

# Współczesne krajobrazy pamięci

Agnieszka Gębczyńska-Janowicz

Contemporary  
Memorial  
Landscapes

## Wstęp

Introduction

Miejsca pamięci powstają z potrzeby publicznej demonstracji postawy wobec przeszłości. Są nośnikami pamięci zbiorowej – zjawiska socjologicznego definiowanego jako *"wyobrażenia o przeszłości własnej grupy, konstruowane przez jednostki z zapamiętanych przez nie (...) informacji pochodzących z różnych źródeł i docierających do nich różnymi kanałami"* [Szacka 2006, s. 44]. W krajobrazie naznaczonym wydarzeniem ważnym dla grupy społecznej wydzielona zostaje przestrzeń podporządkowana funkcji upamiętniania. Wcześniejsze przeznaczenie formalnie ustępuje pragnieniu publicznego okazania żałoby, potrzebie przeżycia katharsis, czy zachowania pamięci o wydarzeniu dla przyszłych pokoleń. Ustanowienie pomnika daje możliwość ściągania uwagi publicznej i motywowania do refleksji. Nierzadko miejsca pamięci stają się przestrzenią służącą społeczności do organizacji zebrań publicznych, organizacji ceremonii oraz demonstracji tożsamości i przekonania światopoglądowych.

## Sztuka pomnikowa w XX wieku

Monumental art  
in the XX Century

W XX wieku sztuka pomnikowa uległa wielozakresowym przeobrażeniom. Sprzyjały temu transformacje architektonicznej organizacji przestrzeni, jakie miały miejsce na początku stulecia. *"Zmiany koncepcji przestrzeni spowodowały, iż obiekty wytrącone ze stanu statycznej izolacji ukazane zostały jako fragmenty zdarzeń, stały się otwarte na wpływy środowiska, aktywne, zmienne i akceptowalne"* [Nyka 2006, s. 24]. Pomniki jako rzeźby coraz częściej zaczęły współgrać z otaczającym krajobrazem. Jednakże najistotniejszym czynnikiem, który spowodował redefinicję pomnika, były wydarzenia II wojny światowej. Ze względu na skalę konfliktu: liczbę ofiar wśród armii zawodowej i ludności cywilnej, zakres przestrzenny oraz straty kulturowe, pamięć zbiorowa o tych wydarzeniach stała się silnym czynnikiem kulturotwórczym, który pomimo upływu dziesięcioleci jest znaczący również i dziś. W Polsce, jak pisze historyk sztuki Anda Rottenberg: *"naznaczenie wojną stało się jedną z najbardziej charakterystycznych cech polskiej sztuki współczesnej"* [Rottenberg 2007, s. 10]. W związku z silną obecnością wojny w pamięci zbiorowej znacząca część miejsc pamięci jest właśnie jej poświęco-

na. Powstawały one początkowo, bezpośrednio po wojnie, jako proste nośniki, a w wyniku poszukiwań formalnych przekształciły się w wielowarstwowe utwory artystyczne – wieloprzestrzenne założenia pomnikowe.

Teren byłego obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu jest najsilniej istniejącym w świadomości społecznej symbolem II wojny światowej [Kwiatkowski i in. 2010]. Debaty nad formą upamiętnienia ofiar KL Auschwitz stały się impulsem do redefinicji pomnika. Zorganizowany w 1958 roku Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu stał się płaszczyzną formowania nowego ujęcia sztuki pomnikowej. Artyści biorący udział w konkursie zetknęli się z trudnym zadaniem reprezentacji niewyobrażalnie dramatycznej historii byłego nazistowskiego obozu koncentracyjnego. Większość nadesłanych prac wykraczała formułą upamiętniania poza charakter tradycyjnego pomnika. Jedną z nich, zatytułowaną „Pomnik-Droga”, autorstwa zespołu w składzie: Oskar Hansen, Jerzy Januszkiwicz, Julian Pałka, Zofia Hansen, Edmund Kupiecki, Lechosław Rosiński, Tadeusz Plasota, pomimo tego, że nie została zrealizowana, stała się motywacją do poszukiwania nowego ujęcia formy upamiętniania. Projekt założenia pomnikowego powstał według zasad idei koncepcyjnej zapoczątkowanej przez Oskara Hansena i nazwanej przez niego „Formą Otwartą”. Zakładała ona oddanie ob-

