

NIEMCY

THE

GERMANS

19.12.14—23.02.15

**Muzeum Współczesne
Wrocław**

kurator / curator: Michał Bieniek

aranżacja wystawy / exhibition design: Jerzy Kosalka

Organizatorzy / Organisers:

Wrocław 2016 Europejska Stolica Kultury / European Capital of Culture,

Fundacja Art Transparent / Art Transparent Foundation,

Muzeum Współczesne Wrocław / Wrocław Contemporary Museum

Wystawę dofinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej

Patronat honorowy: Konsulat Generalny Niemiec we Wrocławiu

The exhibition was co-financed by the Foundation for Polish-German Cooperation

Honorary patronage: Consulate General of Germany in Wrocław

**NIE
PRZYSZLI**

**DID NOT
COME**



fragment instalacji / installation fragment, 2014

Niemcy nie przyszli

Anna Stec, Michał Bieniek

O ile we współczesnej, postmodernistycznej rzeczywistości nie można mówić już o jedności i totalności, a wszystko, co nas otacza, opiera się na zasadzie pluralizmu i różnorodności, o tyle różnorodne jest też współczesne miasto i związana z nim historia.

Wrocław, ze względu na swoją skomplikowaną przeszłość, tworzy bogatą sieć nałożonych na siebie wspomnień, narracji i przemilczeń. Przepelniony jest śladami historii, znakami obecności różnych kultur i narodowości. Ślady te są mniej lub bardziej widoczne. Z czasem ulegają zniszczeniu, zacierają się i zanikają bądź w sposób naturalny – na skutek upływu czasu – albo na skutek zamierzonej ludzkiej ingerencji – w wyniku konsekwentnych procesów wymazywania świadectw historii, dla tworzenia nowej tożsamości miasta.

Historia usuwania znaków przeszłości w celu przesłonięcia uprzednich treści jest we Wrocławiu bardzo długa. Sam tylko wiek XX przykładów takich działań przyniósł wiele – poczynając od usuwania śladów istnienia kultury żydowskiej przez nazistów, poprzez systematyczne usuwanie świadectw niemieckiej historii Wrocławia w okresie powojennym, aż po współczesne dyskusje na temat wyburzania architektury socjalistycznej.

Ślady przeszłości, nagromadzone przez kolejne lata, są często jedynym tropem, pozwalającym poznać przeszłość, są świadectwem tego, co dziś już w mieście nieobecne, a jednak wciąż istotne dla teraźniejszości. W końcu to właśnie nieobecność ludzi i obiektów przeszłości warunkuje i umożliwia nasze istnienie we współczesnym mieście, a *pamięć ludzka, indywidualna i społeczna, jest niczym więcej jak zachowaniem śladów i możliwością odtworzenia przez nie tego, co było*¹.

Przemierzając współczesne miasto, napotykamy na swojej drodze znaki i ślady, które mogą odsyłać nas do różnych interpretacji, nie są jednak w stanie odkryć absolutnej prawdy o mieście, w którym żyjemy. Splatające się ze sobą warstwy i znaczenia sprawiają, że całość staje się dziś nieczytelna i niemożliwa do syntetycznego uchwycenia. *Rekonstrukcja ze śladów zawsze jest hipotetyczna, nigdy doskonała, może się zbliżyć do pierwowzoru, może być niezmiernie daleka. Między śladem i tym, co zostawił, tkwi napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać*². Jeśli

1 B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 30.

2 Tamże, s. 31.

The Germans did not come

Since it is no longer possible to talk about unity and totality in the contemporary postmodern reality, and everything around us is based on pluralism and variety, the contemporary city and its history must be equally varied.

Due to its complicated past, Wrocław emerges as an intricate network of overlapping memories, narratives and concealments. The city is full of traces of history, signs of different cultures and nations’ presence. These traces can be more or less visible. They eventually deteriorate, fade away or vanish completely, either naturally – due to the passage of time, or as a result of consistent processes of erasing the monuments of history in order to make room for a new urban identity.

The history of removing past traces in order to hide their meaning is very long in Wrocław. The 20th century itself brought numerous examples – from the removal of the traces of Jewish culture by the Nazi, to the elimination of the remains of the German period in Wrocław’s history after the Second World War, to the contemporary discussions about the demolition of socialist architecture.

Accumulated over the years, traces of the past are often the only trope that makes it possible to learn about the past; they testify to that which is no longer present, although still important in the current context. After all, it is the absence of people and past objects that determines and enables our existence in the contemporary city, and *human memory, both individual and social, is nothing more than preserved traces enabling the reconstruction of the past*.¹

Venturing in a contemporary city, we come across signs and traces that can lead to various interpretations, although they will never reveal an absolute truth about the city we live in. The interwoven layers and meanings result in making the whole illegible and impossible to synthesise. *Reconstruction based on traces is always hypothetical and never perfect; it can come close to the original or immeasurably far from it. Between a trace and what left it lies a tension of ambiguous and imperfect attribution – a distance so great that sometimes it is impossible to decipher the code hidden in it*.² If it is therefore impossible to gain a total view of the whole, to discover the truth, and if, to quote Derrida, any new culture text is but a reference to a previously existing one that interprets it anew, following the traces of the past might seem pointless.

1 B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warsaw, 2002, p. 30.

2 Ibid., p. 31.

niemożliwe jest więc uzyskanie totalnego oglądu całości, poznanie prawdy, a każdy nowo powstały tekst kulturowy, idąc za Derridą, jest jedynie odesłaniem do istniejącego już tekstu i kolejną interpretacją, to wędrówka śladami przeszłości może wydawać się bezcelowa.

A jednak wciąż usiłujemy odwoływać się do przeszłości i rodowodu miejsc, w których żyjemy. Nieustannie poszukujemy sposobów na upamiętnienie tego, co minione – często poprzez uzupełnianie wolnych/pustych przestrzeni w mieście monumentalnymi założeniami pomnikowymi. Kusi nas odkrywanie i kolekcjonowanie materialnych dowodów zdarzeń z przeszłości. Zabiegamy o zachowanie w pamięci zbiorowej osób i wydarzeń za pomocą wizualnych form i pisanego przekazu.

Szybkość współczesnego świata oraz jego powszechna i powierzchowna estetyzacja rodzi w nas strach i niepokój przed zapomnieniem i niemożnością syntetycznego oglądu historii. Fascynuje nas pamięć, ale niepokoi to, co Paul Virilio nazywa „estetyką znikania” – wybiórczość percepcji, fragmentaryczny charakter otaczającej rzeczywistości i zawrotna prędkość przemijania tego, co jeszcze przed chwilą było obecne. Te wszystkie czynniki dodatkowo potęgują w nas chęć utrwalania przeżyć i wrażeń, a także kolekcjonowania i odszyfrowywania napotkanych śladów.

Obecność śladów w mieście łączy się nierozzerwalnie z pojęciami pamięci i zapomnienia, które stanowią przyczynę nieustannego wytwarzania historii i upamiętniania czasu przeszłego. W wielokulturowych metropoliach, takich jak Berlin, już od lat toczy się dyskusja o tym, w jaki sposób upamiętniać przeszłość. Jak wydobyć z gęstwin współczesnej miejskiej aglomeracji ślady przeszłości oraz wskazać na przenikającą otoczenie pustkę po to, by przywołać pamięć o tym, co już nieobecne, a na czym zasadza się nasza obecność tu i teraz – nasza współczesność? Bo w końcu [...] *to, co się widzi, pochodzi od tego, co nie jest widzialne*³, a [...] *to, co jest zapamiętane, jest takie dzięki temu, że coś innego zostało zapomniane*⁴.

Obok pytania o sposób upamiętniania przeszłości pojawia się dodatkowe pytanie: na ile tradycyjne formy pomników oraz instytucja muzeum historycznego mogą dziś uratować od zapomnienia to, co minione, a na ile przyczynić się do zapomnienia? O niebezpieczeństwie, które tkwi w poddaniu artefaktów przeszłości muzealnej estetyzacji, trafnie pisze Jarosław Barański (*Platon i galerie zapomnienia...*), zwracając uwagę, iż owe artefakty, odcięte od historycznych korzeni, pierwotnego znaczenia i funkcji, przemieniają się w historię oficjalną i pompatyczną, *przemawiającą prawie niehumanistycznym głosem*. Tak więc muzeum poddane turystycznej wartości jego rekwizytów, obdarowuje zwiedzających *pamięcią szczątkową i szczegółową, tak podatną na zapomnienie*. Podobnie rzecz się ma w przypadku tradycyjnie rozumianego pomnika, który, przybierając historyzujące i monumentalne formy, staje się tym samym niewidzialny w przestrzeni miasta. Zamiast przybliżać historię, oddala ją i skazuje na zapomnienie to, co miało zostać w jego formie uwiecznione.

Jeśli więc oba te zabiegi upamiętniania, tj. zaklinanie historii w pomnikach lub przestrzeniach muzeów, okazują się mieć skutek odwrotny do zamierzonego, pozostają pytania: co powinno się uczynić z historią współczesnego miasta, zawiłą, a niekiedy wręcz niewygodną? Czy istniejące w nim ślady historii powinno się katalogować i kolekcjonować, czy o nich zapomnieć w celu zwrócenia się ku postawie

In spite of it, we are constantly trying to refer to the past, to the origins of the places where we live. We are tirelessly looking for ways to commemorate that which is gone – often by means of filling up the empty spaces in the city with gigantic monuments. We are tempted to discover and collect the material evidence of past events. We do our best to preserve people and events in the collective memory by means of visual forms and written messages.

The contemporary fast-paced world, together with its ubiquitous and superficial aestheticisation, triggers fear of being forgotten and of the impossibility to synthetically view history. We are fascinated by memory, but we are anxious about that which Paul Virilio termed “aesthetics of disappearance” – the selective perception, the fragmentary nature of the surrounding reality and the head-spinning speed of disappearing of what was here a moment ago. All of this strengthens our desire to preserve our experiences and impressions, and also to collect and decipher the traces we encounter.

The presence of traces in the cityscape is inextricably linked with the notions of memory and oblivion, which are the reasons for the incessant production of history and commemorating the past time. In multicultural metropolises, such as Berlin, the discussion about how to commemorate the past has continued for years. How to extract traces of the past from the entangled contemporary agglomeration, how to emphasise the emptiness permeating the surroundings in order to bring back the memory of that which is gone and which constitutes the reason why we are here and now? After all, (...) *the world as we see it is passing*³, and *that which is remembered is such because something else was forgotten*.⁴

Apart from questions about how to commemorate the past, there is another question: to what extent are traditional monuments and historical museums as institutions capable of saving the past from oblivion, and to what extent do they contribute to it? The danger of subjecting artifacts of the past to musealisation was accurately described by Jarosław Barański (*Platon i galerie zapomnienia...*), who emphasised that when devoid of their historical roots and their original function and meaning, these artifacts turn into an official and pompous history *whose voice is almost inhuman*. Thus a museum that has been subjected to *evaluation of its exhibits by tourists* endows the visitors with *fragmentary and detailed memory, so prone to forgetting*. Traditionally perceived monuments follow in these footsteps. By assuming historicising and monumental forms, they become invisible in the cityscape. Instead of bringing us closer to history, they distance us from it and make us forget whatever they are supposed to commemorate.

