much. I do not want to come back here. I cannot nor may I not carry its weight. I am helpless. This memorial-museum has crushed me."²¹

* * *

During the Second World War, the territories of Poland experienced human barbarity. Although the first ideas to commemorate the millions of victims of death camps appeared just after the war and on 2 July 1947 the Polish Sejm passed a special bill, it was only at the beginning of the 1950s that some specific initiatives were undertaken in this regard. The first to emerge was the idea for a monument to the Treblinka victims. In a competition announced in the mid-1950s,²² a project by Franciszek Duszeńko, Adam Haupt and Franciszek

21 P. Śpiwak, "Bełżec," *Architektura-Murator*, No. 9 (2004), p. 73.

22 In the chronicle published in the jubilee edition of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, the date provided is for the academic year of 1953/1954, see "Kronika" [Chronicle], in J. Wnukowa ed., *Państwowa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, (no publication date and place provided), p. 182. Similar dating can be found in Ignacy Witz, see: I. Witz, *Plastycy Wybrzeża* [The Artist of the Pomerania] (Gdańsk Wydawnictwo Morskie: 1969), pp. 62, 77. Wojciech Zmorzyński, on the other hand, indicates the year 1955, see: W. Zmorzyński, "Rzeźba" [Sculpture], in W. Zmorzyński ed., *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2005-1945. Tradycja i współczesność* [The Academy of Fine Arts in Gdańsk 1945–2005. Tradition and modernity] (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2005), p. 160; see also Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady. 1944–1950* [Mourning interrupted. Polish disputes around the memory of Nazi concentration and extermination camps. 1944-1950]

Strynkiewicz was selected. It was not realised until 1964. We now know that the reasons for such a delay could be found in the political situation of the time.

The second idea was a competition for a monument to the victims of Auschwitz. Although discussions how to commemorate the victims of Auschwitz-Birkenau began as early as 1947, and although in spring 1955 a symbolic urn was erected at the site of the former death camp, it was not until 1957 that the International Auschwitz Committee announced a competition for the construction of a monument. The winner, as is well known, was a team of Polish artists working under the direction of Oskar Hansen and Jerzy Jarnuszkiewicz. It is worth noting that both of these concepts of commemoration, Duszeńko and Haupt's and that of the team led by Hansen and Jarnuszkiewicz were at the foundation of the project by Zdzisław Pidek and his team.

* * *

Since nothing remains of the camp infrastructure at Treblinka II, the artists working on the concept of commemorating the place of extermination faced the necessity to create an identification of the place through the means of their own expression. As early as in the initial design phase, the team adopted the assumption of abandoning the use of conventional figurative sculptures in favour

(Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2009), p. 360. Katarzyna Radecka does not take a stand here, claiming that "the date of the second competition to commemorate Treblinka was variously provided, from 1954 to 1957." K. Radecka, "Upamiętnienie zrealizowane w Treblince" [The memorial realized in Treblinka], in E. Kopówka ed., *Co wiemy o Treblince? Stan badań, referaty wygłoszone podczas I Konferencji Naukowej w Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 4-5 październik 2011* [What do we know about Treblinka? The state of research, papers delivered during the First Academic Conference at the Museum of Struggle and Martyrdom in Treblinka, 4-5 October 2011] (Siedlce: Muzeum Regionalne w Siedlcach, 2013), p. 310. As a sidenote, it should be mentioned that while reconstructing the process of designing the Monument to the Memory of the Victims of the Treblinka Death Camp, Katarzyna Radecka (whose text demonstrates the extraordinariness of her research) focuses mainly on the figure of Adam Haupt, implicitly trying to argue the point about the dominant role of her former professor in designing the monument. As a result of this position, she often overlooks the notes relating to Franciszek Duszeńko. In particular, the information provided by Wojciech Zmorzyński is missing here. He writes that "in 1955, Franciszek Duszeńko received an invitation from the Ministry of Culture and Arts to a closed competition for the Monument to the Victims of the Treblinka Death Camp (it was addressed to several selected sculptors). After familiarizing himself with the extensive area of the camp, the sculptor proposed cooperation to the architect Adam Haupt." W. Zmorzyński, op. cit., p. 160; see also I. Witz, op. cit., pp. 62, 77.

of non-representational forms made of scratched and broken stone blocks.²³ It must be admitted that such formal procedures intensify the feeling of the tragedy experienced at the place.

The area of the former death camp was demarcated by a line of granite slabs set rhythmically in place of the former fence. The symbolic entrance to the site of the former camp can be reached by a cobblestone path laid out in the forest clearing. The entrance to the camp is indicated by two concrete rectangular cubes positioned in such a way that they resemble a slightly open gate. Immediately behind it, the space opens up and we enter a large clearing. From the cobblestone path leading from the edge of the forest one can see on the right (the western side) a line of rhythmically arranged concrete blocks, which resemble railway sleepers without rails. This image can bring to mind *Shoah*, a film by Claude Lanzmann²⁴ which premiered in 1985 in which one of the main recurring motifs is the sight of empty railway tracks leading to death camps. Apart from its purely documentary character, the concrete trace of the railway line also reveals another function: it evokes the involuntary perpetrator – the man who built this iron road.²⁵ It is a particular accusation of the Western civilization. The cobbled path leads to a broad railway ramp, where there are placed stone slabs of broken granite with the names of eleven countries²⁶ from which prisoner transports reached Treblinka. A road

- 23 I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995* [Polish sculptural monuments in the years 1945–1995] (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 1995), p. 117; see also H. Taborska, “Rozstrzelane kamienie” [The shot stones], *Polityka*, 27 July 2002, No. 2360 (2002), p. 65; A. Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku* [Monumental projects in Poland. The role of architecture in creating places of commemoration since the second half of the 20th c.] (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010), pp. 64–65.
- 24 Produced in 1985, *Shoah* was shown at the Berlin Film Festival in February of 1986. Later, in the spring of that year, it was broadcast in West Germany on Channel 3 (ADR). Several years later, a German version of Claude Lanzmann’s book was published: *Shoah* (Frankfurt am Main: Trotsdem Verlag, 2000).
- 25 M. Heidegger, “Pytanie o technikę” [The question concerning technology], in M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy* [Lectures and essays], J. Mizera trans., (Warszawa: Aletheia, 2007), p. 7 and ff. (especially p. 29 and ff.); see also M. Heidegger *Technika i zwrot* [Technology and the turn], J. Mizera trans., (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński), 2002.
- 26 Initially, there were ten of them (Austria, Belgium, Bulgaria, Czechoslovakia, France, Greece, Yugoslavia, Germany, Poland, the USSR), but in 2008 an obelisk with the name of Macedonia was added; see A. Gębczyńska-Janowicz, op. cit., pp. 67–68.

leading from the ramp to the east was laid out. On its axis, in the distance, on the site of the former gas chambers, a monumental obelisk looms. Erected from granite blocks, eight meters tall, it resembles the Wailing Wall in Jerusalem. From its western side, the obelisk is cut by a deep, vertical crack that brings to mind the Dinerean rupture of civilization²⁷ or the Lyotardean shock.²⁸ On the western side, on the frieze crowning the obelisk, we can see sculptures depicting human remains (Martyrdom, Women and Children, Fighting, Survival and the Blessing Hands²⁹); on the eastern side, the frieze is decorated with a relief depicting a menorah. Both these motifs, the blessing hands and the menorah, are among the most common symbols placed on matzevahs. Immediately before the obelisk, to its northwest, a boulder was placed on which an inscription was engraved in several languages: "Never again."³⁰ Originally, a fragment of a poem by Władysław Broniewski³¹ was to be placed on the stone; later, a poem by Mieczysław Jastrun³² was proposed. It should be acknowledged that the adopted solution is the best possible – it is undefined, devoid of pathos, and it opens many interpretative possibilities. Located to the east of the obelisk, the site of the former open-air crematorium was marked with a rectangle of molten basalt. This simple idea seems to be a most apt illustration of the massacre committed at this place of crime.

Further east and south, three giant concrete "islands" cover the site of mass graves like tombstones.³³ 17 thousand granite slabs³⁴ with rugged surfaces and irregular shapes symbolizing matzevahs were set in them. One hundred and thirty of them³⁵ bear the names of the towns from which Jews were brought to the camp. The only person whose name is engraved on the stone is Janusz

27 D. Diner, op. cit., p. 7.

28 J.-F. Lyotard, *Le différend* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), p. 91.

29 A. Gębczyńska-Janowicz, op. cit., pp. 67–68.

30 In Polish, Hebrew, Yiddish, Russian, English, French, and German.

31 K. Radecka, op. cit., p. 312.

32 Ibidem.

33 With a total area of 22 thousand square meters.

34 This number represents the largest number of victims murdered in Treblinka in the course of one day.

35 In 1998, further place names were added, increasing their number to 221.

Korczak. Even though it was intended in the original project,³⁶ the inscription commemorating Henryk Goldszmit (Janusz Korczak's real name) was not added until 1978, the year of the hundredth anniversary of his birth.

Covering the mass graves with concrete slabs had both practical³⁷ and symbolic dimensions. This idea was used in its own way by the team lead by Hansen and Jarnuszkiewicz, who, in the original version of their project, treating the whole area of the Birkenau camp as one massive grave, presented the concept of the tombstone-like monument. However, in the second stage of the competition, they abandoned this idea in favour of the concept of a road-monument.³⁸ And it was this concept that won the recognition of the jury chaired by Henry Moore in November 1958. The creators of the Cemetery-Mass Grave in Bełżec followed the same pattern, adapting and transforming earlier solutions. The Memorial Site in Bełżec is for me a negative/reversal of Hansen and Jarnuszkiewicz's concept. Piotr Piotrowski observes that "not only did Hansen . . . understand in a pioneering way . . . the problem of the Holocaust's unrepresentability, the inadequacy of the narrative framework that art history has at its disposal, the problem of the appropriation of the Shoah by the language of monuments and memorials, which is by its very nature the most conventionalized, but he also formulated a critical perspective on the 'conservation' and 'restoration' of the camp and on its ideologization to which it was subjected after 1945."³⁹

In the Jewish tradition the grave is inviolable, a Jewish grave cannot be moved anywhere. The design of Hansen and Jarnuszkiewicz envisaged building a wide, asphalt road through the area of the former Birkenau camp, which, laid on a gravel embankment, would not disturb the area of the camp fenced with barbed wire.

36 A drawing on E-4 tracing paper dated 20 Sept. 1961, archive of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, cited in K. Radecka, op. cit., p. 312.

37 This made it the recurrent practice of digging them up impossible. Digging up the mass graves was extensively discussed by Jan Tomasz Gross in his book, see: J. T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzec o tym co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów* [Golden Harvest: Events at the Periphery of the Holocaust], (Kraków Znak: 2011).

38 R. Gutt, "Projekt Pomnika Oświęcimskiego" [The design for the Auschwitz Monument], *Projekt*, No. 2 (1959), pp. 18–19.

39 P. Piotrowski, "Auschwitz versus Auschwitz" [Auschwitz vs. Auschwitz] in P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* [Art according to politics. From Melancholy to Passion], (Kraków: Universitas, 2007), p. 129.

This road is the “only” intervention of the artist in the structure of the Nazi establishment; the only space where people could move around. The camp was to be closed and become inaccessible – it would fall into ruin, be covered with vegetation, and would be destroyed with every passing year. Those visiting the camp would see it from this road, not being able to enter it. Walking on the asphalt road, they would cut through it along an artificially marked axis without touching its ground with their feet.⁴⁰

Thanks to this, none of the visitors to this great Jewish cemetery would have profaned the extermination site by walking on the ashes of the victims covering the camp's grounds. In Bełżec, Zdzisław Pidek strips the area of the camp of the vegetation growing there and covers its bare sands with ashes. In this way, he makes us aware that the whole slope hides the remains of the victims. He allows us to walk around this Cemetery-Mass Grave along a concrete path. He does not build an embankment, but he allows us to slip into the hill through a narrow crevice. Descending into the coldness of the crack, marching along the rough walls separating us from the victims' ashes, we experience the enormity of the crime committed here.