szaru obozu KL Auschwitz-Birkenau uzdrawiającemu działaniu czasu i natury. Jedyne pielęgnowanym elementem miał być pas uformowany w poprzek założenia, w opozycji do prostopadłej urbanistyki przetrwałej infrastruktury. Symboliczna droga nie miała łączyć żadnych przestrzennych dominant. Projekt zakładał aktywne uczestnictwo odbiorców w procesie upamiętniania i dowolność w interpretacji otaczającego krajobrazu. Popularyzował odejście formalne od tradycyjnej konwencji pomnika usytuowanego na cokole w kierunku wielowarstwowych znaczeniowo krajobrazów. Hansen, definiując założenia „Formy Otwartej”, zainspirowany był zmianami w międzynarodowych nurtach artystycznych, z którymi miał styczność dzięki kilkuletniemu pobytowi we Francji i kontaktowi z takimi twórcami, jak: Pierre Jeanneret, Fernand Léger, Le Corbusier, czy Pablo Picasso. Koncepcja ujęcia pomnika jako przestrzeni kształtowanej w sposób nieograniczony, miała swe podstawy w formułującej się dopiero na świecie sztuce procesualnej, w której przebieg powstawania dzieła staje się elementem przeżycia estetycznego. W projekcie „Pomnik-Droga” istotną rolę miała być otwartość na zachodzące zmiany i brak określenia granic tematu upamiętniania. Miejsce pamięci miało zostać silnie powiązane z kontekstem środowiska naturalnego i podatne na jego wpływy.

Po konkursie na pomnik oświęcimski, w latach 60. XX w., nastąpił

dynamiczny rozwój polskiej sztuki kommemoratywnej. Na terenach po miejscach kaźni powstawały wieloprzestrzenne założenia pomnikowe. Dwa z nich są autorstwa byłego więźnia obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, Wiktora Tołkina. Artysta we współpracy z inżynierem Januszem Dembkiem zagospodarował przestrzeń byłych obozów koncentracyjnych w Sztutowie i na Majdanku. Pierwszą realizacją było zabezpieczenie i upamiętnienie przestrzeni, która obejmowała dawny *Konzentrationslager Stutthof*. Do częściowo zrekonstruowanej infrastruktury obozowej dodane zostały symboliczne elementy architektoniczno-rzeźbiarskie. Przybywający na teren byłego obozu w momencie przekroczenia bramy stają się uczestnikami pielgrzymki poprzez ekspozycje w odbudowanych barakach, krematorium, aż do placu z monumentalną bryłą pomnika-relikwiarza.

Na lubelskim Majdanku przestrzeń skażona zbrodnią zamknięta została pomiędzy dwoma symbolicznymi, monumentalnymi bryłami: przytłaczającą bramą oraz symboliczną urną wystylizowaną na mauzoleum-panteon. Teren byłego obozu został tutaj nie tylko zabezpieczony, przestrzeń została naznaczona mocną symboliką i wyróżniona w krajobrazie przybliżającej się zabudowy miasta. Tołkin w obu założeniach stworzył kompozycję wymuszającą pielgrzymkę przez tereny obozowe z mocnym elementem rzeźbiarsko-architektonicznym

jako dominantą. W elementach rzeźbiarskich widoczne jest osobiste zaangażowanie twórcy, który w abstrakcyjnych detalach zinterpretował własne wspomnienia z czasów pobytu w obozie koncentracyjnym.