If both these attempts to commemorate, i.e. petrifying history in monuments and inside museums, turn out to be counter-effective, several questions emerge: what are we supposed to do with a contemporary city’s history, which is complicated and sometimes inconvenient? Should the existing traces be catalogued and collected, or should they be forgotten in order to encourage a creative approach (following Nietzsche’s advice that forgetting is essential to action of any kind...⁵)? If we assume a local perspective: what should we do with the numerous traces of German presence in Wrocław, those that have been erased from the city map

3 Paweł z Tarsu, motto, które Virilio umieścił w swojej książce *Esthétique de la disparition*.

4 J. Barański, *Platon i galerie zapomnienia: szkice do estetyki niepamięci*, Wrocław 2003, s. 7.

3 Paul of Tarsus, whose motto was used by Virilio in his book *Esthétique de la disparition*.

4 J. Barański, *Platon i galerie zapomnienia: szkice do estetyki pamięci*, Wrocław, 2003, p. 7.

5 F. Nietzsche, *Untimely Meditations*, translated by R.J. Hollingdale, New York, 1983.

5 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 121.

6 E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 50.

7 Tamże, s. 196.

twórczej (powtarzając za Nietzschem, że koniecznym elementem wszelkiego działania jest zapomnienie...⁵)? Patrząc na sprawę z perspektywy lokalnej: jak postępować z licznymi śladami niemieckości Wrocławia, tymi, które zostały wymazane z mapy miasta (rzeczywiście usunięte lub zmodyfikowane, „przebudowane”), a tym samym z naszej świadomości, i tymi, które wciąż jeszcze wyzierają niepewnie pośród naszej codzienności, z zakamarków ulic i murów budynków?

Ostatnie lata dyskusji na temat upamiętniania historii i płynące z niej wnioski zdają się sugerować jedno rozwiązanie – opowiadanie historii aktualnym językiem współczesności. We współczesnym sposobie upamiętniania i przywoływania historii nie chodziłoby zatem o próbę skatalogowania i chronologicznego usystematyzowania obecnych w mieście śladów historii. Niemożliwym byłoby dziś przecież chronologiczne uszeregowanie ciągu zdarzeń i narracji dla ukazania obiektywnej historii miasta. Chodziłoby raczej o ponowne odczytywanie kulturowych tekstów, podążając śladami przeszłości, i ich współczesną interpretację – dodanie komentarza kolejnych pokoleń. Bo jeżeli prawdą jest, że cały świat można sprowadzić do tekstu, tekstem jest też miasto. To tekst-palimpsest, na którym na przestrzeni wieków zapisywane były kolejne historie. Wielokrotne wymazywanie i zapisywanie na nowo kolejnych narracji sprawia, że dziś całość tego świadectwa jest trudna do odczytania, a sens pozostaje rozproszony i wielościowy. Mimo to, tekst ten wciąż wart jest ponownego odczytywania, interpretowania i przepracowywania przez kolejnych „skrybów”.

W tym kontekście szczególne znaczenie zyskuje pojęcie pustki, opisywanej przez Ewę Rewers jako strukturalna cecha miasta-palimpsestu, kategoria estetyczna postpamięci, a także swego rodzaju narzędzie pracy całego pokolenia współczesnych artystów, urodzonych po drugiej wojnie. Jak mówi Rewers:

Najważniejszą odpowiedzią, do której powadzą nas artyści, jest budowanie i przeżywanie pustki. Artyści urodzeni po drugiej wojnie [...] budują muzea, instalacje, wystawy wokół pustki, która je przenika, pustki, która ma być doświadczana przez publiczność. Tej pustki, która nie mogąc reprezentować pamięci minionych zdarzeń, otacza pamięć zastępczą⁶.

I dalej:

Jak mamy rozumieć relację między pamięcią tego, co minione, oraz pamięcią zastępczą konstytuujących ją zdarzeń? Wydaje się, że o ile przedmiotem tej pierwszej jest przybliżanie do historycznej dokładności, domaganie się potwierdzenia na gruncie racjonalności naukowej, o tyle ta druga rozwija się w indywidualnych strategiach dochodzenia do wiedzy. Zasadniczą rolę odgrywa w tych strategiach osobiste doświadczenie, przeżycie estetyczne, sztuka, filozoficzne pytania współczesności, moralne poruszenie, impuls, który przychodzi z zewnątrz, spoza własnej historii, własnej biografii⁷.

Opowiadanie historii współczesnymi metodami ma swoje głębokie uzasadnienie w miejscu, jakim jest muzeum współczesne – instytucji badającej szeroko

(physically removed or modified, “converted” to perform other functions) and thus from our consciousness, and those that are still visible in our everyday life, hidden in nooks and crannies?

The last few years of discussions about commemorating history and the conclusions that follow seem to suggest one solution – to talk about history using contemporary language. Thus the contemporary approach to commemorating and telling history should not focus on cataloguing and chronologically systematising the traces left in the city. After all, it is nowadays impossible to chronologically order the sequence of events and narratives in order to objectively show the city’s past. What we could do instead is to reread the texts of culture following the traces of the past, and to interpret them from today’s perspective – to add a new generation’s comment. If it is true that the whole world comes down to a text, so does a city. A city is a text-palimpsest consisting of subsequent layers of history written down over the centuries. Erasing and rewriting the subsequent narratives makes this testimony difficult to decipher, and its sense is scattered and multifaceted. In spite of it, this text is still worth reading again, interpreting and working through by new “scribes”.

The notion of emptiness seems to be particularly relevant in this context. Ewa Rewers perceives it as a structural feature of the city-palimpsest, an aesthetic category of post-memory, and also as a peculiar tool of the trade of an entire generation of contemporary artists born after the Second World War. As she writes:

The most important answer to which artists lead us is building and experiencing void. Artists born after the Second World War (...) build museums, installations, exhibitions around the void which permeates them, which is to be experienced by the viewers. The void which, being unable to represent the memory of past events, surrounds substitute memory.⁶

And then:

How should we understand the relation between the memory of what is gone and the substitute memory of events which continue it? It seems that while the main preoccupation of the former is to bring us closer to historical accuracy, to demand confirmation on the grounds of scientific rationality, the latter develops in individual strategies of gaining knowledge. Personal experience plays a decisive role in these strategies, as well as aesthetic experience, art, philosophical questions about modernity, moral commotion, an impulse from outside, from beyond one’s own history, one’s biography.⁷

Telling history with modern methods is fully justified in a place such as a contemporary museum – an institution researching broadly defined contemporariness, basing simultaneously on traces and references to the past. The building of Wrocław Contemporary Museum itself is an important trace of the past on the map of Wrocław. It is a memory of war trauma and clear evidence of the German history of the city.

6 Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Cracow, 2005, p. 50.

7 Ibid., p. 196.

rozumianą współczesność, bazującej jednocześnie na śladach i odniesieniach do przeszłości. Sam budynek Muzeum Współczesnego Wrocław jest w końcu ważnym śladem przeszłości na mapie Wrocławia. Jest wspomnieniem wojennej traumy oraz wyraźnym świadectwem niemieckiej historii miasta.

Na fali dyskusji o tym, jak współczesny pomnik powinien angażować odbiorcę, by stymulować jego pamięć, jednym z chętnie przytaczanych (jako najbardziej udana realizacja pomnikowa) jest berliński *Monument Holocaustu* Petera Eisenmana. Spacer poprzez berliński pomnik oraz uczucia niepewności i zagubienia, które mu towarzyszą, czynią monument faktycznym, bezpośrednim doświadczeniem, które skłania odbiorcę do zastanowienia i pozostaje w jego pamięci na długo.

Idąc tym tropem, tj. tropem pomnika jako doświadczenia i sytuacji wykorzystującej cielesne zaangażowanie odbiorcy, można pokusić się o twierdzenie, że podobnym doświadczeniem może być bezpośrednie „odczuwanie” architektury siedziby Muzeum Współczesnego Wrocław – budynku dawnego schronu przeciwlotniczego. Kolisty plan budowli może budzić w zwiedzającym uczucia dezorientacji i zagubienia. Tym samym wycieczka poprzez kolejne piętra będzie aktywizować nie tylko ciało widza, ale i jego umysł. To, że schron zmusza zwiedzających do poruszania się po nim w sposób odmienny od tego, do którego na co dzień przywykli, wzmaga uwagę i czujność – czynniki niezbędne, by nie zagubić się w nietypowej przestrzeni.

Muzeum staje się tym samym czymś na kształt pomnika – nie tylko dlatego, że stanowi przykład poniemieckiej architektury (wspomnienie przeszłych czasów, które można obejść i zwiedzić niczym obiekt muzealny). Muzeum Współczesne Wrocław jako instytucja o określonej, szczególnej lokalizacji oraz szereg zaprogramowanych w jej obszarze wydarzeń stanowią pomnik-wydarzenie, które zaprasza odbiorcę do środka, do poznawania i odczuwania historycznej architektury oraz do spoglądania na nią poprzez pryzmat współczesności.

W ten sposób może być też rozumiana sama wystawa – jako pomnik, metoda przywracania miastu historii, a jego mieszkańcom – pamięci. Wystawa *Niemcy nie przyszli* ma być zatem subiektywnym przeżyciem, które kształtuje i stymuluje ludzką pamięć, staje się doświadczeniem na wielu poziomach, nie tylko na poziomie percepcji wzrokowej.

Jeśli według Gillesa Deleuze’a filozofia ma nie być powtarzaniem i przedstawianiem, ale wprowadzaniem w ruch⁸, to podobnie można potraktować współczesną sztukę, w końcu obecnie tak filozofii bliską. Sztuka współczesna, mówiąc o przeszłości, nie ma przecież przywoływać jednoznacznych obrazów i w sposób mimetyczny powtarzać tego, co już kiedyś istniało. Współczesne sztuki wizualne pozostawiają wiele niedopowiedzeń (tak samo zresztą, jak wiele niedopowiedzeń pozostawia sama historia). Mają badać ślady historii, podejmować próbę docierania do ich sensów, bez uzurpowania sobie praw do prawdy obiektywnej. Ich funkcjonowanie odbywa się poprzez wprawienie w ruch tego, co współcześnie w mieście zastane, a także samego odbiorcy – jego myśli i skojarzeń. Ich zadaniem jest skłonienie go do poszukiwania i odkrywanie tego, co z czasem zostało w świadomości zatarte, będąc przy tym podstawą jego funkcjonowania we współczesnym świecie.

In the wake of the discussions about how a modern monument should engage the viewer in order to stimulate their memory, one of the most frequently quoted examples (in terms of being most successful) is Eisenman’s *Holocaust Memorial* in Berlin. Walking through the memorial area and the accompanying feeling of being lost and unsure make the monument a real, direct experience which prompts the visitor to reflection upon it and remains in memory for a long time.