* * *

The grounds of the Auschwitz-Birkenau death camp, as well as those of the Treblinka and Bełżec camps, are enormous cemeteries covering the ashes of several million human lives. According to Simon Schama, “*landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock.*”⁴¹ In this way the landscape is seen as a vehicle of memory and a substitute for human history. Schama calls the Holocaust an event without a landscape. For the Jews travelling to the crematoria, the views of their native lands were obscured by the windows of the freight carriages that were nailed shut. With the eyes of our imagination, we perceive the Holocaust as something devoid of landscape or – at its best – as devoid of its distinctive features and colours; something that is shrouded in darkness and fog, wrapped in constant winter, bathed in shades of grey and murk, the greyness of smoke, of the ashes, of the pulverized bones, of quicklime.⁴²

40 Ibidem, p. 128.

41 S. Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage, 1996), p. 26.

42 Ibidem.

There is no landscape in the former death camps; there is only space devoid of elegance. The designs by Duszeńko and Haupt, by Hansen and Jarnuszkiewicz with their team, and by Zdzisław Pidek with his team were meant to create works of metaphorical meaning. They were meant to create spaces that made one think, to create atmospheres conducive to contemplation. In my opinion, in all these cases the artists managed to avoid pathos and vulgar emotionality, even though the project of Hansen-Jarnuszkiewicz has never been realized. In each of these cases the artists, while preparing projects to commemorate the victims of the Holocaust, focused on the problems connected with “translating” the tragedy of the victims into a visual language. This, in my opinion, has resulted in some of the best commemorative foundations in the world.

ROMAN LEWANDOWSKI

Ph.D., art critic and theoretician of art, assistant professor in the Department of Theory and History of Art at the Academy of Fine Arts in Katowice, lecturer at the Intermedia Department of the Academy of Fine Arts in Cracow. In 2001-2002, he ran the Kronika Gallery in Bytom. Between 2004-2007, he was the editor-in-chief of the magazine *Fort Sztuki*. Since 2007, he has been associated as a curator with the Baltic Contemporary Art Gallery in Słupsk. Lewandowski has authored over 250 publications in magazines, books, and websites, as well as over 100 exhibition projects in Polish and international art galleries. He has edited books on art, including *Kroki w historii grafiki* [Steps in the History of Graphic Art] (Kraków 2006), *Eksplozja litery. Ikonomia tekstualności jako źródło cierpień* [An Explosion of a Letter. Iconography of Textuality as a Source of Suffering] (Gdańsk – Katowice 2016), and *Tomasz Struk. Prześwity / Tomasz Struk. Translucencies* (Katowice 2018). His monograph *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* [Passage Effect. Confrontations and Identity Negotiations in Contemporary Artistic Practices] was published in Katowice in 2018. In his theoretical work, he is particularly concerned with the anthropology of identity and subjectivity and its iconographic depiction in the world of contemporary art.

MONUMENTS AND UTOPIAS. A CRITICAL REINTERPRETATION OF SEVERAL URBAN AND ARCHITECTURAL NARRATIVES OF MODERNISM

Today no-one can doubt that the constitution and inauguration of Modernism was one of the breakthrough moments for the Western world. In all likelihood it was not by chance either that it coincided with the demise of the great narratives of the Enlightenment which usurped the right for themselves to represent and legitimize all sorts of cultural trends, which, incidentally, were the result of the decomposition of the old (mythical and religious) global paradigm. It must be added that, as Grzegorz Dziamski observes, those narratives “were some kind of modern mythologies, directed teleologically or finalistically.”¹

1 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie* [The Avant-garde post the Avant-garde] (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995), p. 11.

Assuming this point of view, it is difficult not to agree with Jean-François Lyotard that Modernism is one of the last great metanarratives in which the conception of reason and freedom (with regard to their supreme and ordering function) appeared to be a major dominant.²

Architecture is particularly predisposed to the materialization of the conceptual solutions and properties of modernist culture. We must bear in mind the fact that, regardless of its objectives and its functionality, since its distant mythographic origins this domain has been concerned with the production and editing of the discourse of memory. That is why, in keeping with social expectations, architecture, as Jacques Derrida remarks, “commemorates the myths of the city, heroes or founding gods.”³

This symbolic aspect finds its particularly spectacular representation in Berlin’s Brandenburg Gate and Paris’s Triumphal Arch. The first of these structures was designed by the German architect Carl Gotthard Langhans and was erected between 1788 and 1791. The gate was to commemorate the king of Prussia Frederick II, whose contribution to the creation of the power of the German state can hardly be overrated. The Triumphal Arch, built in Paris between 1806 and 1836, was designed by Jean François-Thérèse Chalgrin, with the accompanying sculptural decoration by François Rude. The structure was dedicated to the heroes who fought and died for France during the French Revolution and Napoleonic Wars.

Both buildings are as material and measurable forms as possible, and, at the same time, they generate a certain intangible symbolic aspect, becoming typical spatial metaphors for residents and visitors alike. Within this domain, the structures are lexical elements of local architecture and urban planning, as they constitute a semantic and semiotic order that has become distinctive for the order and harmony of the modern city. The disciplining aspect of the urban fabric revealed here is extremely important in the context of developing a counterweight to the supposed chaos, asymmetry and ugliness of suburbs or of the unregulated areas of nature; in a modern city, these territories could only be represented within separate spaces – for instance, as city gardens,

2 See Jean- François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Geoff Bennington and Brian Massumi trans. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

3 Jacques Derrida, “Architecture Where the Desire May Live,” in Neil Leach ed., *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory* (London: Routledge, 1997), p. 308.

museums or artistic vistas. Undoubtedly, such a strategy had to be dictated by a deliberate and constructive concept, which in modern urban planning gained its own separate, critical discourse. Rational urban planning, because that is what we are talking about here, is a new (modernist) scientific discipline described by Frederic C. Howe as follows:

City planning treats the city as a unit, as an organic whole, . . . so as to secure the orderly, harmonious and symmetrical development of a community. . . . It means a city built by experts, in architecture, landscape gardening, in engineering and in housing; by students of health, transportation, sanitation, water, gas, and electricity, by a new type of municipal officers who visualise the complex life of a million people.⁴

The “military” terminology, although it coincides with academic discourse, is, unfortunately, not accidental. The links between Modernism and politics, dating back to Russian Constructivism and Italian Futurism, are well recognized today. Suffice it to mention that one of the designers of the Holocaust was a certified Bauhaus architect. In the German weekly *Jüdische Allgemeine*, Hans-Ulrich Dillmann recently recalled the figure of Fritz Ertl, an Austrian graduate of the University of Dessau (1931), who was a pupil of, among others, Wassily Kandinsky.⁵ After the annexation of Austria in 1938, Ertl joined the NSDAP, and then found himself in the ranks of the SS. During the war, he worked on the expansion of the camp in Auschwitz, designing many of its buildings, from the utility and administrative rooms, the prison barracks, to some of the architectural solutions used in the gas chambers. Although the investigation against Ertl was not carried out until 1961, that is long after the end of the war, he was brought before the court in Vienna 11 years later and was finally acquitted, because, in the opinion of the court, he was not the designer of the gas chambers. In the courtroom, Ertl himself argued that his professional work was guided by the democratic principles of the Bauhaus, that

4 Cited in M. Christine Boyer, *Dreaming the Rational City: The Myth of American City Planning* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983), p. 78.

5 See H.-U. Dillmann, “Ein Kandinsky-Schüler baute Auschwitz,” *Jüdische Allgemeine*, 7.07.2019, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/ein-kandinsky-schueler-baute-auschwitz> [date of access: 5 October 2019].

he had always been against the Nazis, and that his designs had been driven by asceticism, concentration and functionalism, which had an ordering and disciplining dimension...

It is very symptomatic that similar values and categories were invoked by Le Corbusier (who, by the way, collaborated with the puppet Vichy regime). In his books, the French urbanist often used the term of a “harmonious city,” which was supposed to constitute an urban concept negotiated by experts. The nineteenth-century American landscape architect Frederick Law Olmsted already pointed out the function of holistic monitoring of both the growth of the urban structure and of its environmental and ecological context. All of those voices allow us to look at the formation of the Modernist urban narrative as a form of distinct pressure to construct a coherent and rationalized whole. It is also not difficult to guess that the demand for stable and internally cohesive narratives which we can see in the era of Modernism resulted from a subconscious desire to relate to some fundamental and utilitarian identity that since antiquity has been constituted in Western culture around the metaphysics and/of History. This is, in fact, a tradition later outlined by Hegel, who interpreted history as “a manifestation of the spirit in time”⁶ and a place which is imbued with spirituality, which in turn creates a symbolic identification. The identity so bound to the time and place was to constitute a contoured and distinguishable entity, because, as Jochen Schulte-Sasse suggests, the “fortified Self” should dwell within a “fortified space.”⁷ Famous European structures (such as the Triumphal Arch and the Brandenburg Gate) as well as modernist sculptures present in the public space have become a symbolic and material exemplification of this spirit’s manifestation.

As well as urbanists and architects, visual artists have also related to formally and aesthetically similar solutions. In the context, this idea of the “Sculpture Route” initiated by Otto Freundlich, a German artist of Jewish descent who was biographically associated with Poland, seems especially interesting. Abstract art, which does not avoid references to geometry nor to organic forms, became for Freundlich the most adequate form of expression in painting and

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, H. B. Nisbet trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 209.

7 See J. Schulte-Sasse, “Modernity and Modernism, Postmodern and Postmodernism: Framing the Issue,” *Cultural Critique*, No. 5 (1987), pp. 5–22.

sculpture. It is noteworthy that one of his most important although never realized projects was an idea to build the so-called sculpture routes across Europe. According to his intentions, they were meant to be demarcated by a network of monumental (even 30-metre high) sculptures which would have functioned both as an exhibition presented across Europe and would have symbolically connected states and nations. Freundlich's conception assumed that the sculptures would have been arranged on two crossing axes: north-south and west-east. The first was supposed to stretch from the west to the east of Europe, beginning with the coast of Normandy all the way to Moscow. This was to be the "route of solidarity and freedom"; the second, from north to south, was to be the "route of brotherhood" commemorating Paul Cezanne and Vincent van Gogh. At their crossroads in Auvers-sur-Oise the *Lantern of Peace and of the Seven Arts* was supposed to be erected. After Freundlich's tragic death (most probably in the Majdanek camp in 1943), the concept of the "Sculpture Route" began to be implemented by Jeanne Kosnick-Kloss, a painter and a partner of the artist. In the 1970s, the European Route of Peace – the Route of Sculptures in Europe, an Otto Freundlich Association, based in St. Wendel, Germany, also returned to the project. As a result, 53 sculptures were created until 2007, and one of them is located in Słupsk.

In the discourse of architecture, the motif of a fortified identity of Modernism is represented by flagship modernist buildings erected in numerous European and American agglomerations. On the old continent, Paris holds pride of place in this respect. Since the nineteenth century, it has performed many sometimes contradictory and surprising functions. The city was not only the capital of France, but also represented an empire whose colonies once reached the Far East, Africa and the Caribbean. War trophies, artistic artefacts and exotic goods from those parts of the world went to almost all French museums, shops, restaurants and homes. That is why Nicholas Mirzoeff is clearly right to stress that "Paris could not be understood except in the context of empire."⁸ Interestingly, this view of the city is only changed for a short time (during the outbreak of the Paris Commune in 1871), because after the defeat of the revolution, the army killed 25,000 people and restored the government:

8 N. Mirzoeff, *How to See the World* (New York: Basic Books, 2016), p. 127.

That regime lasted as the Third Republic, right up until Hitler's invasion in 1940. The pacified imperial city became the backdrop to the Impressionist paintings and other nostalgic trappings of today's museum Paris.⁹

The mythographic pinnacle of the French capital is, naturally, the Eiffel Tower which was designed and constructed especially for the Paris world fair in 1889. This structure, like the Triumphal Arch on the other side of the Seine, possesses a particularly intense character. On the one hand, it commemorated the 100th anniversary of the revolution, on the other hand, it embodied the new technologies of Modernism and represented French economic power and engineering thought. The Eiffel Tower is undoubtedly the most recognisable building in the world and at the same time, as Roland Barthes suggests, it is an "empty" sign, suffering from the "true Babel complex,"¹⁰ which today can mean everything and nothing. That is why this figure appears in the most diverse realizations of both mass and elite culture.