Zaistnienie w procesie projektowym elementu inspiracji wynikających z prywatnych przeżyć artystów jest bardzo cenne, ponieważ nadaje procesowi upamiętniania dodatkowy ładunek emocjonalny. Z bagażem wspomnień z okresu wojny podejmowali pracę nad przestrzenią Zagłady również Franciszek Duszeńko i Adam Haupt – autorzy słynnego i uznanego na polu międzynarodowym *Pomnika Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*. Treblinka to miejsce, któremu została nadana metaforyczna topografia zbrodni. Zadanie to było dodatkowo trudne ze względu na brak dowodów fizycznej bytności obozu. Metaforycznie został odtworzony schemat jego funkcjonowania:

linia kolejowa, trampa wyładownicza, droga do krematorium i masowe groby. Założenie zostało tak skomponowane, by poszczególne punkty na drodze upamiętniania wносиły nowe doznania. Po przejściu wzdłuż symbolicznych podkładów otwiera się niespodziewanie widok na ogromne połacie roztrzaskanych kamieni (ryc. 1). Pośród tych anonimowych, rozerwanych steli stoją samotne drzewa, które rosły tu w czasie funkcjonowania obozu zagłady. Element ten – użycie przyrody jako świadka dramatycznych wydarzeń – wykorzystywany jest dość często w miejscach pamięci. Przetrwale drzewa pośród apokaliptycznego krajobrazu można zobaczyć w Bełżcu, a samotny więź, który zachował się po ataku bombowym, jest elementem amerykańskiego *Oklahoma City National Memorial*.

Obecnie krajobraz memorialny w Treblince uznawany jest za jedno

z najlepszych dzieł kommemoratywnych poświęconych Zagładzie.

W czasie, kiedy artyści polscy poszukiwali możliwości adekwatnego upamiętnienia obozów zagłady, w Stanach Zjednoczonych Ameryki rozwijały się kierunki artystyczne, które wytworzyły nowy nurt rozwoju krajobrazów memorialnych. Sztuka ziemi (ang. *Land Art*) obejmowała ideowo środowisko naturalne jako główny materiał pracy twórczej. Ingerencja o charakterze działania artystycznego w krajobraz stała się inspiracją dla twórców założeń pomnikowych. Drastyczny kontrast pomiędzy naturalnym ukształtowaniem ziemi a brutalnym zakłóceniem porządku rzeźbą lub budowlą zaczął pojawiać się w wielu realizacjach sztuki kommemoratywnej jako element wartości antywojennych. Przykładowo, do chirurgicznego cięcia w ziemi przyrównywała Maya Ying Lin swoją koncepcję na zrealizowany w 1982 roku w Waszyngtonie pomnik amerykańskich żołnierzy poległych w wojnie wietnamskiej (ang. *Vietnam Veterans Memorial*) [Campbell 2006, s. 137].

Wykorzystanie środowiska naturalnego jako tworzywa w procesie artystycznym ma miejsce również i w Polsce, już w XXI wieku. W miejscach masowych eksterminacji powstają założenia pomnikowe, w których stałym motywem jest nadanie przestrzeni upamiętnienia charakteru katastroficznego krajobrazu.