Staying on the same track, i.e. a monument as an experience and a situation which involve the viewer’s body, one might risk saying that a similar experience could be the “feeling” of the architecture of Wrocław Contemporary Museum – a building which used to be an air-raid shelter. The circular layout of the building may trigger in the visitor a feeling of disorientation, of being lost. Thus a trip through the subsequent floors will involve not only the visitor’s body, but also their mind. The fact that the shelter forces the visitors to move inside it in a way different from what they are used to, increases their attention and awareness – factors indispensable to not get lost in an atypical space.

The museum becomes therefore something akin to a monument – not just because it constitutes an example of German architecture (a memory of distant times, which can be approached and perceived as an object in a museum). Wrocław Contemporary Museum as an institution with a concrete, unique location, and a number of scheduled events inside it, create a monument-event, which invites the visitor to come in, to learn about and experience historical architecture, and to look at contemporariness through it.

The exhibition itself may be understood in similar terms – as a monument, a method of bringing back history to the city, and memory to its inhabitants. The exhibition *The Germans Did Not Come* is supposed to be a subjective experience, shaping and stimulating human memory, an experience which occurs at many levels, not only at the level of visual perception.

If, according to Gilles Deleuze, philosophy must not be repeating and representing, but setting in motion⁸, then we may treat contemporary art, which is nowadays so close to philosophy, in a similar way. Contemporary art is not supposed to evoke unambiguous images from history when recounting it, or mimetically repeat that which already existed. Contemporary visual arts leave much unsaid (just as history leaves equally much unsaid). Their task is to examine traces of history, to try to reach their sense, without usurping the rights to being objectively true. They function by setting in motion that which they encounter in the city, and the viewer himself – his thoughts and associations. Their task is to make him look for and discover that which became blurred in his memory, but which is also his basis for functioning in the contemporary world. Contemporary arts can make the visible (a monument) really seen, i.e. present in human consciousness. Only weaving new narratives on the issue of absence will bring back to our individual and collective consciousness that which is gone, and retrieve the sense of that which has become a blurred trace. After all, the meaning of postmodern art is *to stimulate the process of meaning-making and guard it against the danger of ever grinding to a halt; to alert to the inherent polyphony of meaning and to the intricacy of all interpretation.*⁹

8 K. Wilkoszewska, *Wariacje na temat postmodernizmu*, Kraków 2008, s. 70.

8 Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na temat postmodernizmu*, Cracow, 2008, p. 70.

9 Z. Bauman, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge, 1998, p. 107.

- 9 Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Poznań 1996, s. 133.

Sztuka współczesna może sprawiać, by to, co widoczne (monument), stało się naprawdę widzialne, tj. zaistniało w ludzkiej świadomości. Jedynie budowanie nowych narracji wokół zagadnienia nieobecności może przywrócić naszej indywidualnej i zbiorowej świadomości to, co nieobecne, a także odzyskać sens tego, co przybrało postać niewyraźnego śladu. W końcu, sensem sztuki współczesnej *jest pobudzenie procesu sensotwórstwa i zapobieganie groźbie jego zahamowania; uwrażliwienie na przyrodzoną polifonię znaczeń i demaskowanie zawilości wszelkich, prostych na pozór, wykładni*⁹.

Artyści prezentujący prace na wystawie *Niemcy nie przyszli* odnoszą się do tematu wojny oraz jej następstw w różnorodny sposób. Warto pamiętać, że większość twórców biorących udział w wystawie to pokolenie, które nie doświadczyło osobiście przesiedleń i nie może pamiętać Wrocławia tuż po wojnie. Odnoszą się zatem do tematu ze znacznej perspektywy czasowej. Czerpią nie z własnych przeżyć, a z przeżyć swoich dziadków czy historii zasłyszanych, które (w obydwu wypadkach) w miarę upływu czasu uległy pewnego rodzaju deformacji. Niektórzy artyści podchodzą do tematu w sposób intymny, przepracowując traumy swoich najbliższych, innych z kolei interesować będzie historia przesiedleń i życia codziennego w powojennym Wrocławiu, w bardziej uniwersalnym wymiarze, z pominięciem subiektywnych wrażeń i ocen. W wielu pracach widać archeologiczną wręcz fascynację miastem. Artyści wydobywają ślady przeszłości Wrocławia, pobudzają je do życia. Nie próbują jednak sprawić, by te udzielały współczesnym pokoleniom jednoznacznych odpowiedzi na temat przeszłości. Oddają je raczej do dyspozycji odbiorcy, by ten sam mógł poszukać ich sensu, nadać nowe znaczenie, zachowując jednak świadomość, iż nie będzie to odkrycie prawdy obiektywnej, a jedynie jedna z wielu, subiektywna ocena czegoś, czego już nigdy nie będzie nam dane poznać i zgłębić w sposób totalny.

The artists featured in the exhibition *The Germans Did Not Come* make a reference to war and its consequences in a variety of ways. It is worth remembering that most of them belong to a generation that did not directly experience the post-war resettlements and cannot remember Wrocław immediately after the war. Therefore, they approach the subject from a considerably long time distance. What they draw upon is not first-hand experience, but the experience of their grandparents or stories they might have heard, which (in both cases) have been subjected to deformations over the years. Some of the artists approached the subject in an intimate way, working through the traumas of their closest relatives; others, in turn, were more interested in the history of resettlements and everyday life in the post-war Wrocław – in a more general dimension, ignoring subjective impressions and judgments. What is evident in many works is an almost archeological fascination with the city. The artists bring the traces of Wrocław's past to light, bring them back to life. However, these traces are not intended to provide the present generation with unequivocal answers about the past, but to be available to the viewers so that they can individually look for their sense and endow them with new meaning. It is important to be aware that they will never discover an objective truth but only one of many truths, a subjective evaluation of something that we will never be able to fully penetrate and understand.



Konflikt pamięci

Małgorzata Miśniakiewicz

U wejścia na wystawę *Niemcy nie przyszli* białe flagi poruszają się do rytmu muzyki Wagnera, a figurki żołnierzy Wehrmachtu pracowicie rozmontowują model Iglicy. Przy akompaniamencie opery *Rienzi, ostatni z trybunów* (opisywanej jako natchnienie Hitlera) kapitulacja przeciwlotniczego schronu z 1942 – dzisiejszej siedziby Muzeum Współczesnego Wrocław – w pracy Tomasza Opani *Tanz mit Mir* wskazuje na skomplikowane relacje pomiędzy sztuką a polityką. Wojna, kapitulacja oraz lęk przed powrotem Niemców zdają się być w MWW punktem wyjścia do rozważań o tożsamości Wrocławia i przewrotnie nakreślonym mitem założycielskim miasta, którego powojenną przynależność do Polski trudno było uznać za zwycięską i pewną.

Przybyłym do Wrocławia polskim przesiedleńcom długo towarzyszyło poczucie tymczasowości i przeświadczenie, że „Niemcy wrócą po swoje”. Jerzy Kosałka odpowiada na pytania „co wtedy? co zrobią?” w pracy *Niemcy już przyszli*. Mianowicie, zaczął od rozmontowywania Iglicy, postawionej podczas Wystawy Ziem Odzyskanych w 1948. Ta ponad 100-metrowa wieża miała być symbolem polskości Wrocławia i stanowić przeciwwagę dla monumentalnej Hali Stulecia, wtedy zwanej Ludową. Przeplatające się tu wątki wojny i niemieckiej historii miasta, peerelowskiej polityki kulturalnej na tak zwanych Ziemach Odzyskanych oraz lęków i traum nowych mieszkańców Wrocławia wyznaczają na wystawie *Niemcy nie przyszli* główne tropy, które pozwalają śledzić budowanie tożsamości miasta.

Animowana rekonstrukcja Wystawy Ziem Odzyskanych Dariusza Grzybowicza unaocznia skalę i nakłady przeznaczone przez władze komunistyczne, by w trzy lata po wojnie podsumowywać działalność zarządzanego przez Gomułkę Ministerstwa Ziem Odzyskanych i udowadniać słuszność przekazania tych terenów Polsce. Podczas 100 dni gigantyczną wystawę prezentującą wszystko od górnictwa i rybołówstwa po sztukę i wesołe miasteczko odwiedziło około 2 milionów osób. Mniej więcej w tym czasie pojawiło się propagandowe hasło, że we Wrocławiu „każdy kamień mówi po polsku”, co miało potwierdzać jego „polskość od zarania dziejów”. W instalacji Tomasza Bajera cegły – wyposażone w wizjer i oznaczone napisem *Breslau* – przypominają o rozbiórce niemieckich budowli i pozostałych po nich śladach oraz o wywożeniu materiałów do Warszawy. Okazuje się, że kamienie w stolicy mówią po niemiecku.

Memory conflict

At the entrance to *Germans Did Not Come* exhibition, white flags were fluttering to Wagner’s music while miniature Wehrmacht soldiers were busily dismantling a scale model of the Spire. The complex relations between art and politics were illustrated by Tomasz Opania’s work *Tanz mit Mir*, focusing on the capitulation of the 1942 air-raid shelter, which nowadays houses Wrocław Contemporary Museum, to the accompaniment of the opera *Rienzi, the Last of the Tribunes* (described as inspiration for Hitler). At MWW, war, capitulation and fear of the return of the Germans seemed to provide a starting point for deliberations about Wrocław’s identity and the perversely outlined myth of the city’s origins, whose post-war belonging to Poland could hardly be perceived as victorious or certain.

The Polish refugees who came to Wrocław after the war were long accompanied by a feeling of temporariness and a conviction that “the German will come and take what’s theirs.” In the work *The Germans Have Come*, Jerzy Kosałka addressed the question “and what then? what are they going to do?”. According to him, they would begin with dismantling the Spire, which was erected during the 1948 Regained Territories Exhibition. Standing more than 100 metres tall, this tower was supposed to symbolise Polishness and counterbalance the monumental Centennial Hall, which back then used to be called People’s Hall. Kosałka’s work, with the intertwining threads of the war and the German history of the city, the People Republic of Poland’s cultural policies in the so-called Regained Territories, and the fears and traumas of the new inhabitants of Wrocław, defined the main clues at the *Germans Did Not Come* exhibition, enabling us to follow the process of identity-building of the city.