In one of his film-inspired cinematic poems, "Indifférence" ("Indifference," 1918), Philippe Soupault, the initiator and outstanding champion of Surrealism, writes about this most popular architectural building in Paris. The poem proved so convincing that in 1922 Robert Delaunay painted a portrait of the poet (*Le poète Philippe Soupault*) standing in the window with the Eiffel Tower in the background. In the same year the eminent German director and cinematographer Walter Ruttmann adopted the poem for the purpose of the film, which unfortunately was destroyed during the World War II bombing of Berlin. The Eiffel Tower was the motif that Delaunay repeatedly revisited in his paintings. This is evidenced by his numerous paintings created in the aesthetics of Orphic Cubism in the second decade of the 20th century (including *The Eiffel Tower with Trees*, 1910; *The Eiffel Tower*, 1911 and 1924; *The Red Eiffel Tower*, 1911–12).

At the same time, the so-called Manhattan skyscraper is gradually born in America. It is a consequence of three Modernist breakthroughs that blend into one phenomenon: they are, chronologically, "1) the reproduction of the World; 2) the annexation of the Tower; 3) the block alone."¹¹ Rem Koolhaas

9 Ibidem.

10 Roland Barthes, "The Eiffel Tower" in Susan Sontag eds., *A Barthes Reader* (New York: Hill and Wang, 1975), p. 240.

11 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: Monacelli Press, 1994), p. 82.

describes this new phenomenon very insightfully, at the same time drawing attention to the dichotomy of the skyscraper as an (auto(anti))monument:

To make the Automonument Skyscraper inhabitable, a series of subsidiary tactics is developed to satisfy the two conflicting demands to which it is constantly exposed: that of being a monument – a condition that suggests permanence, solidity and serenity – and at the same time that of accommodating, with maximum efficiency, “the change which is life,” which is by definition antimonumental.¹²

The narrative antinomy of modern edifices, which are meant to display both collective and individual necessity for economy of real and symbolic needs will be subsequently inscribed into the architecture of the New World created over at least half a century. One of the first examples of the application of such solutions was the Flatiron Building (initially called the Fuller Building) erected in 1902 and for a long time the tallest building in New York. Designed by Daniel Burnham according to the idea described by Koolhaas as the “isolation of the block,” the building was located on a small triangular plot where 5th Avenue, 23rd Street, and Broadway meet. The steel frame of the Flatiron Building was an architectural novelty at that time (dating back to the 1890s).

The great recognition and symbolism that this building enjoys, almost immediately made it a continually photographed and filmed object. Alfred Stieglitz, who turned New York into one of the leading themes of his work, also photographed this skyscraper (*The Flatiron*) in 1903. His photograph articulates a typical for Stieglitz subjective idealism, referring to a purely spiritual perception of the city as an evocation of the promise of a better world, an American way of life, and faith in dynamic progress and modernity. Stieglitz elevated his subject matter because he was an unconditional follower of the so-called pictorialism – a trend in photography evidently inspired by impressionism and symbolism, which had more in common with romantic idealism than realism. This ambiguity is also indicated by Graham Clarke, who proves that in Stieglitz’ case:

12 Ibidem, p. 100.

it is as mythic spectacle, not as insistent reality. His primary vocabulary remains one based on light, water and sky – the very opposite of what a city is made of. . . . Thus Stieglitz was effectively defeated by a city he sought to unify and idealize according to an underlying philosophy of meaning.¹³

Another example of a “fortified” and then deconstructed identity is the Empire State Building erected in 1931. The skyscraper was designed in the Art Déco style by the architectural firm of Shreve, Lamb & Harmon Associates. For forty years it remained the tallest building in New York losing this position to the WTC Towers. When they were destroyed by al-Qaeda in 2001, the title returned to the Empire State building. The oldest engineering association in the United States – the American Society of Civil Engineers (ASCE) – included it among the seven wonders of the modern world.

The photographic session of Lewis W. Hine, who in 1931 presented material documenting the course of the construction of the edifice, became part of the history of photography with its most famous photo *Icarus. Empire State Building* depicting an Irish worker on top of the building, carelessly hanging on a metal rope stretched over a precipice. Not without significance is the fact that this event took place during the Great Economic Crisis; the workers were often desperate to the point that they agreed to work without protective equipment or any kind of protection. It is therefore not surprising that Lewis W. Hine does not focus on the form, but on the purely narrative aspect – he is interested in people and their relationship with their immediate surroundings.

Edward Steichen, an eminent classic of American photography, does exactly the opposite. In his work from the first half of the twentieth century, the artist is fascinated by the technology of the medium and often applies a painterly approach to the photographs. His famous photograph *The Maypole* (1932) was the result of overlapping several photographic plates, which allowed Steichen to create an illusion of the three-dimensionality of the building and, at the same time, to associate the object with the slender form of the mast; simultaneously the photographer paid a kind of tribute to the monument itself.

13 Graham Clarke, “The City in Photography,” in Graham Clarke, *The Photograph* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 80.

After World War II Socialist Modernism spreads throughout the Eastern Bloc. This trend in architecture and urban planning was most often a brutalist mutation of Modernism. Communist and socialist architects attempted to assimilate and transfer some of Le Corbusier's ideas to Eastern Europe, especially those regarding the concept of the home as a humanistic and functional domain. Unfortunately, in the vast number of cases this adaptation led to the degradation of initial ideas and the formation of a model of architecture that objectified man even further.

In Poland, it is the building of the Palace of Culture and Science in Warsaw that has become one of the symbols of Socialist Modernism. Ewa Rewers observes that this building was, as a matter of fact,

an implant of a foreign culture set in the middle of the emptiness created in the centre of a destroyed city. The square around it, which replaces the old northeastern part of the downtown district, was transformed into a place of cyclical manifestations. The new society entered the city centre in parade formation, as the centre was occupied by an ideologised decoration and the actors playing their roles in it.¹⁴

Opened in 1955, the Palace of Culture and Science was designed by the Russian architect Lev Rudnev and was “offered” by Stalin as a gift from the Soviet Union. The architecture of the building attempts to combine the solutions found in the Polish Renaissance, Baroque and Classicism, which is the result of study visits chiefly to Sandomierz, Kazimierz, Chełmno, Płock and Cracow. The intention of Rudnev's team was to create an architectural model that would be seen as the crowning achievement of the national heritage while emphasizing the importance of new internationalist ideas. It is therefore characteristic that the persuasiveness of language, together with academism and traditionalism, have been at the source of Socialist Modernism. At that time, this amalgam was also being transplanted to many other construction sites in Krakow and Warsaw. That is why Jerzy Kosiński's metaphor of the Palace of Culture and Science as, allegedly, “the Vatican governing the church of State,”¹⁵ seems surprisingly accurate.

14 E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* [Post-Polis. An introduction into the philosophy of the post-modern city] (Kraków: Universitas, 2005), p. 268.

15 J. Kosiński, *Cockpit* (New York: Grove Press, 1975), p. 23.

The Polish abbreviation of the Palace's full name (PKiN) led Varsovians to nickname the building "Pekin" (Polish for Beijing). While the name did not quite connote the West, it was associated with the "cultural revolution." The Polish version of Modernism understood in this way contributed to the partial disappearance of the streets of old Warsaw (Wielka, Zielna, Śliska, and Pańska), as Leopold Tyrmand noted in his diary in the early 1950s.¹⁶

Only a year after the ceremonial opening of the building, a series of suicides began taking place there: people started jumping out of the observation deck located on the building's thirtieth floor. Eventually, after seven fatal incidents, the terrace was secured with a metal grid.

Over the years, Polish society began to identify the Palace of Culture and Science more and more with the oppressive system of power, which was being consumed by an illness. In his *Minor Apocalypse* (1979), published in samizdat, Tadeusz Konwicki describes the Palace as a cursed place:

The enormous, pointed building aroused fear, hatred, and magical horror. A monument of pride, a statue of slavery, a stone cake of warning. And now it's just a huge barrack, built upside down. Devoured by fungus and mould, an old pit latrine forgotten at the Central European crossroads.¹⁷

Undoubtedly, the important event that contributed to the erosion of this Socialist Modernist topos was The Rolling Stones concert organized on 13 April 1967 in the Palace's congress hall. It is no coincidence that Andrzej Wajda located the first scene of his *Man of Marble* in the Palace's Kongresowa (congress) restaurant, where a young journalist Agnieszka talks to a party notable about making a film documentary about a young bricklayer called Birkut.

The structure of the building was also placed within the matrices of two well-known works by Zofia Kulik: *The Spire Guards* (*Strażnicy iglicy*) and *A Self-Portrait with the Palace* (*Autoportret z pałacem*), both from 1990. These are large photographic collages, whose representational layer may be associated with the iconographic arrangement of stained glass or of Assyrian art. Against the background divided by sharp-edged quarters and reminiscent of a Gothic window, the artist placed emblems of oppression and power with which she

16 See L. Tyrmand, *Dziennik 1954* [Diary, 1954] (Warsaw: Respublica, 1989), pp. 210-211.

17 T. Konwicki, *Mała apokalipsa* [A Minor Apocalypse] (Warszawa: Mediasat Poland, 2004), pp. 5-6.

confronted female and male figures within a mandorla and the matrix of the Palace of Culture and Science. On the one hand, these works connote the discourse of power and institutions, on the other, they refer to the entanglement of the body and corporeality in politics, religion, and totalitarianism.

A similarly spectacular form of a Socialist Modernist monument is the town of Nowa Huta whose construction began in 1949 and which was designed by Tadeusz Ptasiński. The urban planning concept assumed the creation of a socio-technical counterbalance for the bourgeois Cracow, whose economic and social structure appeared to be too homogeneous for the communist authorities of the time. Nowa Huta was an attempt to realise the Renaissance concepts of an ideal city, while its radial layout also referred to the models of Le Corbusier. The geometricalisation of the streets that formed part of the city's star-shaped street network articulated the idea of harmony and symmetry, but this was in fact an ideological bite of the system, which held a grudge against creating a new kind of harmony. It must be added that the architects – as in the case of the Warsaw Palace of Culture and Science – also drew upon the aesthetics of the Renaissance, Baroque, and Classicism in their designs of the buildings and of the design of the Central Square. In retrospect, the thesis that Nowa Huta remained in the social consciousness more of a suburb than a city seems legitimate. Consequently, as Patrycja Cembrzyńska aptly notes, it has remained

a working-class commuter town, which, by definition, as with any utopia, will be a place that does not exist – it has not reached its ideal and has remained “incomplete.” The Central Square is not adorned by any monumental obelisk.¹⁸

The symptoms of dichotomy and the inseparable aporia, the incompatibility of text and context revealed in Modernism allowed for being masked or blocked with increased difficulty, especially after World War II. As the century went on, cultural discourse was marked by a growing number of different linguistic “spots” and symbolic seams, which over time began to reveal much greater traumas and cracks that no longer existed only in the domain of the language itself, but also within the body and corporeality.

18 P. Cembrzyńska, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* [The Tower of Babel. A modern project of ordering the world and its deconstruction] (Kraków: Universitas, 2012), p. 221.