W Polsce wydarzenia II wojny światowej są nadal żywe w pamięci



Ryc. 1. Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince

Fig. 1. The Monument at Treblinka Extermination Camp

ci zbiorowej pomimo tego, że od zakończenia wojny minęło ponad sześćdziesiąt lat. W XXI wieku wiedza historyczna społeczeństwa polskiego ukształtowana jest w sporym zakresie przez informacje upublicznione oficjalnie po roku 1989 [Kwiatkowski i in. 2010, s. 9]. W związku z ujawnieniem nowych faktów historycznych i obaleniem funkcjonujących przez dziesięciolecia w pamięci zbiorowej mitów pojawiła się potrzeba reorganizacji miejsc pamięci. Po latach milczenia, w wyniku starań wielu grup społecznych, zostały zrealizowane Polskie Cmentarze Wojenne w Katyniu, w Miednoje i w Charkowie. Założenia powstały zgodnie z artystyczną koncepcją Zdzisława Pidka Andrzeja Sołygi, Jacka Synakiewicza, Wiesława Synakiewicza i Leszka Witkowskiego. Każde z tych założeń zostało wykreowane dzięki nałożeniu warstwy znaczeniowej na zastany krajobraz. W Miednoje smukłe, żeliwne krzyże współgrają z lasem oraz krzyżami postawionymi przez bliskich pomordowanych. W Katyniu odbiór leśnego runa zakłóca widok żeliwnych płyt kryjących miejsca masowych mogił, a w Charkowie pośród drzew wije się wyłożona kostką bazaltową tzw. Czarna Droga – trakt, którym podążał transport przywożący do mogił zwłoki zamordowanych polskich żołnierzy. Na każdym z tych założeń, obok tradycyjnych elementów symboliki sakralnej (epitafia, krzyże, ołtarz, dzwon), pojawiły się działania nawiązujące do sztuki ziemi. Pidek

uznawał ziemię jako tworzywo swoich instalacji rzeźbiarskich i czerpał z niej inspirację [Józefowicz 2008, s. 1]. Rzeźbiarskie reliefy akcentujące strukturę gruntu pojawiają się na ścianie wzdłuż usytuowanych poniżej poziomu terenu alejkach opasujących założenia pomnikowe, a dzięki odcięciu powierzchni pasem alei cmentarze zostały symbolicznie wyniesione.

Przeobrażenia założeń pomnikowych w XXI wieku dokonały się nie tylko pod wpływem przemian w polityce historycznej, ale również na skutek zmieniającego się kontekstu kulturowego. Transformacje w postrzeganiu pamięci zbiorowej wymagają dostosowania pomników do oczekiwań współczesnego społeczeństwa, które wydarzenia drugiej wojny światowej zna w większości tylko z mediów, a coraz rzadziej z przekazu ustnego naocznych świadków. Obecnie miejsca pamięci pełnią rolę świadectwa, urealnienia wydarzenia historyczne, ale jednocześnie muszą zmagać się z przesyconym masowymi informacjami wizualnym krajobrazem kulturowym. Niekontrolowany napływ elementów charakteryzujących się spektakularnością i innowacyjnością powoduje, że coraz trudniej zwrócić uwagę współczesnego społeczeństwa na wartości związane z przeszłością.

Propozycję nowego sposobu wzbudzenia zainteresowania miejscem funkcjonującym przez lata na pograniczach pamięci zbiorowej przedstawili autorzy otwartego

w 2004 roku Miejsca Pamięci w Bełżcu: Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek oraz Marcin Roszczyk. Na terenie po nazistowskim obozie zagłady, gdzie Niemcy odebrali życie kilku setkom tysięcy ludzi, przez kilka dziesięcioleci funkcję pomnika pełniła skromna instalacja rzeźbiarska, a większość terenu została zalesiona. Nowa koncepcja artystyczna objęła aranżację całego terenu, na którym kiedyś istniała infrastruktura obozowa. Większość powierzchni została pokryta wielkopieczowym żużlem – powstał wyjąłowany fragment Bełżca. Na tle lasu zrealizowano założenie o charakterystyce apokaliptycznego krajobrazu (ryc. 2). W organizacji przestrzeni pojawiły się symboliczne elementy: punkt przekroczenia, szczelina przechodząca pomiędzy masowymi grobami i nisza Ohel jako miejsce kontemplacji. Ponieważ dla pełnego odbioru pomnika o abstrakcyjnej formule wymagany jest zasób wiedzy historycznej, to dopełnieniem założenia jest budynek muzeum mieszczący ekspozycję multimedialną, który powstał według koncepcji pracowni architektonicznej DDJM.