Dariusz Grzybowicz’s animated reconstruction of the Regained Territories Exhibition revealed the scale and the amount of effort invested by the communist authorities to summarise the activities of Gomułka’s Ministry for the Regained Territories three years after the war, and to prove the righteousness of the decision to hand these lands over to Poland. The gigantic 100-day exhibition, which featured anything from mining and fishery to art and a funfair, attracted around two million visitors. It was at around that time when the propaganda slogan “every stone speaks Polish” was first used with reference to Wrocław, supposedly confirming its “Polishness since time immemorial.” In Tomasz Bajer’s installation, bricks, bearing the inscription “Breslau” and equipped with a peephole, reminded us of the fact

Kolejna, wyśledzona na wystawie komunistyczna zmiana nomenklatury nakazywała nazywać Wrocław „piastowskim grodem” – ostatni raz był polski w XIII wieku. Slogan ten przyświecał odbudowie miasta, niemal w trzech czwartych zrujnowanego po oblężeniu Festung Breslau. Praca Dy Tagowskiej nawiązuje do wrocławskiego planu odbudowy, który miał na celu zatarcie przedwojennej niemieckiej architektury i dopuszczał swobodną, ahistoryczną odbudowę rynku – wiele „renesansowych” i „barokowych” kamieniczek to fasadowe wymysły lat 50. Co ciekawe, piastowskość Wrocławia była obiektem rewizji historycznej nie tylko władz PRL-u. *Henryk Pobożny* Szymona Kobylarza przewrotnie traktuje logikę portretu, tworzy bowiem wizerunek pochowanego bez głowy księcia w oparciu o wytyczne opisujące ideał aryjskiej twarzy. Ciało piastowskiego władcy Śląska, ekshumowane przez nazistów w 1941 w celu przeprowadzenia badań potwierdzających jego aryjskość, zaginęło w trakcie działań wojennych.

Zestawienie konkurencyjnych przekłamań wskazuje stanowiącą o sile tej wystawy wielowątkowość i dopuszczenie różnorodnych, często wzajemnie wykluczających się narracji. Na równi z zabiegami propagandowymi eksplorowane są wspomnienia poszczególnych osób, prywatne lęki i traumy, czy wypierane, niewygodne historie. Jedną z nich jest wspomnienie szaberplacu pokrytego wirującym pierzem, które wysypywano z puchowych kołder, by z poszewek zrobić worki na łupy. W instalacji Ludomira Franczaka temu niemal bajkowemu widokowi towarzyszy nagranie *Nim wstanie dzień* z filmu *Prawo i pięść*. Kontekst polskiego westernu opowiadającego o szabrownikach przywołuje powiedzenie przesiedleńców, że przybyli na „dziki zachód”. Na zajmowanych terenach prawo trudno było uznać za ogólnie obowiązujące, przemoc i grabieże były częścią codzienności i leżą u podwalin polskiego Wrocławia.

Wielu przybyłych nie potrafiło pogodzić się z utratą ziem ojczystych, a Wrocław niezmiennie jawił im się jako cudzy i wrogi. Do opowieści swojej babci, Łemkini przesiedlonej w ramach akcji „Wisła”, odnosi się w wideoperformansie Mira Boczniewicz. Artystka kontrastuje doświadczenie jej babci, zmuszonej do opuszczenia rodzinnych stron i zamieszkania na drugim, obcym krańcu kraju, z własnym poczuciem wolności oraz prawem do bycia i przynależenia gdzie tylko zechce. Historie rodzinne i opowieści poszczególnych osób rezonują na wystawie z familijnymi anegdotami znanymi większości wrocławian, tworząc coś na kształt prywatnego mitu założycielskiego.

Podobnie w instalacji Aleksandry Sojak-Borodo kredens, meblościanka i wersalka są wypełnione workami z mąką. *Na zapas* odnosi się do wspomnień artystki z dzieciństwa, w których dziadkowie w lęku przed głodem i wojną, próbując zapewnić sobie odrobinę poczucia bezpieczeństwa, gromadzili jedzenie we wszelkich możliwych miejscach. Obie prace są prezentowane w przestrzeniach zaaranżowanych jako pokoje z lat 60., w jakich mogłyby mieszkać babcie artystek. Kolistą przestrzeń wystawy niejednokrotnie została podzielona w osobne zakamarki, które krążąc wokół wspólnego tematu, zdają się bronić swojej odrębności. Metafory zakamarków pamięci i meandrów wspomnień wydają się trafne, szczególnie w kontekście takich prac jak *Zielona granica – grüne Grenze* Tomasza Opani. W rozmowach z matką

that the formerly German buildings were later demolished so that the building materials could be used in the rebuilding of Warsaw. As it turns out, stones in the Polish capital speak German.

Another example of changing the nomenclature by the communist authorities concerned the usage of the term “city of the Piasts” to describe Wrocław, even though it had last belonged to Poland in the 13th century. This slogan, however, motivated the rebuilders of Wrocław after ruining 75% of the city during the siege of Festung Breslau. Dy Tagowska’s work made a reference to this process of rebuilding, whose aim was to erase the pre-war German architecture and thus accept a freely ahistorical approach to reconstructing the Market Square – many of the “Renaissance” and “Baroque” tenement houses were in fact phoney façades erected in the 1950s. Interestingly enough, the Piast character of Wrocław was the object of historical revisionism by not only the authorities of the People’s Republic. Szymon Kobylarz in his piece *Henry the Pious* approached the logic of portrayal in a perverse way. The artist reconstructed the facial features of this Piast duke, who had been decapitated before death, following the guidelines describing the ideal Aryan face. The actual remains of the duke disappeared during the war action after having been exhumed by the Nazis in 1941 in order to conduct tests confirming his Aryanism.

The presentation of competing distortions of the truth emphasised the main strength of the exhibition: showing multiple threads and various narratives that were sometimes mutually exclusive. Alongside the exploration of propaganda efforts, the display focused on individual memories, fears and traumas as well as denied histories. Among the latter was a memory of the loot square and the whirling feathers pouring out of duvets that had been emptied in order to make sacks for the loot. In Ludomir Franczak’s installation, this almost fable-like image was accompanied by the song *Before Daybreak* from the film *The Law and the Fist*. This Polish western, as it is sometimes called, provided ample context by emphasising that the displaced people arrived in the “Wild West”. The newly-acquired territories could hardly be described as law-abiding, and violence and looting were everyday occurrences in the first years of Poland’s Wrocław.

Many of the newcomers could not come to terms with the loss of their homeland, and they persisted in their perception of Wrocław as an alien and hostile place. In her video performance, Mira Boczniewicz drew on her grandmother’s tales, who belonged to the Lemko ethnic groups and was resettled during the “Vistula” action. The artist contrasted her grandmother’s experience, who was forced to abandon her homeland and settle down on the other, hostile end of the country, with her own feeling of freedom and the right to belong wherever she wants. This and similar family stories of individual people, known to most Wrocław-dwellers, resonated strongly at the exhibition and constituted a kind of a private myth of origins.

Similarly, Aleksandra Sojak-Borodo in her installation filled a cupboard, a wall unit and a sofa with bags of flour. *In Case* drew on the artist’s childhood memories, when her grandparents tried to fend off the fear of war and hunger by giving themselves a minimum feeling of security and storing food supplies in the most unlikely places. Both these works were shown in a space arranged to resemble a 1960s room,

i babcią artysty o losach i tożsamości ich żyjącej na polsko-niemieckiej granicy rodziny ujawnia się ułomność pamięci, jej zanikanie, niespójność i przekłamywanie.

W oparciu o takie powtarzane i przekazywane opowieści powstał pseudodokument Chris Dreier, opowiadający o fikcyjnym gestapowcu Heinrichu Strunku. Postać Strunka pojawia się we wspomnieniach jego wnuczki, w opowieściach młodej Polki na emigracji o jej babci i w historii rozdzielonej pary. Ze zlepków przeróżnych zasłyszanych historii powstał film równie poprawny, co banalny. Jego wyważona grzeczność jest tak wtórna i nieznosna jednocześnie, że w przewrotny sposób banalizuje historyczne zło prawdopodobnego człowieka. Film Dreier obnaża, jak łatwo rodzinne historie stają się wtórnymi kliszami i nieznaczącymi, nudnymi anegdotami, jeśli po drodze zagubimy ich emocjonalny, prywatny wymiar. Pojawia się pytanie o możliwość istnienia zbiorowego wspomnienia – towarzyszącego pytaniu o istnienie zbiorowego doświadczenia – skoro ryzykiem uwspólnienia jednostkowych historii jest to, że staną się niczyje i nijakie. Ta wygładzona, mdła i demokratyczna wielowątkowość prowadzi raczej do frustracji, aniżeli zgody.

Dramatyczną przeciwwagę dla przesiedleńczych historii Polaków stanowi znakomita instalacja Doroty Nieznalskiej. W *Heimatvertriebene* (*wypędzeni z ziem ojczystych*) archiwalnym nagraniem dokumentującym wygnanie niemieckich cywili towarzyszy stalowa konstrukcja przypominająca skrzyżowanie włóczni i szafotu, na którą nadziano stare, „poniemieckie” drzwi zabrane z domów leżących na przekazanych Polsce terenach. Poświęcona milionom wypędzonych Niemców instalacja Nieznalskiej jest na wystawie koniecznym i mocnym kontrapunktem dla wybrzmiewającego polskimi stratami chóru indywidualnych głosów, tak dobrze znanego większości wrocławian.

Pamięć i zapominanie są nieodłącznymi elementami samookreślenia, tak jednostek i społeczeństw, jak i przestrzeni, którą zamieszkują. Cykl fotografii Miry Boczniowicz dokumentuje utrwalone w kurzu ślady po dawnych sztyldach, nie dbale zeskrobane niemieckie nazwy, ślady po starych tablicach i neonach. Te – jak je określa – rysunki z kurzu czy brakującej farby obrysowują nieobecny już przedmiot, są śladem tego, czego nie ma. Pamięć o niegdyś znaczącym obiekcie, który jest niemal nieobecny na psychogeograficznej mapie Wrocławia, przywołuje Tom Swoboda. Odtworzona z rozbitego szkła kopuła Nowej Synagogi – która była drugą największą synagogą Niemiec i sięgała ponad 70 metrów – nawiązuje do jej doszczętnego spalenia przez hitlerowców podczas „nocy kryształowej”. Cenne jest tu rozpoznanie, że przemiany kształtujące miasto towarzyszą przełomowym politycznym momentom lub obrazują ideologiczne transformacje, ale także dzieją się w sposób niemal niezauważalny.

Palimpsest, o którym wspomina towarzyszący wystawie esej Anny Stec i Michała Bieńka, jest jedną z możliwych metafor. Rekonstruując historie miasta, wystawa bardziej niż zacierany i przepisywany manuskrypt przypomina kołaż, w którym fragmenty zaczerpnięte z odmiennych przestrzeni są tak dobrane, by z niespójności stworzyć całość. To właśnie w przemieszaniu i fragmentaryczności ujawnia się pamięć o historii miasta, którego powojenna tożsamość początkowo była konstruowana przez zanegowanie lokalnej tradycji i historycznej

in which the artists’ grandmothers may have lived. The circular exhibition space was often divided into separate nooks and crannies, which gave an impression of simultaneously revolving around the common theme and defending their separateness. The metaphor of the recesses and meanders of memory seemed to be accurate, especially in the context of works such as Tomasz Opania’s *Illegal Border Crossing – grüne Grenze*. What was striking in the artist’s conversations with his mother and grandmother about the fortunes and identity of their family living on the Polish-German border was the transience of memory, its fading, lack of coherence and falsifications.