In 1947 Robert Capa and John Steinbeck travelled around the Soviet Union to collect material for a book documenting the daily life in the USSR during the so-called Cold War. They could not have foreseen then that the Barmaley Fountain in the city centre of Stalingrad (now Volgograd), set against the background of the bombed area of the railway station, would become the subject of one of Capa's most famous photographs. Inspired by Korney Chukovsky's popular fairy tale, the fountain has a form of a sculpture depicting a pageant of six children dancing around a crocodile. This object has become one of the most recognizable symbols of the Battle of Stalingrad, as it survived intact the heaviest German air raid, which devastated the surrounding buildings. This moving scenery, photographed by Robert Capa, was years later reconstructed in Jonathan Littell's novel *The Kindly Ones*,¹⁹ regarded by literary critics as one of the most harrowing literary depictions of the atrocities of World War II.

Acts of collision between the sphere of carnality and the architectural tissue are no less tragic and spectacular even in the times of peace and prosperity. The Empire State Building has quite a rich record in this matter. The first serious incident happened on 18 July 1945, when a B-25D Mitchell combat plane bound for Newark crashed into the building. Due to bad weather and fog, the pilot descended too low and collided with the building at an altitude of 295 meters (that is, 78th and 79th floor), boring a nearly six-metre hole; what made things worse, one of the aircraft's engines tumbled all the way down. As a result, 14 people were killed and 26 wounded.

This catastrophe, however, does not end the building's "death list," as it also boasts a viewing terrace, which from the very beginning attracted not only tourists but also potential suicides. One such tragic accident was recorded in a photograph by Robert Wiles, who immortalized the death of Evelyn McHale. This young 23-year-old woman jumped from the 86th floor of the Empire State Building on 1 May 1947. McHale suffered from low self-esteem and thought she would not meet the expectations of her future partner. When *Life* magazine published a photo of an almost unscathed body of a woman resting on the roof of a UN limousine, journalists "considered" this desperate act as the most beautiful suicide. The woman's body, despite falling from such height, was not visibly injured, although the whole roof of the car was destroyed. In one tabloid paper, a reporter noted that the girl in the photograph looked like

19 See J. Littell, *The Kindly Ones* (New York: Harper Collins, 2006), p. 369.

a sleeping figure from a Disney animated cartoon. It was an obvious attempt to aestheticise death, as evidenced by one of the press comments, which emphasized the “beauty” of the corpse and the “grotesqueness” of the dress.²⁰ The photograph by Wiles was later repeatedly reproduced and “reworked” in the mass media. It also inspired Andy Warhol to create the famous serigraph entitled *Suicide (Fallen Body)* in 1962.

The Empire State Building was the scene of 36 suicides, 17 of which were committed by people jumping from the viewing terrace on the 86th floor. As Evelyn McHale turned out to be one of five people who tried to take their lives in the space of less than three weeks, a barrier was installed on the terrace. Since then, people have jumped out of other parts of the building, usually from office windows...

By the 1960s, the building acquired not only a life of its own, but also a trans-medial life; the motif of the tower was permanently subject to further repetitions and adaptations. The Modernist topos seems to have been finally “disarmed” by Andy Warhol, who in 1964 directed the film *Empire*. It was a static, silent, black and white recording of the skyscraper, shot on the night of July 25th to 26th between 8.06 p.m. and 2.42 a.m. The film, broadcast in slow motion (8 hours and 5 minutes), invariably shows a view of the tower, without any anecdotes, narratives or characters. Warhol himself stated that his goal was to “see time passing by.”²¹ It is worth noting that the author of cinematography for *Empire* was Jonas Mekas, one of the most important Avant-garde filmmakers.

In the same year, David McCabe took a photograph entitled *Andy Warhol & Edie Sedgwick with the Empire State Building New York* on the roof of his studio. We can see Warhol and Sedgwick leaning out at the top of the ladder and creating a phenomenal tandem that looks like a counterpoint against the backdrop of a towering tower. The irony and camp aesthetics visible in this image can be interpreted as a parodist suspension of the dignity of the modernist monument.

Warhol’s “disarming” of the subject was not an isolated phenomenon. A decade earlier, a photographic session by Cecil Beaton had a similar aesthetic diction, which clearly anticipated the Postmodern narrative. Beaton was

20 More information available at: <https://sites.psu.edu/hannahirossblog/2016/03/17/the-most-beautiful-suicide> [date of access: 5.10.2019].

21 D. Bourdon, *Warhol* (New York: Harry N. Abrams, 1989), p. 188.

a well-known British costume designer, set designer and portrait artist and the session was published in the *Vogue* magazine. In 1951 he photographed samples of luxurious *haute couture* by Irene and Henri Bendel. The pair of American designers presented their garment designs on models that strolled against the background of such famous paintings by Jackson Pollock as *Autumn Rhythm* (1950), *Lavender Mist* (1950), and *Number 27* (1950). The works of the American action painter were actually reduced here to a fashion background, although some of the critics found in this show a clash of two kinds of energy: male (articulated by Pollock's paintings) and female (represented by the models). In retrospect, one can assume that this session was also a confrontation of elite art with popular culture, which undoubtedly signalled a symbolic fracture in Modernism and opened the doors of galleries for the advent of Pop Art aesthetics.

In the domain of the broadly understood urban environment, one had to wait a little longer for a similar reconstruction. Architects and urban planners now consider the date of July 15th 1972, when at 3.32 p.m. the Pruitt-Igoe housing estate in St. Louis (USA) was blown up. It was designed by Minoru Yamasaki, an American of Japanese descent, who became recognizable thanks to his projects created in the "international style" aesthetics in its American version. Built in 1952–55, the estate was intended to implement the CIAM guidelines and constitute a material embodiment of Le Corbusier's theory of "home as a machine for living." It was based on the famous *Unité d'Habitation* in Marseille, which was created in 1947–1952 and implemented the concept of the Radiating City (*Cité radieuse*). In the case of St. Louis, the then current American social context was still relevant. The name of the Pruitt-Igoe housing estate referred to two patrons: a congressman of Irish ancestry, William L. Igoe, and a black pilot – a World War II hero, Captain W. O. Pruitt. Each of them was the patron of a separate part of the residential complex, which was divided into two estates: one of them was intended for the white middle class, the other was to be inhabited by Afro-Americans. Although racial segregation was officially abolished in the U.S. in 1964, the structure of the estate still reproduced the racist division, even though it was already a success that an ethnically heterogeneous community was located in one of its areas. After less than a decade, however, it turned out that the number of inhabitants fell by one third, and shortly before the demolition of the estate, it fell by another 30%. In the meantime, organised prostitution appeared in the blocks of flats, gangs were selling drugs and organised robberies; the rest was settled over time because of the faults and devastation of property. The underfunded and abandoned housing

estate became synonymous with the short-sightedness of sociologists and politicians. Although the aesthetics of Brutalism failed here, in the Eastern Bloc countries it still enjoyed an enthusiastic reception.

Minoru Yamasaki also designed the twin towers of the World Trade Center, built between 1966 and 1973 in New York. This complex, as we remember, was destroyed during the terrorist attack on 11 September 2001. Thus, both the Pruitt-Igoe housing estate and WTC skyscrapers met almost the same fate. This was partly due to their social status and not only because of political issues.

In his book *The Iconic Building*²² published in 2005, Charles Jencks introduced the concept of an iconic building into the discourse. It has a specific and expressive form, it is photogenic and at the same time extravagant, and consequently it becomes socially identifiable in a short time. Since “iconic buildings” are models of the fortified identity of the post-modern world, it did not take long for such buildings to become targets of attacks and confrontation. Most often these were organized by movements or groups inspired by religious iconoclasm or fundamentalism. This fact was indirectly pointed out by the well-known German avant-garde composer Karlheinz Stockhausen, who went a step further. Bearing in mind the undeniable link between beauty and Thanatos which has been obvious since antiquity, the artist appalled the public with his rather shocking thesis that the 2001 al-Qaeda attack on the WTC was “the greatest work of art possible in the entire universe.”²³ Undoubtedly, Stockhausen’s statement can also be interpreted as an exaggeration of the power of seduction of totalitarian ideologies described by Thomas Mann in *Doctor Faustus*, although such an appeal may seem a bit far-fetched or inappropriate.

The German photographer Thomas Ruff, who was in New York on 11 September 2001 and took a series of photos during the attack, was also interested in the subject of iconic buildings. After returning to Germany, Ruff was surprised to find that his camera’s memory card was empty and started browsing the Internet to compensate for this loss. After finding the photos in the JPG format on the web, it turned out that they all share a slightly distorted

22 See C. Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma* (London: Frances Lincoln Publishers, 2005).

23 A. Tommasini, “Music; The Devil Made Him Do It,” *New York Times*, 30 Sept. 2001, <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html> [date of access: 5 Nov. 2019].

and pixelized format. When Ruff created his *Jpegs* series in 2004, he appropriated the iconographic material from the Internet. Striving to make the pictures “look more painterly,” he expanded them into large dimensions, which further emphasized their pixelization. The digital cycle of works by Ruff shows how far our perception of the world today depends on technology and on the context of the medium, which – as McLuhan argued – is, after all, also an important piece of the message.

Viewers of Wolfgang Staehle’s 2001 New York exhibition at the Postmasters gallery, which opened on 6 September 2001, could have reached similar conclusions. The exhibition was supposed to be a synchronous (video)panorama without any events. On the walls, projectors projected images recorded by webcams. The views were seemingly motionless, but they were in fact updated every 4 seconds. The cameras were placed in three corners of the globe: they included a view of the Comburg monastery near Schwäbisch Hall in Baden-Württemberg, a picture of the rotating television tower in Berlin’s Alexanderplatz, and a view of Lower Manhattan across the East River. Wolfgang Staehle’s intention, like Warhol’s in *Empire*, was to reflect the growth of time and its continuity, while on 11 September a tragedy that changed the history of the modern world was inadvertently recorded.

Among thousands of photographs taken during the attack on the World Trade Center, Richard Drew, an author affiliated with the Associated Press agency, has gone down in history with his photograph *The Falling Man* (2001). In the picture we can see a man who jumped out of the North Tower at 9.41 a.m. (local time). Having found himself near the attack site, Drew began noticing that a lot of people either fell out or decided to jump from the towers. He decided to register the whole incident and consequently took over a hundred shots of a dozen or so falling people until the first (southern) tower collapsed at 9.59 a.m. The most famous is the picture of a man with a distinctly Latino complexion, who is wearing black trousers, a white shirt and an orange T-shirt. What draws our attention is the fact that the figure is falling head down, with his legs straight, his arms along the body and a leg bent at the knee. The symmetry of the figure is shocking, blending with its calmness into the facade of the tower and resembling a clock hand. The publication of the photograph has been criticized for the disturbing nature of the scene, lack of respect for the intimacy of death and insensitivity to the suffering of the families of the WTC victims. Although in 2006 the man was finally identified as Jonathan Briley, who worked as a sound engineer at the Windows on the World restaurant, the family never officially confirmed his identity.

The modern agglomeration represented in *The Iconic Building* is not only the result of the city's industrialisation, but above all it is a testimony to a decidedly hyper-modern world. This is evidenced by the "overinvestment of meaning"²⁴ described by François Furet as the result of an overlap between ideological, economic, and sometimes even political upheavals; moreover, it is also reaffirmed by the accumulation of the figures of excess, which Marc Augé defined as excess of an events, an excess of space, and an individualisation of references.²⁵

It is not difficult to understand that with such a symbolic and narrative surplus, the twilight of the so-called Grand Narratives must have finally taken place. This crisis has produced many outstanding critics and analysts. Anna Burzyńska opens the list of the "main destructors of the positive model of knowledge and theory" with the name of the author of the *Postmodern Condition*, because:

By describing the postmodern crisis of the so-called Grand Narratives, Lyotard undermines the assumption of global determinism (expressed, among others, in the ideas of systemicity, proportionality, representation, etc.). He questions the very idea of the mode of legitimizing anything by something external to it. Rorty, exposing the illusion of the myth of the search for the Absolute Truth, rejects the criterial concept of the truth-as-justification, derived from the arbitrarily established criteria of objectivity, and questions the validity of creating any "rationalizing discourse." On the other hand, the most general message of Derrida's deconstruction is the disbelief in the metaphysics of the presence as the fundamental metanarrative of Western culture, based on the "logocentric" myths of certainty, reasonableness and universality, and, above all, constructed according to unshakeable and permanently hierarchical oppositions.²⁶

24 See F. Furet, *Penser la Révolution française* [Thinking of the French Revolution] (Paris: Gallimard, 1978), p. 39

25 See M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* [Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité], R. Chymkowski trans. (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2010), p. 17.