Nowa oprawa kommemoratywna planowana jest również na terenie byłego obozu KL Gross-Rosen. Mirosław Nizio wraz z zespołem zaproponował dodanie nowego zagospodarowania do istniejącego już od lat 50. XX w. założenia pomnikowego w Rogoźnicy. Ma ono powstać na terenach kopalni odkrywkowej granitu, w której w katorżniczych warunkach pracowali więźniowie

obożu. Pomiędzy kamieniołomem a terenem obozu planowana jest monumentalna żeliwna ściana. Ta kolosalna interwencja w krajobraz nasuwa skojarzenia z pracami Michaela Heizera, który w latach 60. i 70. XX w. ingerował maszynami w naturalny krajobraz.

W nowych warunkach cywilizacyjnych reorganizacja miejsca pamięci powoduje uaktywnienie jego w świadomości społecznej. Zgodnie z zasadą nazwaną *efektem Bilbao* innowacyjność zagospodarowania przestrzennego ściąga uwagę społeczną i zwiększa zainteresowanie wydarzeniami historycznymi i miejscem, gdzie się one wydarzyły. Przekształcone w kierunku współczesnej estetyki założenia pomnikowe stają się na tyle popularne, że stają się elementem tzw. *tanatoturystyki*, którą definiuje się jako „specyficzny rodzaj turystyki kulturowej obejmujący podróże o charakterze poznawczym lub poznawczo-religijnym do miejsc dokumentujących i upamiętniających śmierć” [Tanaś 2008, s. 147]. Do tego zjawiska nawiązał Mirosław Bałka w swojej pracy nazwanej *AU-*

*SCHWITZWIELICZKA* ustawionej na jednej z krakowskich dzielnic. Betonowy tunel z wyciętym napisem, będącym połączeniem nazw najbardziej znanego obozu koncentracyjnego i zabytkowej kopalni soli, ma nie tylko wzbudzać kontrowersje w celu pobudzenia społecznych debat na temat sytuacji polskiej pamięci zbiorowej, ale wskazuje na kontrowersyjne zjawisko utożsamiania oświęcimskiego obozu z punktem w rozrywce turystycznej.

Przestrzeń memorialna jest stałym elementem krajobrazu miejskiego. Druga połowa XX w. wprowadziła szereg transformacji. Początkową przyczyną formalnych przeobrażeń pomników w mieście były rozrastające się układy urbanistyczne. Przy powiększonych placach i arteriach drogowych miejsca pamięci dostosowywane były do ich monumentalnej skali. Przemiany sprowokowane zostały również przez zakres dramatów, do których dochodziło na obszarach miast. Zamiast jednego pomnika zaczęły powstawać sieci punktów połączonych wspólnym kontekstem historycznym. Dzięki tablicom,

prostym elementom rzeźbiarskim, klasycznym monumentom, muzeom i innym nośnikom pamięci zbiorowej w krajobraz miasta została nałożona warstwa kommemoratywna. W ten sposób ukształtowano między innymi krajobrazy memorialne Warszawy i Berlina.

Ponadto w miastach pojawiły się próby sztuki pomnikowej będącej w opozycji do tradycyjnego monumentalizmu, który został mocno eksploatowany przez ideologię totalitarne. Nowy nurt sztuki kommemoratywnej nazwany *kontrpamięcią* (ang. *countermemory*) uformował się w zachodnich Niemczech w latach 80. XX w. Bazując na ideach sztuki konceptualnej i minimal-artu artyści (min. Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, Horst Hoheisel, Christian Boltanski, Micha Ulmann, Norbert Radermacher) krytycznie podeszli do konserwatywnego nurtu sztuki pomnikowej i kształtowali miejsca pamięci w oparciu o proces zanikania pomnika. Polskimi kontynuatorami tej koncepcji są m.in. Mirosław Bałka (*AUSCHWITZWIELICZKA, How It Is*), Krzysztof Wodiczko (*pomnikoterapia*), Joanna Rajkowska (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich, Dotleniacz*). Śmiałe podejście do formuły upamiętniania nie zawsze znajduje zrozumienie odbiorców, ale poprzez wywołanie kontrowersji sprawia, że społeczeństwo włącza się w dysputy o obrazie pamięci zbiorowej.