Basing on such repeated stories passed down over generations, Chris Dreier made a pseudo-documentary about a fictional Gestapo officer Heinrich Strunk. We learned about him through his granddaughter’s memories, a young Polish émigré’s tales about her grandmother, and by following the story of a couple who was forced to separate. By combining all these overheard stories, Dreier made a film that was as correct as it was banal. Its well-balanced politeness was both unoriginal and unbearable because it perversely trivialized all the evil that could have been caused by a historically likely figure. Dreier’s film thus revealed how easy it is for family tales to become unoriginal clichés and boring anecdotes devoid of meaning once we lose their private, emotional dimension. What emerges here is a question whether a collective memory, and consequently – a collective experience, can really exist if by collectivizing individual stories we run the risk of making them belong to no-one and sound insipid. This refined, bland and democratic complexity leads to frustration rather than concord.

The Polish refugees’ stories were dramatically counterbalanced by Dorota Nieznalska’s exquisite installation *Heimatvertriebene* (*Exiled from Homeland*), in which archival recordings documenting the exile of German civilians were accompanied by a steel construction resembling a cross between a spear and a scaffold. Several pairs of old German doors collected from houses lying in today’s Poland were impaled on it. Devoted to millions of exiled Germans, Nieznalska’s installation constituted a strong and necessary counterbalance to a choir of individual voices audible at the exhibition, which is so well-known to a majority of the inhabitants of Wrocław.

Memory and forgetting are elements indispensable to self-identification of individuals, societies, and the spaces where they live. Mira Boczniowicz’s series of photographs documented the traces of old signboards visible against the dust, carelessly removed German inscriptions, and other traces of boards and neon lights. These drawings in dust or old paint, as the artist described them, revealed the contours of missing objects, outlined the shape of something that no longer exists. Also Tom Swoboda brought back the memory of a construction that was once significant and is today virtually absent on the psycho-geographic map of the city. By using broken glass to recreate the dome of the New Synagogue, which used to be the second largest synagogue in Germany, standing more than 70 metres tall, the artist made a reference to its burning by the Nazis on the Crystal Night. What was significant here was the recognition that changes shaping the city can be accompanied by political turning points or reflect ideological transformations, but they can also happen in a barely noticeable manner.

ciągłości. Złoty napis *pamiątka* umieszczony przez Krzysztofa Wałaszka na fasadzie schronu, tuż nad *Klepsydrami* Stanisława Drózdza, zdaje się przypominać o obowiązku pamiętania.

Związki z wrocławską awangardą lat 60. i 70. są kolejnym istotnym elementem wystawy i kontynuują równoległą, intrygującą narrację o związkach pomiędzy polityką a kulturą. Obok WZO jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych było Sympozjum Wrocław '70, zorganizowane przez Jerzego Ludwińskiego z okazji „25-lecia powrotu Ziemi Zachodnich do Macierzy”. Niewiele wyszło z oczekiwanej przez władzę współpracy pomiędzy robotnikami a artystami, która miała doprowadzić do wzniesienia pomników upamiętniających polskość Wrocławia, ale samo wydarzenie po latach uznano za jedną z najważniejszych manifestacji konceptualizmu w Polsce. Zbigniew Makarewicz i Ernest Niemczyk w *Muzeum Archeologicznym Festung Breslau* proponowali zorganizowanie instytucji i wykopalisk na powojennym gruzowisku, krytycznie odnosząc się do propagandowego przekłamywania historii przez władze. O ile gest wskazania na niemieckie dziedzictwo w 1970 można było uznać za wystąpienie przeciw oczekiwaniom władzy, o tyle dzisiaj zgrabnie wpisuje się w promowany obraz wielokulturowego „miasta spotkań”.

Obok kilku nawiązań do wrocławskiego środowiska artystycznego lat 60. i 70., na wystawie zaprezentowano dwie historyczne realizacje powstałe na Sympozjum Wrocław '70 obok odwołujących się do nich, współczesnych realizacji. Nawiązujący do projektu Oskara Hansena *Światowit* Kamy Sokolnickiej przeciwnie do pierwowzoru nie wskazuje nowego punktu widzenia miasta, nie sugeruje konkretnego kontekstu, a obserwację pozostawia pamięci i wyobraźni. Widnokrąg wyznaczają betonowe ściany muzeum. Odwołując się do *Kompozycji pionowej nieograniczonej* Henryka Stażewskiego Dominika Łabędź zaproponowała jej „poziomą” wersję. Rozproszone promienie wydobywające się z modelu schronu rozbijają się o ściany muzeum, zastępując tryumfalistyczną ikonografię Stażewskiego wizją sztuki odizolowanej od zewnętrznego kontekstu. Co zaskakujące, w kontekście historiografii opisującej niechęć wrocławskiej neoawangardy do społecznego zaangażowania, nowe realizacje zdają się nakreślać współczesną hermetyczność sztuki wobec otwartości pierwowzorów. W obu pracach stworzonych na wystawę *Niemcy nie przyszli* konstatacja dotycząca wsobności współczesnej sztuki i jej instytucjonalnego uwięzienia podkreśla rozdźwięk pomiędzy deklaratywną otwartością Wrocławia na kulturę a jej faktyczną, marginalną rolę.

Cennym jest, że pytania dotyczące miejskiej polityki kulturalnej nie są na wystawie ujęte jedynie w historycznym kontekście. Praca *Ślepa plamka* Karoliny Freino wskazuje na zastępowanie ważnej, historycznej architektury Wrocławia – domu szachulcowego, rzeźni miejskiej i Poltegoru – przeciętnymi, w najlepszym przypadku, przestrzeniami handlowymi. Krytyce podlega tu wizja polityki miejskiej opartej na poszerzaniu pola konsumpcji, zamiast na pielęgnowaniu jeszcze zachowanego dziedzictwa i dalekosiężnym planowaniu rozwoju miasta z poszanowaniem pozostałych zabytków. Problem nowej wrocławskiej architektury z odmiennej perspektywy podnosi Dominika Łabędź. W wideo *Neubauten* kamera systematycznie rejestruje fragmenty opustoszałych, jakby wymarłych, a niedawno wzniesionych

One of the possible metaphors is that of a palimpsest, as described in Anna Stec and Michał Bieniek’s essay accompanying the exhibition. However, when reconstructing the histories of the city, the exhibition resembled a collage whose fragments had been taken from dissimilar spaces in such a way that they united these incoherent pieces to form a whole, rather than a manuscript that had been erased and rewritten many times. It is this mix and fragmentariness that reveal the memory of the city’s past, whose post-war identity was initially shaped by negating the local tradition and historical continuity. The gold letters making up the inscription “Souvenir”, which Krzysztof Wałaszek placed on the façade of the air-raid shelter just above Stanisław Drózd’s *Hourglass*, seemed to remind us of our duty to remember.

Another important element of the exhibition was the connections with the avant-garde of Wrocław of the 1960s and 1970s. They constituted a parallel, intriguing narrative about the links between politics and culture. Apart from the Regained Territories Exhibition, one of the most important artistic events in the post-war history of the city was the Wrocław '70 Symposium, organised by Jerzy Ludwiński on the 25th anniversary of “returning the Western Borderland to the Motherland.” Although the effect of cooperation between artists and workers was rather disappointing for the authorities, who were counting on erecting some monuments commemorating the Polishness of Wrocław, the Symposium itself is nowadays considered among the most significant presentations of Conceptualism in Poland. In their *Archeological Museum of Festung Breslau*, Zbigniew Makarewicz and Ernest Niemczyk postulated setting up an institution dedicated to excavating the heaps of rubble left in the city after the war, which was their critique of falsifying the history by the post-war propaganda. Inasmuch highlighting the German heritage could be perceived as a demonstration against the expectations of the authorities in 1970, today it fits in neatly with the promoted image of a multicultural “meeting place.”

Apart from a number of references to Wrocław’s artistic milieus of the 1960s and 1970s, the exhibition featured two historic works prepared for the Wrocław '70 Symposium alongside contemporary pieces making direct references to them. Thus Kama Sokolnicka’s *Svetovid* referred to Oskar Hansen’s work under the same title. Unlike the original, Sokolnicka did not reveal a new vantage point, did not suggest a definite context. By limiting the horizon to the concrete walls of the museum, she made it necessary to use memory and imagination in the observation process. Dominika Łabędź, in turn, made a reference to Henryk Stażewski’s *Unlimited Vertical Composition*, and put forward its “horizontal” version. The scattered beams of light emanating from a scale model of the shelter fell onto the museum walls, substituting Stażewski’s triumphant iconography with a vision of art isolated from the external context. Surprisingly, in the historiographic context describing the unwillingness of Wrocław neo-avant-garde artists to social engagement, the new artworks seemed to emphasise today’s hermeticity of art in comparison with the openness of the originals. What was striking in both works prepared for the *Germans Did Not Come* exhibition was the conclusion concerning the inbred character of contemporary art and its institutional imprisonment, highlighting the contrast between the declarative openness of Wrocław to culture and its actually marginal role.

budynków o przeznaczeniu kulturalno-edukacyjno-sportowym, podkreślając ich monumentalność i fasadowość. Narodowe Forum Muzyki, Stadion Miejski czy Biblioteka Uniwersytecka w ujęciu Łabądz przypominają wznoszone sobie przez władze pomniki. Ich potencjalna działalność kulturotwórcza jest nieobecna, co szczególnie mocno wybrzmiewa wobec ostatnich doniesień o braku środków na rozwój wartościowego programu, czy nawet na utrzymywanie samych budowli.

Aktualność podejmowanych tematów – zdecydowana większość prac została stworzona specjalnie na tę wystawę – jest istotnym elementem tej, zdawałoby się traktującej o przeszłości opowieści. Barokowa niemal, formalna różnorodność prezentowanych dzieł podkreśla wielowątkowość wystawy i to właśnie w tej pozornej niespójności i mnogości narracji wybrzmiewa największa siła. Rywalizujące o uwagę prace i konkurencyjne perspektywy budują swoisty antypomnik miasta, którego tożsamość jest niedookreślona i podlega nieustannym przeinaczeniom. Obok wpływu polityki na kulturową tożsamość miasta wystawa dobitnie wskazuje na kształtującą je siłę tego, co prywatne. Proces budowania i zamazywania, zarówno widocznej, materialnej warstwy miasta, jak jego tożsamości i pamięci, okazuje się być możliwy tylko jako wynik konfliktu. *Niemcy nie przyszli* zdaje się nakreślać obraz miasta nie wobec idei konsensualnej przestrzeni publicznej, ale raczej agonistycznego pluralizmu. Niezgoda dotycząca tu zarówno wizji przyszłości, jak i przeszłości, staje się wymownym obrazem teraźniejszości.