26 A. Burzyńska, "Teoria czy postteoria?" [Theory or post-theory?], *Teksty Drugie*, No.1 (19), (1993), p. 28.

All the voices and views outlined above indicate how far life in the contemporary world is deprived of an “absolute” point of reference. It seems that we are dealing with a social existence led in uncertainty and mediated by the media. Debord’s society of the spectacle is (perhaps) doing very well in the contemporary urban enormity, although this may turn out to be deceptive, since such a city, as Richard Lehan notes,

seen from the inside, stops claiming “reality.” What we bring into it is what we receive from it: the echo principle becomes the basis of our reality. The signs . . . become self-referential.²⁷

And since, with the elimination of meaning, the echo principle is in force, models and paintings (e.g., of a cathedral, museum, garden, square or street) become narrative “spectres” whose sense can be created but not discovered; for meaning cannot be separated from the context in which it is created in the urban maze.

Architecture in the era of post-modernity meanders between the simulacra, which pretend to be transcendently meaningful until the phenomenon of billboards, screens and mirror panels is not touched by the hand of an alterglobalist or a stone thrown from within the crowd. The return of the Real began unexpectedly with market squares and open town spaces, which, during demonstrations and riots, began to return to their central and concentric roles for a short time. This was evident in protests and demonstrations in such famous city squares as Tahrir in Cairo, Taksim in Istanbul, the Independence Square in Kiev and Zuccotti Park in New York.

27 R. Lehan, *Od Mitu do tajemnicy* [From myth to Mystery], M. Szczurowski trans., in *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, p. 174.

JOLANTA CIESIELSKA

an art historian and art critic, curator of exhibitions. In 1985, she graduated from the Faculty of History of the Catholic University of Lublin. In the 1980s she ran the "Stodola" Gallery in Warsaw and the gallery of the Studio Theatre in Łódź. Together with Anda Rottenberg, she co-ran the ZPAP Gallery in Mazowiecka Street in Warsaw. In the 1990s, she co-operated with numerous editors of art magazines, such as *Magazyn Sztuki*, *Obieg*, *Exit*, *Kwartalnik Artystyczny*, *Gazeta malarzy i poetów*, and *Format*. Having left the Museum of Art in Łódź in 2001, she worked as a freelancer curating many individual and group exhibitions, including "Republika bananowa" [The Banana Republic], "Mit i melancholia" [Myth and Melancholy], "Nie-widoki. O pejzażu współczesnie" [Un-Views. About the Modern Landscape], "Luźne strzępki" [Loose Shreds], "Powietrze i inne rzeczy, potrzebne nam do życia" [The Air and Other Things which We Need to Live].

ART WITHOUT BORDERS

Otto Freundlich's wide range of interests first led him to the Berlin studio of Herwarth Walden, a composer, gallerist and an admirer of avant-garde art. Then they pushed him on an artistic pilgrimage to Italy, for which he set off in 1904 with the intention of crossing almost the entire country on foot: from the Alps to Florence, to finally reach the capital of France in 1908. There, Freundlich rented a studio in Bateau-Lavoir and met the most important avant-garde artists of the time: Picasso, Braque, Herbin, and the married couple of Sonia and Robert Delaunay. For six months he lived in one of the towers of the Gothic cathedral in Chartres, where he created designs of stained-glass windows and his first abstract compositions for his patron and friend Joseph Feinhals. For obvious reasons, he was forced to leave Paris during the war; he spent this time working as an orderly in one of the hospitals in Cologne. After the war, he began to co-operate with *Die Aktion*, a newly created magazine of pacifists and communists. There he published all of his most important theoretical texts on art and on the emerging new, utopian visions of the world. In 1917 he printed *The Tower of Babel*

and *The Coming Kingdom*, a year later his *World-Preworld*, and finally in 1921 he published his most important text entitled *The Transformation of the Visible World* – the most comprehensive of his visions of social utopias, in which art, as in the declarations of Russian and Polish Constructivists, played a fundamental role.

Freundlich believed that artists and their creative forces can antecede the transformations of consciousness in society and that properly constructed paintings and sculptures displayed in public space are able to have a direct impact on ordinary people and thus lead to them to change and to a spiritual renewal. The first material exemplification of those utopian assumptions was to be the wall mosaic entitled *Birth* and located in the Städtische Bühnen building in Cologne after it was exhibited in Cologne and Berlin.

In 1919 Otto Freundlich leaves for Berlin, where he meets German Expressionists and the political circles centred around the periodicals *Novembergruppe* and *Arbeitsrat für Kunst*. He also meets Martin Gropius, who proposes that he should take part in the shaping of the Bauhaus programme. However, despite several visits to Dessau, his employment at the university there is made impossible in the face of the opposition by some of the professors. Not being discouraged by this, Freundlich goes to Paris again, where he paints many abstract paintings in the aesthetics of Orphism and Constructivism, and also develops his skills as a sculptor. In the mid-1920s, he develops the concept of “The Route of Peace,” titled in French “Une voie de la fraternité et solidarité humaine” (“The Route of Fraternity and Solidarity of People”). The idea behind it was to set up numerous sculptures marking the route of peace along the north-south and east-west axes.

It was not until the early 1970s that German artists took up Otto Freundlich’s ideas. More specifically, they were resurrected by the Berlin sculptor Leo Kornbrust. He was the first to return to Freundlich’s forgotten idea and set up the “Peace Route” Association aiming to raise funds and carry out the projects. The first sculptural installation was Paul Schneider’s *Stones on the Border* erected near Saarbrücken. Approximately 30 projects were completed soon after.

In 1978, on the hundredth anniversary of the Słupsk-born artist’s birthday, Joachim Hensinger published a monograph with a complete catalogue of Freundlich’s works. It accompanied an exhibition in Israel, organized by the Goldman Schwartz Gallery and the Israel Museum, commemorating this jubilee.

The most extensive collection of Otto Freundlich’s works, donated by the artist’s friends, is housed in the Musée Tavet-Delacour in the French town of Pontoise. It is here that the largest posthumous exhibitions of Freundlich’s works (in 1969 and in 1974) were held. They were exhibited together with the

works of his wife, the painter Jeanne Kosnick-Kloss. In 2006, thanks to the efforts of the painter Martin Noël, the exhibition “Hommages à Otto Freundlich” was organized in the Mies van der Rohe House in Berlin while the Munich Pinakothek opened the exhibition “Otto Freundlich – Classes in Social Utopia.”

In 2006, the Berlin-based sculptor Rudolf Kaltenbach was appointed chairman of Otto Freundlich’s “Route of Peace” Association, based in the small German town of Sankt Wendel. The association organises international open-air workshops and conferences devoted to the work of the artist. Kaltenbach is also the author of the sculptural realization unveiled in 2018 in Słupsk. In 2008, at the initiative of the Association, the first exhibition of Otto Freundlich’s works in Poland was organized in his native Słupsk. The exhibition was entitled “Otto Freundlich (1878–1943). An Artist from Słupsk.” It was accompanied by an extensive exhibition catalogue edited by Beata Zgodzińska and published by the Museum of Central Pomerania in Słupsk. Subsequently, at least two more important Freundlich exhibitions were held: “Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus” in the Ludwig Museum in Cologne and an exhibition in the Kunstmuseum in Basel, Switzerland.

The “Spaces of Interspace. Hommage à Otto Freundlich” exhibition was held from July to the end of September 2019 at the Baltic Gallery of Contemporary Art in Słupsk and Ustka, and then, in October 2019, it was presented at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. The two-part exhibition was curated by Edyta Wolska and Roman Lewandowski. It was accompanied by an academic conference where invited speakers discussed the themes of Otto Freundlich oeuvre and their relations to contemporary artistic phenomena.

The connotations indicated at the conference were varied. Elżbieta Kal found similarities between Freundlich and the work of the late Gdańsk artist and pedagogue Roman Usarewicz. Irma Kozina recalled the activity of Cologne’s Progressivists and also referred to the work of the sculptor Krystian Burda, who in the 1960s created an art project of a 10-kilometre long road from Warsaw to Żelazowa Wola, Fryderyk Chopin’s birthplace; regrettably, the design was never realized, its only surviving remnant is its very interesting model.

In his talk, Roman Nieczyפורowski analysed the shared aesthetic features of Mark Rothko and Otto Freundlich. He recalled the figures of Polish open-air sculptors such as Oskar Hansen and Jerzy Jarnuszkiewicz. Reminiscing about Otto Freundlich’s tragic death in the concentration camp at Majdanek, Nieczyפורowski discussed the achievements of the professors of the Academy

of Fine Arts in Gdańsk, Franciszek Duszeńko, Adam Haupt and Zdzisław Pidek, the creators of great commemorative monuments erected on the grounds of the former death camps at Majdanek, Treblinka, and Bełżec.

Mieczysław Juda in his presentation titled "Between transcendence and immanence: that which is ethical, that which is aesthetic," spoke of the blurring of individual differences at the time when collective action oriented towards anonymous reception in public space is taken. In his opinion, Tomasz Struk was an artist who, like Freundlich, lived mainly abroad and created both paintings and spatial forms permeated with a similar sense of commitment. Struk was born in Polish Silesia, but lived in Paris and Berlin. His retrospective exhibition was recently held at the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice and at the Silesian Museum.

Roman Lewandowski, in turn, devoted his address to the reinterpretation of several urban and architectural narratives contrasted with the ideology of totalitarianism. After several decades, visions of cities and settlements built under Communism were rejected not only for aesthetic reasons, but also as symbols of the totalitarian rule. Party buildings changed their functions, monuments were removed, parade squares were overbuilt, large factories were closed down and the spaces created after them were reclaimed for new social needs.

The two-part "Spaces of Interspace" exhibition, organized by Edyta Wolska and Roman Lewandowski, presented the works of over twenty contemporary artists from Poland and Germany. The Słupsk salon of the Baltic Contemporary Art Gallery featured nearly exclusively black and white works by Józef Czerniawski, Jakub Ciężki, Grzegorz Hańderek, Katarzyna Szymkiewicz, Przemysław Łopaciński, Sabine and Dirk Ehrhardt, and Natalia Załuska.

Directly opposite the entrance, "textile" paintings by Józef Czerniawski, professor of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, were presented. White, mottled pieces of soft fabric sewn together in a specific way offered an illusion of space, an imagined forest landscape or an image of dunes dotted with stones. Katarzyna Szymkiewicz, a graduate of the Katowice Academy of Fine Arts, used the wall as a compositional frame for her spatial installation – some of its elements were painted on the floor and the wall, others, suspended in the air, levitating on invisible strings. Passing by the work, viewers changed their point of view, and together with the changing perspective, the compositional arrangement of the forms changed, providing a great variety of prospects on the installation.

In the same room, the paintings and collages by Natalia Załuska were presented. Painted with great sensitivity, they betrayed her fascination with Constructivism and with geometric abstraction. The naked, paper shape of white circles and trapezoids nearly burst the black background of the painting, from which they seemed to be flowing out.