Efektom przeobrażeń jest współistnienie różnych nurtów sztuki pomnikowej, które są adresowane



Ryc. 2. Miejsce Pamięci w Bełżcu

Fig. 2. The Place of Commemoration at Belżec



Ryc. 3. Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie

Fig. 3. The Warsaw Rising Museum in Warsaw

do różnych grup społecznych. Różnorodność w kreacji nośnika pamięci zbiorowej umożliwia pogodzenie gustów i oczekiwań różnych pokoleń i środowisk społecznych. Miejscem, gdzie rozliczne nośniki pamięci zbiorowej mogą współistnieć jest *park pamięci* – przestrzeń w krajobrazie miasta, która łączy formę terenu rekreacyjnego z funkcją kommemoratywną. Jednym z pierwszych parków zrealizowanych jako przestrzeń umożliwiająca formowanie pamięci zbiorowej jest utworzony w 1955 roku Park Pokoju w Hiroszynie (ang. *Hiroshima Peace Memorial Park*). Na jego terenie, w miarę upływu czasu, powstają nowe nośniki pamięci zbiorowej o ofiarach wybuchu bomby atomowej dostosowane do estetyki aktualnego obrazowania.

Za przykład polskiego parku pamięci można uznać zagospodarowanie terenu przy *Muzeum Powstania Warszawskiego* w Warszawie. Znajdują się tu miejsca umożliwiające wielorakie podejście do kreowania pamięci zbiorowej. Część nazwana jako *Park Wolności* to przestrzeń, w ramach której umieszczane są tradycyjne pomniki poświęcone poszczególnym aspektom powsta-

nia, tak jak, przykładowo, obelisk upamiętniający udział w walkach adwokatów. W pobliżu znajduje się również Mur Pamięci z nazwiskami uczestników powstania – mocny element kommemoratywny, zrywający z anonimowością jednostki w tłumie ofiar. Projektanci z pracowni Wojciecha Obtułowicza pamiętali również o przestrzeni zapewniającej organizowanie nabożeństw i zaplanowali Plac Modlitwy. Dla osób preferujących kontemplację w ciszy funkcjonuje przestrzeń ogrodowa odgradzona od reszty założenia murem (ryc. 3). Całość jest doskonałym uzupełnieniem budynku muzealnego.

Parki pamięci, choć niebezpiecznie zbliżają się formułą organizacji do parków rozrywki, wypełniają różnorodne potrzeby upamiętniania, które pojawiają się w społeczeństwie.

Osobną grupę miejsc pamięci cieszących się dużym zainteresowaniem społecznym są pola bitewne. Pola bitewne, jako krajobrazy pamięci, zazwyczaj odwołują się do wydarzeń z odległej przeszłości, dzięki czemu miejsca te odchodzą od charakteru martyrologicznego. W Polsce najśłynniejsze są dwa miejsca, w których rozegrały się walki bardzo ważne dla pamięci zbiorowej: Westerplatte i Grunwald.

W Gdańsku, na półwyspie Westerplatte, w miejscu kojarzonym z pierwszymi walkami II wojny światowej Franciszek Duszeńko i Adam Haupt zaprojektowali jedno ze najbardziej znanych polskich założeń pomnikowych. Poprzez przestrzeń z ruinami budynków przedwojennej Wojskowej Składnicy Tranzytowej prowadzi droga w kierunku kopca z monumentalną rzeźbą. Granitowa bryła góruje nad otoczeniem – widoczna zarówno od strony lądu jak i kanału portowego trwale wpisała się kontekst historyczny w krajobraz.