An important aspect of the display was posing questions concerning the municipal authorities' cultural policy, not only in a historical context. In her work *Blind Spot*, Karolina Freino showed the substitution of important historical architecture of Wrocław: a timber-frame house, the municipal slaughterhouse and the Poltegor skyscraper, with at best mediocre commercial spaces. The work criticised a municipal policy vision based on maximising the field of consumption instead of preserving the heritage that still exists and promoting long-term sustainable development of the city. The issue of the newest architecture of Wrocław was approached by Dominika Łabądz too, albeit from a slightly different perspective. In her video *Neubauten*, the camera methodically registered fragments of recently built cultural, educational and sports objects, which seemed empty and abandoned, emphasising their monumental and façade character. As Łabądz depicted it, the National Forum of Music, the Municipal Stadium and the University Library resemble monuments built by the authorities to themselves. Their potential culture-forming role is still absent, which is all the more telling in the light of recent news concerning the lack of funds for developing a valuable programme, or even ensuring the basic functioning of the buildings.

The relevance of subjects – a vast majority of works had been created especially for the exhibition – was an important element of the show, although it seemingly concerned the past. The formal, almost baroque variety of the featured works emphasised the multiple threads that could be found in them. It was this ostensible lack of coherence and multitude of narratives that was the most potent source of strength. The works vying for our attention as well as the competing perspectives formed a peculiar anti-monument of a city whose identity is still indeterminate and subject to incessant contortions. Apart from the impact of politics on the cultural identity of the city, the exhibition brought to the fore the importance of the private in shaping it. It turns out that the process of building and erasing of both the visible, material fabric of the city as well as its identity and memory, can only result from conflict. *The Germans Did Not Come* seemed to outline an image of a city not against the idea of consensual public space, but rather antagonistic pluralism. A lack of agreement about the vision of the past as well as of the future became a telling image of the present.





Dolnośląskie mitologie. Między nostalgią a symulakrum

Izolda Topp

Wystarczy poznać mit, aby zrozumieć życie.
Gerardus van der Leeuw

Mit jest poszukiwaniem historii wzorcowej, stanowi jeden z wielu sposobów nadawania znaczenia przeszłości, wydobywania z przeszłości tego, co przekracza zdarzeniowy, przygodny charakter ludzkiej egzystencji. *Dzięki mitom wydarzenia historyczne nie przechodzą do przeszłości, nie tracą na aktualności, lecz przeciwnie, zachowują żywotność, stając się konstrukcją kulturową, która posiada szczególną siłę oddziaływania w kontekście teraźniejszości i przyszłości* – pisała Aleida Assman. Utrwalone w micie wydarzenia pozwalają zatem odnaleźć sens własnego losu. Gdy spojrzeć na powojenne dzieje Dolnego Śląska i jego mieszkańców z tej perspektywy, zrozumiałe stanie się zarówno pożądanie mitu, jak i trudność jego odnalezienia.

Zakończenie II wojny światowej wiązało się z wielką wędrówką ludów, z masowymi wysiedleniami i przesiedleniami o bezprecedensowej skali. Ich historyczne tło, zasięg i w znacznej mierze przymusowy charakter doprowadziły do niemal całkowitej wymiany ludności Dolnego Śląska w niezwykle krótkim czasie. Trudne, często traumatyczne doświadczenia Polaków i Niemców poddanych powojennemu „terrorowi historii” przez blisko pół wieku były tematem tabu z powodu cenzury ideologicznej w socjalistycznym PRL i NRD. Nie tworzyły także symbolicznego odniesienia, ramy dla zbiorowej, a nawet indywidualnej, pamięci, która mogłaby służyć budowaniu nowej tożsamości. Milczenie o dramacie z niedawnej przeszłości, zastąpienie jej politycznymi hasłami wzmacniało, i tak wyjątkowo silne, poczucie wyobcowania migrantów z przymusu. Nie chroniło przed urazami, dotyczącymi także kolejnego pokolenia, które w tej zapomnianej przeszłości miały swoje źródło. Czy mógł to uczynić mit?

Raptowne przerwanie ciągłości kulturowej, konieczność zamieszkania w obcym domu łączyły się z wykorzenieniem osadników z dotychczasowego świata i domagały uzasadnienia. Pamięć miejsc i pamięć ludzi wyraźnie się wówczas rozdzieliły. Ci, którzy przybyli na Dolny Śląsk po wojnie, przywieźli tu część własnego dobytku i własne światy wyobrażone. Konfrontacja ze światem zastanym, z niemieckim krajobrazem Dolnego Śląska, bez wątpienia stawiała wobec tego, co odmienne

Lower Silesian mythologies. Between nostalgia and simulacrum

Suffice to know the myth to understand life.
Gerardus van der Leeuw

A myth is an attempt to establish model history; it is one of many ways to give meaning to the past, to extract those aspects of the past that exceed the random sequence of occurrences in human existence. *Thanks to myth, historical events do not belong in the past, do not become irrelevant; on the contrary, they retain their vitality and evolve into a cultural construction that is particularly influential in the context of the present and the future*, Aleida Assmann wrote. Therefore, events preserved in myths make it possible to make one’s existence meaningful. If we look back on the history of Lower Silesia and its inhabitants after the Second World War, both the desire for a myth and the difficulty of finding one become evident.

The end of the Second World War was connected with mass migration of human populations, resettlements and displacements on a scale that had never been seen before. Their historical background, their scope and, to a large extent, their forced character resulted in an almost total replacement of the inhabitants of Lower Silesia over a very short timespan. Difficult and often traumatic, the experiences of Poles and Germans, who had been subjected to the post-war “terror of history”, were a taboo subject in the socialist People’s Republic of Poland and in East Germany for almost half a century due to ideological censorship in these states. These experiences did not constitute a symbolic point of reference or a framework for collective or even individual memory, did not contribute to new identity building. Passing the recent drama in silence, substituting it with political slogans only added to the already powerful feeling of alienation among the forced migrants. This concealment did not protect the future generations from a trauma that stemmed from the forgotten past. Could a myth have been capable of it?

The abrupt breaking of cultural continuity, the necessity to move into an alien house, were accompanied by eradicating the settlers’ previous life from their consciousness, which called for a justification. The memory of places and the memory of people clearly split at that time. Those who ventured into Lower Silesia after the war brought part of their belongings with them, but also their own imaginary

i najczęściej postrzegane jako obce. Inny typ ukształtowania przestrzeni miast i wsi, odmienny charakter domowych wnętrz, nieznane narzędzia i sprzęty, wszystkie te ślady obecności poprzednich mieszkańców, które stawiały opór nie tylko z tej racji, że wymagały odmiennej niż posiadana kulturowej kompetencji, ale i oznaczały rodzaj zawłaszczenia. Dokonane „w imię sprawiedliwości dziejowej” przejęcie Ziem Zachodnich nieustannie wystawiało na próbę nie tylko mniej lub bardziej realne „siły rewizjonistyczne” z RFN, o których pisano w gazetach, a władza ich działaniem tłumaczyła własne porażki. Także bezpośrednie kontakty między poprzednimi a obecnymi mieszkańcami dolnośląskich miast i wsi, zdarzające się od lat 70., przypominały, że Dolnoślązacy zamieszkali w czyimś domu.

Tych doświadczeń nie tłumaczyła i tłumaczyć do końca nie mogła propaganda etyka zdobywców, którą wyrażał ideologiczny mit powrotu do Macierzy, mit Ziem Odzyskanych, odwołujący się do odległej, piastowskiej przeszłości Śląska. Próba ustanowienia ciągłości pomiędzy czasem panowania dynastii Piastów a powojennym państwem polskim wpisywała się dobrze w pojałtański porządek polityczny. Wymagało to co prawda pominięcia okresu rządów czeskich, habsburskich, pruskich i niemieckich w podręcznikach historii i przewodnikach po Dolnym Śląsku. Tę polityczną mitologię wspomagała także szeroko zakrojona akcja „odniemczania”, przemianowania całego krajobrazu: nadawanie polskich nazw gór i rzekom, mostom i ulicom, skuwanie niemieckich napisów, obalanie pomników niemieckich bohaterów narodowych i twórców. Przy odbudowie dolnośląskich miast z powojennych zniszczeń z dumą wydobywano gotyckie ślady piastowskiej przeszłości, często kosztem zniszczenia cennych, ale późniejszych zabytków architektury. Nie ich uroda stanowiła bowiem argument, lecz polskość.

Dla polskich przesiedleńców była to jednak ziemia wyraźnie naznaczona niemiecką obecnością. Zwłaszcza ci, którzy przybywali z dawnych polskich Kresów, długo nie wierzyli, że Dolny Śląsk to ostateczny cel ich podróży, że wyroku losu i historii nie odwróci kolejna wojna, liczyli na to, że wkrótce będą mogli powrócić do rodzinnych stron. Właściwe podróży poczucie tymczasowości sprawiało, że przez długie lata „siedzieli na walizkach”, a nierozpakowane kufry pojawiają się jako stały motyw rodzinnych opowieści Dolnoślązaków. Z perspektywy polskich osadników mierzona kolejnymi pokoleniami mieszkańców ciągłość dolnośląskiej kultury i jej dziedzictwo stanowiły bowiem zarówno obcy świat, jak i wyzwanie dla poczucia własnej tożsamości. Dla znaczącej większości z nich udział w politycznej kolonizacji Dolnego Śląska wiązał się z przymusem, był wyrokiem historii, która sprawiła, że utracili własne domy na terenach przedwojennej Rzeczypospolitej.

Bliższy był im obraz Dolnego Śląska jako Dzikiego Zachodu, w którym historia rozpoczynała się po wojnie, a sami osadnicy przedstawieni byli w roli amerykańskich pionierów. Choć i ten mit został wykreowany przez władzę, odnaleźć w nim było można własne doświadczenie czasu zagospodarowywania przejętych ziem i trud odbudowy z wojennych zniszczeń. Popularną ilustracją tego mitu jest piosenka zaśpiewana przez Danę Lerską na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, z charakterystycznym refrenem: *Szli na zachód osadnicy / szlakiem Wielkiej Niedźwiedzicy / karabiny i rusznice / zawiesili w cieniu brzoź (1964, sł. Jan Kasprowy, muz.*

worlds. Being forced to confront the existing world and the German landscape of Lower Silesia, the newcomers undoubtedly had to face that which they perceived as different or even alien. A different planning of towns and villages, an unfamiliar décor of living spaces, new tools and devices – all these traces of the previous inhabitants’ presence mounted resistance not only because they called for a cultural competence that the newcomers lacked, but also because they triggered a feeling of appropriation. Acquiring the Western Borderlands in the name of “historical justice” posed constant challenges for the more or less real “revisionist forces” in the Federal Republic of Germany, which were often described in the Polish press and used by the authorities to explain their failures. Moreover, direct contact between the former and current inhabitants of Lower Silesian towns and villages, which began in the 1970s, was a stark reminder of having moved into somebody else’s houses.