Not far from the paintings by Załuska one could find the raw, reduced to an openwork linear form, welded from thick steel frames *Kłęczniki* (Priest-Dieus) by Grzegorz Hańderek, professor and vice-rector of the Academy of Fine Arts in Katowice. Hańderek has been researching the subject of communities, including contemporary religious communities, for a long time. This was superbly illustrated by a two-part, monumental installation he completed at the end of 2018 at the CSW Kronika Centre in Bytom as part of the *Nothing Wrong* project. The minimalistic language, characteristic of this artist, and the expression charged with the tension of the aptly discovered signs-objects, the structures entirely covering the gallery floors, represented a “football pitch” community formed around a shared game of football. The second part of the installation referred to the meat-eating community. The empty butcher’s hooks on the walls and the floor covered with lime and earth were also a hidden metaphor of the suffering and thoughtless killing of living beings. They constituted a community of death. The forms presented at the Słupsk Gallery recalled a religious community – in a simplified manner, they echoed the shapes of church priest-dieus and referred to the oppressive aspect of the Catholic religion where all taboos are broken during the confession ritual, while the notions of guilt, sin, and constant expiation render human imperfections the basis of the relationship between God and man.

In the same room the works of Sabine and Dirk Ehrhardt, guest artists from Germany, were also presented. Sabine Ehrhardt, a sculptor who is a member of the “Route of Peace” Association, presented a film documentation from several conferences of the *Steine ohne Grenzen* (Stones Without Borders) series, dedicated to the work of Otto Freundlich, in which she took part by carrying out two sculptural projects. Dirk Ehrhardt, in turn, is the author of the mobile sculpture *Keine Antwort* (No Answer), symbolically referring to the tragedy of the Holocaust and the circumstances of Freundlich’s tragic death in the Bełżec death camp.

Sylvia Fohrer brought fifteen cobblestones from Berlin and arranged them into a composition, which she called *The Tower of Seven Arts and Love*. In the background, the artist placed black-and-white photographs depicting

renovation and construction works – resurfacing a road from old cobblestones to new. This work was inspired by a fragment of Joachim Ringelnitz's poem about Berlin: "and there used to be a beach under the cobblestones."

The other room was occupied by black and white paintings by the Lublin artist Jakub Ciężki, depicting the nets of football goals. The flat rhythm of their meshes was enlivened by the dynamics of deviations, the disfigurements indicating their wear and tear indicating the time that had passed. Next to this work, there were the paintings-display cases by Przemysław Łopaciński from Gdańsk. His *Hommage à Otto Freundlich* is a plexiglass object, the interior of which is filled with dynamically layered lines of black wires. The paintings in the showcases are internal landscapes, constructed of many overlapping layers, repeatedly painted over with paint. To create them, the artist used plywood, old newspapers, cardboard, paper, and old packaging, which all enriched the surface of the painting and in this way built a complex space-time continuum resembling a city seen at night.

The second part of the exhibition took place in the Centre for Creative Activity in Ustka. Arkadiusz Sylwestrowicz from Gdańsk presented multimedia objects from his 2006 *Palety* (Pallets) series. The title originated from the painting stretcher made of old, worn-out pallets. The artist installed two monitors in them: one displayed the air in the form of blue sky, the other – water indicated by a sea view. All this has been complemented by two raw painterly compositions. The contrasted dialogue between these two ways of interpreting the two elements (in the form of a film and paintings on canvas) was an interesting lecture on the language of abstraction; these were also the problems that Otto Freundlich was concerned with.

These issues were expanded by magnificent abstract compositions by a graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts, Natalia Załuska. The works from the *Velvet-Violet* series by the Katowice artist Paulina Walczak-Hańderek, although created in a different aesthetics, were also painted in an abstract language. Purple circles rolled in them freely on canvas, moving beyond the surface of the painting, they found their further continuation outside of its plane.

The gallery space also housed Ralf Kaltenbach's small sculptural objects made of granite, steel and string. Their austere, minimalist aesthetics revealed an affinity with Japanese art, resembling a simple, spatial haiku with their narration.

The last of the artists who presented his works at the exhibition was Michał Smandek. His work consisted of colour photographs of the landscapes he visited while travelling around the world and a spatial structure placed between them. One could see there extreme and rarely visited places that are

exceptionally hard to reach – there are no roads leading to them and they are remote from human settlements. One could even say that those places are entirely desolate, uncontaminated by human activity. Some of the photographs showed the Atacama desert in Chile, others showed Salar de Uyuni, the salt fields in Bolivia. The connection between all the photos was a tent rack, placed as a sign of a house carried by the traveller with him. That very same light aluminium frame, resembling a drawing subtly sketched out in the gallery space, was included in the exhibition as a physical artefact.

In another part of the gallery, two artists, Anna Dejewska and Kathrin Ollroge, presented traces of their several-hour long performance on the beach. Referring to Freundlich's social programs, the artists conducted a survey among the inhabitants of Ustka concerning the alleged changes in the functioning of the urban space, aimed at strengthening cultural activity and social improvements. A box with postulates and photographs of their activities complemented the exhibition.

NOTES ON ARTISTS

JAKUB CIĘŻKI

Born in Lublin in 1979, he studied at the Faculty of Arts of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin in 1998–2003 and graduated with honours from the Painting Studio of Professor Jacek Wojciechowski. Ciężki was awarded the Minister of Culture's scholarship in the "Young Poland" scholarship programme for 2013. He was two times recipient of artistic scholarships from the Mayor of Lublin (2015, 2016) and received the Grand Prix and high commendations of the editorial boards of the Artinfo.pl and the Artluk at the "Bielska Jesień 2011" Painting Biennial. Ciężki cooperates with the Warsaw Propaganda Gallery, he lives and works in Lublin.

Selected individual exhibitions

- | | |
|------|--|
| 2015 | "Kary cielesne" [Corporal Punishments], the Propaganda Gallery, Warsaw, Poland |
| 2015 | "I love you but I've chosen darkness," the BWA Gallery, Gorzów Wielkopolski, Poland |
| 2013 | "blackout," the Bielsko BWA Gallery, Bielsko-Biała, Poland |
| 2013 | "Lekcja geometrii" [A Geometry Lesson], the National Museum in Kielce, Kielce, Poland |
| 2012 | "Haven't We Met Before?," the Propaganda Gallery, Warsaw, Poland |
| 2009 | "To read between the lines," the Lublin Society for the Encouragement of Fine Arts, Lublin, Poland |

Selected group exhibitions

- | | |
|------|---|
| 2018 | 6th Mediation Biennial Poznań, Stara Rzeźnia, Poznań, Poland |
| 2018 | "Non Disclosure Agreement," Raumstation, Vienna, Austria |
| 2018 | "Join the dots, Luciano Benetton Collection," Salone degli Incanti, Trieste, Italy |
| 2018 | "Nagła śmierć głównego bohatera" [The Sudden Death of the Main Hero], the Latarka Gallery, Budapest, Hungary |
| 2018 | "Sick of Reality," the Labirynt Gallery, Lublin, Poland |
| 2017 | "Uniezwyklenie" [Uncommoning], the Open City Art Festival in Public Space / Open City, Lublin, Poland |
| 2017 | "Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszcząły jak samo słońce" [Its White Feathers, Lit By the Sun, Shone Like the Sun Itself], the Henryk Gallery, Cracow, Poland |
| 2015 | "Białe jest białe, a czarne jest czarne" [White Is White and Black Is Black], the Piekary Gallery, Poznań, Poland |
| 2014 | "Kompleksy i frustracje" [Complexes and Frustrations], the Labirynt Gallery, Lublin, Poland |
| 2013 | "Chłodne spojrzenie" [A Cool Look], the Salon Akademii Gallery, Warsaw, Poland |

JÓZEF CZERNIAWSKI

Born in 1954 in Myślibórz, he studied at the Faculty of Painting of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk and graduated in 1977 from the studio of Professor Kazimierz Śramkiewicz. He is currently a professor at the Academy of Fine Arts in Gdańsk running its Drawing and Painting Studio. Czerniawski is a co-founder of the COX artistic group, as well as a co-founder and president of the "One World" Pomeranian Association for Integration of Cultures and Art based in Sopot. He has taken part in several dozen group exhibitions and has realized numerous individual exhibitions. His paintings are held in numerous state collections in Poland, and in private collections in Poland and abroad.

Selected individual exhibitions

- | | |
|------|---|
| 2016 | "Obrazy" [Paintings], the Municipal Art Gallery, Zakopane, Poland |
| 2015 | Exhibition in the Municipal Art Gallery, Częstochowa, Poland |
| 2014 | "Obrazy" [Paintings], the Lviv National Art Gallery, Lviv, Ukraine |
| 2013 | "Biało-Czerwona i Orzeł – Dialog z Tradycją" [The White and Red Banner and the Eagle – A Dialogue with Tradition], the National Anthem Museum, Będzin, Poland |
| 2013 | "Józef Czerniawski – Obrazy" [Józef Czerniawski – Paintings], the State Art Gallery, Sopot, Poland |
| 2012 | "Józef Czerniawski," the Art Exhibitions Bureau, Rzeszów, Poland |
| 2011 | Glaza Expo Design, Gdańsk, Poland |
| 2010 | "Obrazy – Józef Czerniawski" [Józef Czerniawski – Paintings], the Grodno Exhibition Hall, Grodno, Belarus |
| 2007 | Exhibition at the Triada Gallery, Sopot, Poland |
| 2007 | Exhibition at the A2 Gallery, Poznań, Poland |
| 2006 | Exhibition at the Contemporary Art Museum, Szczecin, Poland |
| 2006 | "Józef Czerniawski Malarstwo" [Józef Czerniawski – Paintings], the Refektarz Gallery, Kartuzy, Poland |

ANNA DEJEWSKA

Born in 1976 in Toruń, she studied history at the Nicolaus Copernicus University in Toruń, then continued her education at the University of Potsdam, and at the Berlin Academy of Arts where she studied a curating art exhibitions programme. For almost 20 years she has lived and worked in Potsdam, where she initiates German-Polish cultural and artistic projects and promotes dialogue between the two countries.

DIRK EHRHARDT

He was born in 1947 in Chemnitz. Ehrhardt's works concern technology and the relations between man and machine. He was a qualified metalworker, trained in the profession of fitter and audio/video technician. After serving a prison sentence in East Germany, he studied in Hanover and obtained his doctorate in Bochum. Since 1986, he has been creating machine-based works of art and publishing books in the field of social science. He has lived and worked in Berlin since 1985.

Selected exhibitions

- | | |
|------|---|
| 2017 | Exhibition in E-Werk in Berlin-Buch, Germany |
| 2013 | Exhibition opening on the occasion of the 10th International Symposium of Sculptors "Steine ohne Grenzen" [Stones Without Borders] in Urania, Berlin, Germany |
| 2010 | Exhibition at the Rostrum Gallery, Malmö, Sweden |
| 2009 | Exhibition at the Fo Guang Shan Buddhist temple, Berlin, Germany |
| 2004 | Exhibition to mark 25 years of data protection, Berlin, Germany |
| 1994 | D.EH Maschinenkunstwerke [Works of Machine Art], Piwnica Pod Aniołem, Toruń, Poland |
| 1993 | "In der Tradition der Moderne: 100 Jahre IG Metall" [In the Tradition of Modernity: 100 Years of IG Metall], Berlin, Germany |

- 1990 D.EH Maschinenkunstwerke [Works of Machine Art], the Laterne Gallery, Chemnitz, Germany
- 1989 21. Freie Berliner Kunstausstellung [Free Art Exhibition in Berlin], FBK, Berlin, Germany
- 1988 "Section 2; vertical format" – e.V. Berlin, Germany

MARGA SABINE EHRHARDT

Born in 1952 in Zschopau, she studied in Zwickau, Chemnitz and Berlin. Since 1988, she has been working with various materials (in the upcycling technique), as well as with film documentation and experimental photography. Since 1984, Ehrhardt and her husband have been creating various art projects and scientific works. She has lived and worked in Berlin since 1983.