Historia pól bitewnych pod Grunwaldem nie jest bezpośrednio związana z wydarzeniami II wojny



Ryc. 4. Pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego

Fig. 4. The Battle of Grunwald Memorial

światowej, ale powstałe tam założenie pomnikowe zaistniało jako element eksploatacji przez władzę powojennej traumy. Pamięć o zwycięstwie z czasów średniowiecznych miała umniejszać poczucie klęski po 1945 roku [Kwiatkowski 2008]. Jerzy Bandura i Witold Cęckiewicz projektując Pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego wzmocnili rzeźbiarsko-architektoniczną kompozycją naturalne walory krajobrazu pól, na których ponad pięć wieków wcześniej rozegrała się największa bitwa średniowiecznej Europy (ryc. 4). Wśród malowniczych łąk usypany został kopiec, z którego rozpościera się widok na sielski krajobraz. Niezagospodarowane pola pobudzają wyobraźnię o rycerskich potyczkach. Sprzyja temu również przestrzeń mazurskich pól, a także organizowane co roku inscenizacje bitwy. Rekonstrukcje historyczne (ang. *historical reenactment*) stają się coraz bardziej popularne i inspirują do powstawania nowych koncepcji krajobrazów pamięci pól bitewnych. W planach jest m.in. założenie pomnikowe w Ossowie, nazwane Wrota Bitwy Warszawskiej 1920, według projektu pracowni Nizio Design.

## Podsumowanie

### Summary

Założenia pomnikowe to krajobrazy, którym nadano nowy charakter i funkcję. Jako przestrzenie publiczne sprzyjają rozwijaniu więzi

społecznych, odbudowują tożsamość i umożliwiają kontakt z przeszłością. Fizyczna przestrzeń pozwala ludziom zaprezentować swoje postawy wobec historycznych wydarzeń. Tradycyjne pomniki poprzez symbole i inskrypcje bardzo często upamiętniają przeszłość poprzez perspektywę przekonań politycznych określonych grup społecznych. Nowe nurty sztuki pomnikowej powstawały w większości jako element buntu wobec tradycyjnych form utożsamianych z totalitaryzmem, więc podejmują próby nieinterpretowania upamiętnianej przeszłości. Bazują na doświadczeniach różnych dziedzin sztuki i jej kierunków. Współczesne założenia pomnikowe to krajobrazy memorialne powstałe dzięki inspiracji m.in. sztuką ziemi, która wskazała środowisko naturalne jako potencjalny materiał w procesie twórczym, a także idei koncepcyjnej angażującej odbiorcę w proces powstawania i trwania dzieła. To formalne odejście od tradycyjnej formuły rzeźby na cokole, na rzecz krajobrazu uaktywniającego proces upamiętniania sprawia, że miejsca pamięci zyskują na popularności.

Zdjęcia wykonała autorka.

Photographs made by author.

**Agnieszka Gębczyńska-Janowicz**

Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej  
Faculty of Architecture, Gdansk University of  
Technology

### Literatura

1. Campbell K., 2006, *Icons of Twentieth-Century Landscape Design*, Frances-Lincoln, London.
2. Grzesiuk-Olszewska I., 1995, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
3. Józefowicz P., 2008, *Zdychu* [w:] *Zdzisław Pidek. Pamiętamy*, Józefowicz P., Kulazińska A. (red.), Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk.
4. Kwiatkowski P. T., 2008, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
5. Kwiatkowski P. T., Nijakowski L. M., Szacka B., Szpociński A., 2010, *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk-Warszawa.
6. Lailach M., *Land Art*, Taschen, Hong Kong-London, 2007.
7. Nyka L., 2006, *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk.
8. Rottenberg A., 2007, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo STENTOR, Warszawa.
9. Szacka B., 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
10. Tanaś S., 2008, *Przestrzeń turystyczna cmentarzy. Wstęp do tanatoturystyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.