These experiences were not explained, and could not be explained, by the propaganda ethics of conquerors, manifested in the ideological myth of being returned to the Motherland, the myth of the Regained Territories that referred to the ancient rule of the Piast dynasty in Lower Silesia. The attempt to establish continuity between the Piast rule and the post-war Polish state fit in well with the post-Yalta political order. It was enough to ignore the Czech, Habsburg, Prussian and German periods in history course books and tourist guidebooks to Lower Silesia. This political mythology was further aided by a wide-scale “de-Germanisation”, which was intended to transform the entire landscape: from changing the names of mountains, rivers, bridges and streets, to removing German inscriptions, to knocking down the monuments of German national heroes and artists. During the rebuilding of Lower Silesian towns after the war damage, the Gothic traces of the Piast past were proudly emphasised, even if it meant the destruction of precious architecture from later periods. What mattered was not their beauty, but their Polishness.

For the Polish settlers, however, this land was clearly marked by German presence. Especially those who came here from Kresy, the former Polish Eastern Borderlands now belonging to the USSR, for many years could not believe that Lower Silesia was their final destination, that their fate and history would not be reversed again so that they could return to their hometowns. This feeling of temporariness, typical of travelling, meant that they “lived out of a suitcase” for a long time – unopened chests are a frequent element of family stories in Lower Silesia. From the point of view of the Polish settlers, the continuity of Lower Silesian culture and its heritage, measured by the subsequent generations of inhabitants, was an alien world that posed a challenge to their sense of identity. A vast majority of them had been forced to participate in this political colonization of Lower Silesia; for them, it was a decree of history that took away their homes in the east.

The image of Lower Silesia as the Wild West was more appealing to them. From this viewpoint, history began after the war, and the settlers themselves were depicted in a way similar to American pioneers. Although this myth was also created by the authorities, it felt more real because it included the individual experience of reclaiming the new land and rebuilding it after the war damage. This myth was illustrated by the refrain of Dana Lerska’s song, for example, which she sang at the

Jan Tomaszewski). Pionierzy i zdobywcy pojawiają się w oglądanych do dziś filmach, z kultową komedią Sylwestra Chęcińskiego *Sami swoi* (z 1967 roku) czy polskim westernem *Prawo i pięść* (1964, reż. Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski), rozgrywającym się w scenerii Ziem Odzyskanych. To założycielski mit początku, który sprawia, że przeszłość osadników, jak i miejsca, w którym zamieszkali, postrzegana wszak jako to, co dzieli, przestaje być punktem odniesienia. Zastępuje ją teraźniejszość, która nadaje sens codziennemu doświadczeniu zarówno jednostki, jak i wspólnoty. Jednak mimo ideologicznych zabiegów także wydarzenia pionierskiego okresu zagospodarowania Ziem Zachodnich składały się na historię kłopotliwą, której ocena nie jest jednoznaczna i zwykle nie opowiada się jej młodszemu pokoleniu ku po-krzepieniu serc. Tytuł wspomnianego westernu, powojenne grabieże i szaber wyraźnie na to wskazują.

Z czasem w politycznej retoryce zarówno piastowską przeszłość, jak trudną teraźniejszość zdobywców niepodzielnie zastąpi wizja nowoczesności. Jej zapowiedź pojawi się już w 1948 roku, podczas Wystawy Ziem Odzyskanych, gdy przed wrocławską Halą Ludową (niemiecką Jahrhunderthalle, zaprojektowaną przez Maxa Berga) stanie 100-metrowa Iglica. Triumf polskiej myśli technicznej, projekt Stanisława Hempla, będzie znakiem postępu, wizytówką, wskazującą na sukces w odbudowywaniu kraju z wojennych zniszczeń, uzasadnieniem polskiej obecności na Ziemiach Zachodnich i ideologicznym przesłaniem (trójnożna podstawa Iglicy symbolizować miała sojusz trzech warstw społecznych: robotników, chłopów i inteligencji pracującej). Przeszłość okazała się zatem jedynie zbędnym balastem dla skierowanych ku przyszłości wizji socjalizmu, podobnie jak dla programów zbudowania drugiej Polski z lat 70.

Mniej wyraźnie zaangażowany ideologicznie wydaje się nawiązujący do nowego początku mit Wrocławia jako miasta młodości, otwartego na nowe idee, Wrocławia przełomu lat 60. i 70., który buduje też nową tożsamość miasta i zdaje się tłumaczyć jego rozkwit kulturalny w tym czasie.

Czas transformacji ustrojowej przyniesie ze sobą istotne zmiany nie tylko w sferze ekonomicznej, ale i w stosunku do przeszłości, co ujawni się w sposób szczególny na terenach przyłączonych do Polski po wojnie. Z jednej strony do głosu dojdą sentymenty i przywiązanie do dawnych tradycji, ukrywane dotąd w obawie przed konsekwencjami niepoprawności politycznej. Z tej perspektywy warto przyrzec się polskiemu Kresom Wschodnim jako mitycznej przestrzeni, która zdolna jest zastąpić geograficzną realność terytorium w jego relacji z tożsamością. Na mit kresowy wskazuje się wszak często jako na jedną z ważniejszych dla Dolnego Śląska opowieści fundacyjnych. Bez wątpienia współtworzy on obraz Wrocławia zaraz po wojnie. Andrzej Zawada odnajduje jego ślady w literaturze – obok pionierskiego mitu odbudowy miasta z ruin, mitu jego piastowskich korzeni oraz najnowszej mitologicznej konstrukcji – Wrocławia jako miasta wielokulturowego.

Obraz Kresów, a w szczególności Lwowa, funkcjonuje w powojennej poezji i prozie przede wszystkim jako synonim raju utraconego. W ramach powrotu do przeszłości, jaki następuje w latach 90., ożywa, stanowiąca swoisty ewenement czasów socjalizmu, mitologia Wrocławia jako przeniesionego nad Odrę miasta

Soldier's Song Festival in Kołobrzeg: *The settlers went west / following the Great Bear / their guns and rifles / hung in the shade* (1964, lyrics: Jan Kasprowy, music: Jan Tomaszewski). Pioneers and conquerors also starred in films, including Sylwester Chęciński's ever-popular comedy *All Friends Here* (from 1967) or the Polish western *The Law and the Fist* (1964, directed by Jerzy Hoffman and Edward Skórzewski), both of which were set in the Regained Territories. This founding myth of a new beginning made the settlers' past and the places they used to inhabit cease to divide them and serve as points of reference. It was substituted by the present, which endowed both individual and communal everyday experiences with meaning. However, in spite of the ideological efforts, this pioneering period of reclaiming the Western Borderlands added up to formulate a troublesome story, whose evaluation was far from unambiguous and which the younger generations was not told. The title of the aforementioned western, as well as the post-war plundering and pillaging, clearly prove it.

As time went by, in political rhetoric both the Piast rule and the difficult presence were completely replaced by a vision of modernity. Its harbinger was the 1948 Regained Territories Exhibition. To mark this occasion, the 100-metre high Spire was built in front of the People's Hall in Wrocław (the former German Jahrhunderthalle, designed by Max Berg). This triumph of Polish technical thought, designed by Stanisław Hempel, was a visible sign of progress, a showpiece proving the success in rebuilding the country after war damage, a justification of Polish presence in the Western Borderlands and an ideological message (the three-legged base of the Spire was supposed to symbolise an alliance of three social groups: workers, peasants, and the working intelligentsia). Thus the past turned out to be an unnecessary burden for the future-oriented socialist visions, similarly to the programmes of building a new Poland in the 1970s.

Another myth referring to a new beginning, less ideologically burdened, was that of Wrocław as a city of youth, open to new ideas, which was struggling to build a new identity in the 1960s and 1970s, which seems to justify the cultural boom in the city at that time.

The post-war political transformations brought about important changes not only in the economic sphere, but also in people's attitude to the past, which was clearly evident in the newly-annexed territories. On the one hand, old sentiments and attachment to tradition came to the fore, which had previously been masked for fear of the consequences of being politically incorrect. At this point, it is worth examining Kresy as a mythical space capable of replacing the geographical reality of a territory with regard to its identity. The myth of Kresy is often mentioned among the most important founding stories of Lower Silesia. Beyond doubt, it contributed to the creation of Wrocław's image immediately after the war. Andrzej Zawada traced its origins in literature, alongside the pioneering myth of rebuilding the city, the myth of its Piast roots, and the newest mythological construction – of Wrocław as a multicultural city.

The image of Kresy, and of Lviv in particular, functioned in the post-war poetry and prose mainly as a synonym of paradise lost. As part of the return to the past, which occurred in the 1990s, the myth of Wrocław as a city on the Odra river

znad Płetwi. Wrocław jako drugi Lwów jest traktowany jako spadkobierca tradycji utraconego miasta. Nie można jednak tego powiedzieć o całym Dolnym Śląsku, który – inaczej niż w przypadku stolicy regionu – nie stanowi symbolicznego odpowiednika Kresów. Niepubliczny, z konieczności prywatny charakter pamięci o Kresach (wymazanej lub skonfiskowanej, zakonspirowanej lub ukrytej w rodzinnych archiwach) sprawił, że znieruchomiały one w nostalgicznym obrazie utraconej arkadii. To obraz poddany idealizacji, zbudowany przez romantyczny mit, związany z niepodległościową, patriotyczną tradycją, który jednak od lat 90. poddany jest swoistej próbie, związanej ze wspólnymi podróżami Dolnoślązaków do dawnych małych ojczyzn na dzisiejszej Ukrainie, Litwie czy w Białorusi.

Przyznanie, że okres ustrojowej transformacji w Polsce przynosi istotną zmianę tego, co i jak pamiętamy, nie oznacza prostego uzależnienia i podporządkowania pamięci rytmowi politycznych, a nawet społecznych przekształceń. Bez wątpienia stanowią one ramy funkcjonowania pamięci, lecz nie determinują jej bez reszty. Nie da się zatem zaprzeczyć, że możliwość wypowiedzenia traumatycznych przeżyć Sybiraków i upamiętnienia ofiar stalinowskiego terroru w istocie pojawiła się dopiero wtedy, gdy przestał obowiązywać ustrojowo-polityczny sojusz ze Związkiem Radzieckim. Ale zarówno treść tych wspomnień, jak i ich przechowanie w prywatnych archiwach, są dowodem niezależności od politycznego przymusu. Pamięć ocala to, co ważne, choćby przyszło zapłacić cenę wysoką, i wydobywa z mroku zapomnienia, gdy tylko może publicznie o wartościach zaświadczyć.