Selected works

- 2011 Documentation of the International Symposia of Sculptors "Steine ohne Grenzen" [Stones without borders]
- 2005 Unterwegs in Sri Lanka (Travels in Sri Lanka) travel book, edition Nove
- 2004 Since that year, she has been developing, initiating and managing various art projects at the Fo Guang Shan Temple in Berlin as well as organising cultural events, managing workshops and meditating
- 2002 Work on documentaries in Vietnam, Laos, Thailand, Cambodia, Malaysia and Indonesia
- 1999 Exhibition at MSB Software headquarters, Berlin, Germany
- 1988 Probleme im Alltag von Familien [Daily Family Problems], a documentary film

SILVIA FOHRER

She works with sculpture, photography, graphic design and socially engaged art. In 1978 she studied at Design FH Wiesbaden, Germany. 2001 Fohrer established the international Skulpture Symposion Steine ohne Grenzen (Stones without borders) based on Otto Freundlichs idea. Since 2012 the symposion is Member in „Straße der Skulpturen-Straße des Friedens in Europa“. 2001–2017 together with colleagues she realized 12 symposia. In 2017, Fohrer founded the Non-Profit-Organisation Steine ohne Grenzen e.V., she received the European Blauer Bär [Blue Bear] Award for her cultural work in Europe. Her sculptures and outdoor monuments are located in Germany, Austria and Poland. She works in Berlin, Germany.

Selected presentations and exhibitions

- 2019 The Steinbildhauer [Stone Sculptors] performance, Landeszentrale für Politische Bildung (National Centre for Political Education), Berlin, Germany
- 2012 Urania, e.V. Berlin, Germany
- 2011 Meyer-Wittwer Bauhaus school complex – Monument in Bernau and the Kahlen Museum, Bernau, Germany
- 2008 "Kontext-SteinZeit" [The Stone Age Context] ORCO-GSG with TU Berlin, United Nations International Year of Planet Earth, Berlin, Germany
- 2007 "Art and Geology in Dialogue", Urania Berlin e.V., Technical University of Berlin (2006/07), the State Museum in Görlitz, Germany
- 2003 The Rostrum Gallery, Malmö, Sweden
- 2003 The ruins of the Franciscan Church in Berlin, Germany
- 2002 Kunstverein Kärnten [Carinthian Art. Society], Austria
- 2001–2019 Stiftung für Bildhauerei [Sculpture Foundation], the Georg Kolbe Museum garden, Berlin, Germany

- 1996–1999 Artists' Days at the Academy of Arts (atelier until 2003), Berlin and Brandenburg, Germany
- 1997 The Majdanek State Museum archives (for Otto Freundlich), Poland

GRZEGORZ HAŃDEREK

Born in 1977, he studied at the Academy of Fine Arts in Katowice and at the University of Silesia in Katowice. He has authored several dozen individual exhibitions and has taken part in over two hundred group exhibitions in Poland and internationally. Hańderek has received numerous awards and distinctions; he is also two-time scholarship holder of the Minister of Culture and National Heritage. He is currently employed as a professor at the Academy of Fine Arts in Katowice, where he runs the Literature Interpretation Studio. He is the curator of the Polish Graphic Arts Triennial.

Selected exhibitions

- 2019 "Popatrz, jakie to piękne" [Look How Beautiful It Is], the University Gallery, Cieszyn, Poland
- "Serce wyspy" [The Heart of An Island], the BWA Gallery, Olsztyn, Poland
- 2018 "Nic się nie stało" [Nothing Wrong], the CSW Kronika Gallery, Bytom, Poland
- 2017 "Inaczej niż w raju" [It's Different Than in Paradise], the BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Poland
- 2016 "Ikonomia tekstualności jako źródło cierpień" [Textual Iconography as A Source of Suffering], the Rondo Sztuki Gallery, Katowice, Poland
- 2015–2017 "Parallax," the Raciborska 50 Gallery, the Academy of Fine Arts in Katowice, Triangle Space and Cook House Gallery, Chelsea College of Arts London, Poland / UK
- 2015 "Zły sen" [A Bad Dream], the Rondo Sztuki Gallery, Katowice; BGSW, Słupsk (2016), Poland

- 2015 "Blok" [The Block] – permanent exhibition at the National Museum in Szczecin, the Upheavals Centre for Dialogue, Szczecin, Poland
- 2006 "Powierzchność" [Superficiality] exhibition of the laureate of the 6th Polish Print Triennial in Katowice, part of the programme of the Kraków International Print Triennial; the Upper Silesia Centre for Culture, Katowice, the Piętro Wyżej Gallery (2009), Poland

RUDOLF J. KALTENBACH

He is a certified designer and sculptor in stone. In 2001, he established the International Sculpture Symposium "Steine ohne Grenzen" [Stones without Borders] based on the conception of Otto Freundlich. Kaltenbach has been awarded scholarships by the Berlin Senate of Culture and the President of Germany, the Neukölln Cultural Centre, and the German-Czech Fund of the Future. In 2004, he received the first prize at the International Sculpture Symposium in Castres, France. In 2017, Kaltenbach founded the Non-Profit-Organisation Steine ohne Grenzen e.V., he received the European Blauer Bär [Blue Bear] Award for his cultural work in Europe. His sculptures and outdoor monuments are located in Germany, France, Austria, the Czech Republic and Poland. He has worked in numerous international sculpture symposiums and exhibitions. He works in Berlin, Germany.

Selected exhibitions and projects

- 2016 "Kreuze" Berlin-Buch Castle Church, Germany
- 2014/17 „Großskulpturen" Vattenfall AG. Berlin, Germany
- 2010 VIA DOLOROSA, St. Peter and Paul Parish Church Hochheim am Main, Germany
- 2009 „außen und innen" Nothburga Art Society Innsbruck, Austria
- 2008 "Kontext-SteinZeit" [The Stone Age

- Context] ORCO-GSG with TU Berlin, United Nations International Year of Planet Earth, Berlin, Germany
- 2007 „Art and Geology in Dialogue”, Urania Berlin e.V., Technical University of Berlin (2006/07), the State Museum in Görlitz, Germany
- 2004 “Rhythmus im Raum” [Rhythm in space], Geheimrat Hummel Park, Hochheim am Main, Germany
- 2003–2019 Stiftung für Bildhauerei (sculpture foundation), the Georg Kolbe Museum garden, Berlin
- 2003 Artforum Mainturm, Flörsheim, Germany
- 1996/97/99 „schwarz-weiß” Akademie of Arts Berlin, Germany
- 1992/97 „weiß-schwarz” Keltenmuseum Hallein, stone and rubber sculpture outdoor-indoor, Austria
- 2018 “Zwierzęta domowe” [Pets], Bunkier Sztuki, Cracow, Poland
- 2017 “Living In A Material World,” BWA Warsaw, Poland
- 2017 “Co z tą abstrakcją?” [What About This Abstraction?], the Stefan Gierowski Foundation, Warsaw, Poland
- 2017 “Formy codzienności” [Forms of Everyday Life], the Platan / Latarka Gallery, Budapest, Hungary
- 2016 “Biały szum” [White Noise], the Szczecin Philharmonic Gallery, Szczecin, Poland
- 2016 “This Is Not Another,” the Henryk Gallery, Cracow, Poland
- 2014 “Box. Krakow,” the Industra Gallery, Brno, Czech Republic
- 2013 “Zabawa w obojętność” [Playing Indifference], Otwarta Pracownia, Cracow, Poland

ADRIAN KOLERSKI

Born in 1986 in Szczecin, he works with painting and objects. In 2012, he received a Master of Arts degree at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Krakow. In the years 2015–2017, Kolerski worked as an assistant lecturer in the Department of Multimedia at the Faculty of Art of the Pedagogical University in Krakow. Since 2017, he is an assistant lecturer at the Chair of Painting at the Faculty of Painting and New Media of the Academy of Art in Szczecin. He was awarded a scholarship by the Ministry of Culture and National Heritage in 2018. He has exhibited in Zona Sztuki Aktualnej, Bunkier Sztuki, the Warsaw BWA, and the Stefan Gierowski Foundation. Kolerski lives and works in Krakow

Selected exhibitions

- 2019 Housing Estate Cultural Centre, the Wozownia Art Gallery, Toruń, Poland
- 2018 “Pale Blue Dot,” Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Poland

PRZEMYSŁAW ŁOPACIŃSKI

Born in 1971, he is a graduate of and a lecturer at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. A visual arts artist, painter, draughtsman, creator of spatial objects and multimedia installations. He has initiated and curated group art exhibitions. Among his achievements are over one hundred individual and group exhibitions in Poland and internationally, including Turkey, the United Kingdom, Spain, France, Germany, and Taiwan.

Selected exhibitions

- 2018 “Dialogue Performatif,” L’hôtel Grosloot, Orlean, France
- 2017 “Eksplzja litery” [An Explosion of the Letter], the Baltic Contemporary Art Gallery, Słupsk/Ustka, Poland
- 2017 “Khora,” the Contemporary Art Museum, Vilnius, Lithuania
- 2016 “Jedność w różnorodności” [Unity in Multifariousness], the Lviv Palace and Art, Lviv, Ukraine

- 2016 "Do jutra" [See You Tomorrow],
Przestrzeń Sztuki WL4, Gdańsk,
Poland
- 2015 London Art Biennial, Chelsea Old
Town Hall, London, UK
- 2015 "Kwestia czasu" [A Question of
Time], the Krypta u Pijarów Gallery,
Cracow, Poland
- 2014 The Gdańsk Art Biennial, GGM,
Gdańsk, Poland
- 2013 "Widzieć/wiedzieć" [To See/To
Know], the Refektarz Gallery,
Kartuzy, Poland
- 2012 "10 Years Later," Fass Art Gallery,
Istanbul, Turkey
- 2010 "Drei starke Frauen und drei zarte
Männer" [Three strong women and
three gentle men], the Red Corridor
Gallery, Fulda, Germany

KATHRIN OLLROGE

Born in 1969 in Potsdam, she studied photography and humanities in England. Ollroge works as an independent artist in interdisciplinary projects which concern the questions of place and identity. Since 2014, she has focused on the project Raum für Gedanken [Space for Thought], which she initiated. It includes interviews on different aspects of life, as well as photos of people from rural areas, appearing in numerous publications (www.raum-fuer-gedanken.com), processed in many different formats. In the course of the project, she has already visited more than 135 localities across the former East German federal states and the border regions of Poland. In 2018, she was awarded the German Order of Merit. In May 2019, the Federal Centre for Political Education recognised her project (Bundeszentrale für politische Bildung) as a model example of political education based on visits to the federal state of Brandenburg.

MICHAŁ SMANDEK

Born in 1981, he creates sculptures, installations, and photographs. Smandek is interested in the interdependence of man and nature, especially in the context of travelling. He searches for inaccessible, raw in their character places, which become the background for his creative activities. His works are based on insightful observations of barely noticeable processes. He tests the capacity of the definition of art and the scope of its recognition, blurring the boundary between performing and appropriating existing situations as finished works. He has been awarded scholarships by the Minister of Culture and National Heritage and the Marshal of the Silesian Voivodeship; he is a winner of the ShowOff section of at the Photography Month in Krakow. Smandek carried out projects during the 1st International Symposium of Land Art in India and the 3rd Land Art Biennial in Mongolia LAM 360°. He runs the Sculpture Studio at the Academy of Fine Arts in Katowice. He collaborates with Rodríguez Gallery. He is a resident of Katowice.

Selected individual exhibitions

- 2018 "Niebezpieczeństwo zbliżania się do granic" [The Danger of Approaching Borders], the Rodríguez Gallery, Poznań, Poland
- 2018 "Wywoływanie rzeźby" [Developing Sculpture] (with Dorota Buczkowska), the BWA Municipal Gallery, Bydgoszcz, Poland
- 2017 "Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia 'Wujek'" – Interwencje: Przestrzeń/Czas/Pamięć – Ars Cameralis [Care Treatments – the Wujek Coal Mine" – Interventions: Space/Time/Memory – Ars Kameralis], the Silesian Museum, Katowice, Poland
- 2016 "Rysunki" [Drawings], the Starter Gallery, Warsaw, Poland
- 2016 "Słońce Ziemi zgasło" [The Sun of the Earth Has Gone], the Wozownia Art Gallery, Toruń, Poland

- 2015 "Progностyk" [Prognostics],
ShowOff, Photography Month,
Cracow, Poland
- 2014 LAM 360°, 3rd Land Art Biennial in
Mongolia, Orkhon Valley, Mongolia
- 2014 "Zanikająca umiejętność odpoczyn-
ku" [A Disappearing Ability to Rest],
the BWA Gallery, Tarnów, Poland
- 2012 "Zmęczenie materiału" [Material
Fatigue], the BWA Contemporary
Art Gallery, Katowice, Poland

Selected group exhibitions

- 2019 "Cień wolności" [A Shadow of
Freedom], the BWA Municipal
Gallery, Bydgoszcz, Poland
- 2019 "Czasoprzestrzeń" [Time-Space],
the Bangla Biennial, sculpture work-
shop inspired by Katarzyna Kobro's
spatial structures, the village of
Kondhara, Western Bengal, India
- 2017 "Linia i chaos – kompozycje
przestrzenne świata" [A Line and
Chaos – Spatial Composition of
the World], the BWA Contemporary
Art Gallery, Katowice, Poland
- 2015 "Mocne stąpanie po ziemi" [Firmly
Footed On the Ground], the BWA
Contemporary Art Gallery, Katowice,
Poland
- 2014 LAM 360°, 3rd Land Art Biennial in
Mongolia, the National Art Gallery,
Ulaanbaatar, Mongolia
- 2014 "Pokój instruktorów" [Instructors'
Room], ArtBoom Festival, Cracow,
Poland

ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

Born in 1971 in Łódź, he studied at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. He currently runs the Studio of Knowledge about Actions and Visual Structures at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Sylwestrowicz represents the kind of abstraction in which art is concerned with itself. He creates paintings, videos, and objects;

he conducts experiments with the painting matter and looks for new ways of painting. He is inclined to the sensual dimension: in recent years, he has been developing a series of "sound-paintings," which are a trans-medial dialogue between painting and sound. Among other things, he uses a special algorithm which translates a painting image into a band of sounds which are later developed by a composer to create the musical space of the exhibition. His works can be found in the collections of the MAC Museum in Santiago de Chile, the Art Museum in Łódź, the Museum of Modern Art in Warsaw, the National Museum in Gdańsk, and in the collection of the Foksal Gallery in Warsaw.

Selected individual exhibitions

- 2018 "Maquinas al infinito" [Machines
to Infinity], Museum Nahim Isaias,
Guayaquil, Ecuador
- 2017 "Pusto, pusto, pusto" [Empty, Empty,
Empty], the Foksal Gallery, Warsaw,
Poland
- 2016 "Dźwiękoobrazy 2004/2016"
[Sound-Paintings], Art Vilnius XVI,
Vilnius, Lithuania
- 2015 "Dźwiękoobrazy 2004/2015"
[Sound-Paintings], the EL Gallery,
Elbląg, Poland
- 2014 CSW Łaźnia, Gdańsk, Poland
- 2012 A video films display in the
Laboratorium, the Ujazdowski
Castle, Warsaw, Poland
- 2005 "Malarstwo, palety" [Painting,
Palettes], the Wschodnia Gallery,
Łódź, Poland
- 2004 "Spoza" [From Beyond], the National
Museum, the Palace of the Abbots in
Gdańsk, Poland

KATARZYNA SZYMKIEWICZ

Born in 1989, she graduated from the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Cracow in the studio of Prof. A. Bednarczyk in 2017. In 2013, she graduated from the Faculty

of Art of the Pedagogical University in Cracow with a degree in graphics. She creates paintings, objects, and painting installations. Szymkiewicz is the laureate of the first prize in the 16th edition of the Hestia Artistic Journey competition, awarded in the competition of the 9th Fish Eye Young Artists Biennial. In 2017, she was on an artistic residency stay in New York. She lives and works in Krakow.

Individual exhibitions

- 2018 "Nikt nie śni w ten sposób" [Nobody Dreams In This Way], the BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Poland
- 2017 "You Want a Piece of Me?," the Henryk Gallery, Cracow, Poland

Selected group exhibitions

- 2018 "[X]," the Olimpus Gallery, Łódź, Poland
- 2017 9th Fish Eye Young Artists Biennial, Centre for Creative Activity, Ustka, Poland
- 2017 "Living In a Material World," the BWA Contemporary Art Gallery, Warsaw, Poland
- 2017 "Łaska pańska na pstrym koniu jeździ" [Blowing Hot and Cold], the Henryk Gallery, Cracow, Poland
- 2017 the finale exhibition of the 16th edition of the APH Competition, Museum on the Vistula, Warsaw, Poland
- 2017 The best Polish Academies of Fine Arts diplomas 2017, the Zbrojownia Sztuki Gallery, Gdańsk, Poland
- 2017 The best Polish Academies of Fine Arts diplomas 2017, the Palace of Art, Cracow, Poland
- 2017 "Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszczą jak samo słońce" [Its White Feathers, Lit By the Sun, Shone Like the Sun Itself], the Henryk Gallery, Cracow, Poland
- 2016 "Decathlon," Gallery 404, Cracow, Poland

- 2016 "U rodziny" [In the family], the Władysław Hasior Gallery, the Tatra Museum, Zakopane, Poland
- 2013 "Imaginary Landscapes II: Immortal Quest – new spaces and codes – the post human," Museum of Modern Art in Taipei, MOCA, Taiwan

PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

Born in 1989, she is a graduate of the Academy of Fine Arts in Katowice with a degree in painting. She received her diploma with honours in 2014 in the Painting Studio of Prof. Kazimierz Cieślak; she obtained an additional diploma in the Silk-screen Printing Studio of Prof. Waldemar Węgrzyn. Since 2014, she works as an assistant lecturer at the Painting Studio of Prof. Kazimierz Cieślak and at the Drawing Studio of Prof. Antoni Cygan. Walczak-Hańderk is a laureate of the Award of the Minister of Culture and National Heritage and a recipient of the Scholarship of the Minister of Science and Higher Education in 2013. She has participated in numerous national and international exhibitions and projects.

Individual exhibitions

- 2016 "-dawanie" [-giving], the Rondo Sztuki Gallery, Katowice, Poland
- 2015 "Sfera święta" [A Sacred Sphere], Cultural Centre, the Pusta Gallery, Katowice, Poland

Selected group exhibitions

- 2018 "The art of couples exhibition" – Paulina Walczak-Hańderk and Grzegorz Hańderk, the Intymna Gallery of the Educational Home of the Silesian Library in Katowice, Poland; curator: Ewa Kokot
- 2018 "Ekran Preso I," the Concrete Gallery, Wrocław, Poland
- 2017 Projekt Powiększenie/Czułość [The Enlargement/ Sensitivity Project], the StrefArt Gallery, Tychy, Poland

- 2016 "Parallax. An exchange exhibition," the Academy of Fine Arts in Katowice, Poland and Chelsea College of Arts, UK, Triangle Space and Cookhouse, Chelsea College of Arts, London, UK
- 2016 12th Geppert Competition, the Academy of Fine Arts in Wrocław, the BWA Gallery, Wrocław
- 2016, 2015 Exhibition of the pedagogues of the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Department of Painting and Drawing of the Academy of Fine Arts in Katowice "North-South, Vol. 2," the Zbrojownia Sztuki Gallery, Gdańsk and the Szyb Wilson Gallery, Katowice, Poland
- 2015 7th Triennial with Still Life, the BWA Gallery, Sieradz, Poland
- 2015 9th Fish Eye Young Artists Biennial, Centre for Creative Activity, Ustka, Poland
- 2014 Young Art Symposium, Gütersloh, Germany
- 2014 4th Young Art Review "Fresh Blood," the SOCATO Gallery, Wrocław, PL
- 2014 the best Polish Academies of Fine Arts diplomas, the Zbrojownia Sztuki Gallery, Gdańsk, Poland
- 2013 Granice Rysunku [The Limits of Drawing], the Turbo Gallery, Warsaw, Poland

NATALIA ZAŁUSKA

Born in 1984. Between 2008 and 2013, she studied art history at the Jagiellonian University and the University of Vienna, as well as painting at the Academy of Fine Arts in Vienna. In her work, the artist uses the language of geometric abstraction, employing the reduction and repetition of structures and creating a spatial game on the painting plane. She is a laureate of numerous scholarships and grants, including Herder Stipendium, Alfred Toepfer Stiftung F.V.S, Hamburg, and the Scholarship of the Minister of Culture

and National Heritage "Young Poland;" she has been invited for residency stays at the International Studio & Curatorial Programe (ISCP) in New York, the Cité Internationale des Arts in Paris, and the Centre of Contemporary Art in Andratx. Her works can be found in many private and public collections, including the Belvedere Museum in Vienna, the ING Polish Art Foundation Collection in Warsaw, the National Museum in Gdańsk and the Jorge M. Pérez collection in Miami, USA. She collaborates with such art galleries as Jochen Hempel (Leipzig - Hamburg), Christine König (Vienna), Klüser (Munich) and Le Guern (Warsaw). She lives and works in Warsaw.

Individual exhibitions

- 2019 "Narrative Poetics," Galerie Klüser 2, Munich, Germany (October 2019)
- 2019 "Theun Govers + Natalia Załuska," Galerie Jochen Hempel, Leipzig, Germany (duo)
- 2019 "Uneasily Visible Place," Zahorian & Van Espen Gallery, Prague, the Czech Republic
- 2018 "Pas de Deux" – Magdalena Więcek & Natalia Załuska, Christine König Galerie, Vienna, Austria (duo)
- 2018 "Wielokrotność rzeczy" [Multiplicity of Things], Le Guern Gallery, Warsaw, Nowe Prace Neonowe, the Razem Pamoja Foundation, Cracow, Poland
- 2017 "fade away memories," Galerie Jochen Hempel, Berlin, Germany
- 2016 "Most Relative Times," Galerie Klüser 2, Munich, Germany
- 2016 "Natalia Załuska," Sotheby's Artist Quarterly, Vienna, Austria
- 2015 "Natalia Załuska," Christine König Galerie, Vienna, Austria
- 2015 "Reduktion im Aufbruch," Galerie Klüser 2, Munich, Germany
- 2014 "The Mechanism of the Small Changes," Le Guern Gallery, Warsaw, Polans
- 2014 "Natalia Załuska," Galerie Jochen Hempel, Berlin, Germany

WILK
ZŁOTY
NIEZŁO
NIEZŁO

MICHAŁ SMANDEK

PAULINA WALCZAK-HAŃDEREK

JAKUB CIĘŻKI

ELŻBIETA KAL

GRZEGORZ HAŃDEREK

IKSMWIERNEJCZEF JĘZÓJ

À OTTO FREUNDLICH)

DIRK EHRHARDT

KOZINA

KATHRIN OLLROG

MARGA SABINE EHRHARD

KATARZYNA SZYMKIEWICZ

SPACES

IRMA

ADRIAN KOLERSKI

ZALUSKA

IKSMODNWAMEI

ROMAN

NATALIA

JOLANTA CIESIELSKA

À OTTO

ANNA DEJEWSKA

RUDOLF J. J. KALTENBACH

SILVIA

FOHRER

(HOMMAGE

MIECZYSLAW JUDA

FREUNDLICH)

ARKADIUSZ SYLWESTROWICZ

PRZEMYSŁAW

ŁOPACIŃSKI

ISBN 978-83-65825-56-8

ROMAN NIECZYPOROWSKI