Pamięć Kresowiaków i Sybiraków łączy romantyczna, patriotyczna mitologia. Polityczny przełom umożliwił jej eksplozję, związał z szerszym nurtem usuwanej wcześniej w cień tradycji niepodległościowej, w szczególności tej, która opiera się na mesjańskiej, narodowo-katolickiej wizji polskości. To proces, który Aleida Assmann charakteryzuje jako polityczną próżnię w krajach Europy Wschodniej po rozpadzie Związku Radzieckiego, próżnię, którą wypełniły narracje narodowe, koncentrujące się na historii własnych ofiar. Przy czym kultywowanie statusu ofiary jest zdaniem Assmann tym, co oddala postsocjalistyczne społeczeństwa od, budującej europejską tożsamość, solidarności etycznej, zamykając je w kręgu własnych historycznych doświadczeń. Przeszłość, która jest określana w kategoriach narodowych, może pozostawać w opozycji nie tylko wobec tożsamości europejskiej, ale także stanowić alternatywę wobec procesów budowania identyfikacji z regionem. Zwłaszcza w sytuacji, gdy – jak na Dolnym Śląsku – argumentu na rzecz tożsamości regionalnej nie stanowi ani historyczna ciągłość, ani legitymizowana historycznie przynależność do określonego narodowego terytorium. Na Dolnym Śląsku zatem polskość wydaje się dominować nad lokalnością nie tylko we wspomnieniach i miejscach upamiętnienia Sybiraków i Kresowiaków, choć w nich dochodzi do głosu w sposób szczególny, wzmocniony przez poniesioną ofiarę. Z kolei związek mieszkańców z regionem, którego trwanie nie przekracza miary trzech pokoleń, wciąż poszukuje swojego zakorzenienia. Próbuje się zatem oswoić przeszłość tego miejsca, by uznać je za własne, a zmiana, jakiej ten proces podlega, prowadzi od powojennego mitu powrotu do piastowskiej Macierzy w stronę przekształcenia Dolnoślązaków w spadkobierców nie tylko polskiej pamięci.

that had been transferred directly from the Poltva river became alive again, constituting a peculiar reminder of the socialist narrative. Wrocław as a second Lviv was perceived as an inheritor of the traditions of the lost city. However, this reasoning could not be extended to include Lower Silesia as such. Unlike its capital, it did not symbolically represent Kresy. The necessarily private character of memories of Kresy (erased or confiscated, kept secret or hidden in family archives) resulted in their fossilisation as a nostalgic image of a lost Arcadia. This idealised image was based on a romantic myth connected with the traditions of independence and patriotism; since the 1990s, however, it has been put to the test because of the frequent trips of Lower Silesians to their little homelands in today's Ukraine, Lithuania or Belarus.

Admitting that political transformations in Poland significantly changed what and how we remember does not mean that there is a simple dependence of memory on the rhythm of political or even social shifts. These transformations undoubtedly constitute a framework of how memory functions, but they do not fully determine it. Thus we cannot deny that the possibility of voicing the tragic fate of people exiled to Siberia and of commemorating the victims of Stalinist terror occurred only when the political alliance with the Soviet Union had ceased to exist. However, both the content of these memories and the fact that they had been stored in private archives demonstrate their independence from political means of coercion. Memory preserves that which is important, even at a high cost, and rescues it from oblivion as soon as it is possible to publically testify to it.

The memory of the former inhabitants of Kresy and those exiled to Siberia was connected by their romantic and patriotic mythology. The political transformation of 1989 led to its explosion and set it against a broader narrative of independence traditions that had previously been pushed into the background, especially those drawing on a messianic, nationalist and catholic vision of Polishness. Aleida Assmann described this process in terms of political emptiness in East European states after the collapse of the Soviet Union that *was filled by national narratives concentrating on the history of victims*. In her opinion, cultivating the victim's status in postsocialist states is what moves them away from ethical solidarity that constitutes the basis for European solidarity and locks them up in their individual historical experiences. When defined in national terms, the past can remain in contrast not only to European identity, but also serves as an alternative to regional identity building processes. Especially when, as in the case of Lower Silesia, the argument for regional identity is based neither on historical continuity nor on historically legitimised connection with a given national territory. Thus it seems that Polishness dominates over localness in Lower Silesia, not only in the memory of the inhabitants of Kresy and those who died in Siberia; in this case, however, Polishness seems to come to the fore in a special way, strengthened by the past sacrifices. The attachment of the current inhabitants of Lower Silesia to their region, which is barely three generations long, has not taken hold yet. Attempts have thus been made to get used to its past so that it could be perceived as home. This process has led from the post-war myth of returning to the Piast Motherland towards the transformation of Lower Silesians into inheritors of not only Polish memory.

Dolnoślązacy mają już także swoją, tutejszą, powojenną pamięć, która tworzy ramy interpretacyjne dla bieżących wydarzeń. Status symbolicznego wyobrażenia, zwłaszcza dla wrocławian, zyskała bez wątpienia powódź z 1997 roku, określana jako „wielka powódź” czy „powódź stulecia”. Upamiętniają ją pomniki, rocznicowe rytuały na nadodrzańskich wałach, upamiętnia też zbudowany podczas powodzi mit „wspólnoty w obliczu zagrożenia”, jak określił ją socjolog Wojciech Sitek. Mit założycielski wspólnoty lokalnej, opartej na solidarności w czasie powodzi zastępuje, czy może ostrożniej, pojawia się w miejscu zajmowanym dotąd przez powojenny mit integracji, w znacznej mierze wykreowany politycznie, który odwoływał się do narodowej jedności i nie budował regionalnej tożsamości Dolnoślązaków. Warto zwrócić uwagę na odmiennność tych mitów, która – podobnie jak pamięć – choć wpisuje się w rytm przemian ustrojowych, nie tyle wydaje się nimi zdeterminowana, lecz wyraża to, co ważne i nadające sens doświadczaniu świata, uwzględniając jego dynamikę i złożoność. Zestawienie pamięci Sybiraków i Kresowiaków oraz pamięci o powodzi ujawnia napięcie pomiędzy pamięcią narodową, zakorzenioną w polskim patriotyzmie o romantycznej, mesjańskiej proveniencji, a kształtującą się pamięcią lokalną, odwołującą się do przeżytych wydarzeń i związanych z nimi emocji. Odzwierciedlają się w nim zarówno ideologiczne, jak i pokoleniowe różnice. Być może ten kontrast między narodowym a lokalnym wymiarem pamięci oraz formy, jakie przybiera, stanowi o szczególnym charakterze wyobrażeń i relacji wobec przeszłości na Dolnym Śląsku.

Dzisiejsze próby odczytania mitów obecnych w urbanistycznej przestrzeni dolnośląskich miast przynoszą obraz symbolicznych przestrzeni, krajobrazów, które powstawały w procesie nakładania się i przenikania wielu, bardzo niekiedy różnych, pamięci. Ich odmiennność ma nie tylko charakter narodowy czy etniczny (polski, czeski, austriacki, niemiecki; żydowski, łemkowski etc., etc.) wynikający z historii Dolnego Śląska, ale wiąże się także z różnicami pokoleniowymi i pamięcią rodzinną. Dla młodego pokolenia dolnośląskie miasta i miasteczka są miejscami dzieciństwa i lat szkolnych, kojarzących się z nimi emocji. Z tego powodu powojenne migracje i żywe dla pokolenia ich dziadków poczucie obcości Dolnego Śląska nie stanowią dla nich głównego punktu odniesienia – co najwyżej mocno przybladłe tło historycznych lub rodzinnych opowieści. Także spory o przeszłość, ich patriotyczny wymiar czy etyczne zobowiązanie upamiętnienia ponoszonych w imię narodu ofiar nie mieszczą się w ramach prywatnej pamięci młodego pokolenia, które wyznacza horyzont własnych doświadczeń. Czy indywidualna biografia może zatem pełnić funkcje tradycji, zastąpić mit? Bez wątpienia autobiograficzna perspektywa spoglądania w przeszłość może tradycję ożywić. Uczynić przedmiotem fascynacji, uznać za podstawę porównań, gdy z tej przeszłości wydobywamy bliskie naszej wrażliwości – znaczące zatem – zdarzenia czy postaci. W indywidualnej pamięci zapisuje się bowiem przede wszystkim to, co budzi emocje, co wykracza poza codzienność, zaciekawia odmiennością.

W tej perspektywie Dolny Śląsk z „Ziemii Odzyskanej”, Dzikiego Zachodu, powojennych Kresów przekształca się miejsce magiczne, w którym różnorodność, bogactwo wpływów kulturowych i spotykających się tu tradycji tworzy tajemniczy

But Lower Silesians already have their very own local post-war memory, which constitutes the framework for interpretation of current events. The 1997 flood, sometimes described as “the great flood” or “the flood of the century”, has already reached the status of a symbolic event, especially for Wrocław dwellers. It is commemorated not only by monuments and annual celebrations on the floodbanks, but also by the myth of “a community in the face of danger”, as sociologist Wojciech Sitek termed it. The local community’s founding myth, based on solidarity at the time of the flood, is replacing, or, to put it more carefully, assuming the status previously taken by the myth of post-war integration, which was largely created by political means and referred to national unity, not regional identity of the inhabitants of the region. It is worth noting the dissimilarity of these two myths, which, like memory, in spite of being part of political transformations seem not to be determined by them, and instead testify to that which is important and meaningful in experiencing the world with all its dynamism and complexity. Juxtaposing the memory of the exiles to Siberia and the inhabitants of Kresy with the memory of the flood reveals the tension between national memory, rooted in Polish patriotism with romantic and messianic origins, and the emerging local memory, which draws on recent events and the emotions connected with them. It reflects both ideological and generational differences. Perhaps it is this contrast between national and local aspect of memory in all its forms that determines the special character of imagining the past and referring to it in Lower Silesia.

Today’s attempts to decipher the myths hidden in the townscapes of Lower Silesia lead to the emergence of an image of symbolic spaces that had evolved through a process of overlapping and permeating of numerous memories, very different at times. The dissimilarity of these memories is determined not only by their national or ethnic character (Polish, Czech, Austrian, German, Jewish, Lemko, etc.) resulting from the history of Lower Silesia, but is also connected with generation gaps and family memories. For the young generation, Lower Silesian towns and cities are places where they spent their childhood and school years, with all the accompanying emotions. For this reason, the post-war migrations and the feeling of alienation experienced by their grandparents do not constitute their main points of reference – at most, it is a somewhat faded background to historical or family stories. Similarly, disputes about the past, its patriotic dimension or ethical commitment to commemorate the sacrifices made in the name of the nation do not belong in the young generation’s private memory, which is determined by the horizon of own experiences. Is it possible, then, for an individual biography to serve the function of tradition, to replace myth? Beyond doubt, looking back on the past from the point of view of one’s own biography can revive tradition, turn it into an object of fascination, lead to comparisons when we choose those events or persons that we feel close to, that are important to us. Individual memory stores mainly all that which triggered emotions, which exceeded the everyday, intrigued due to its dissimilarity.

From this perspective, Lower Silesia has evolved from the “Regained Territories”, the Wild West, the post-war Kresy into a magical place where the variety and richness of cultural influences and overlapping traditions create a mysterious and

i fascynujący krajobraz. Sięgając po tematykę lokalną, współcześni dolnośląscy pisarze traktują ją jak przedmiot fikcyjnego przetworzenia, a może trafniej byłoby powiedzieć: prowadzą rodzaj gry z tradycją i gry w tradycję. Przybiera ona postać pastiszu, parodii, ironii, ale też nostalgicznego powtórzenia. Ożywiają przeszłość w konwencji bliskiej realizmowi magicznemu. Jak obrazy i eseje Henryka Wańka, powieści Olgi Tokarczuk czy kryminały Marka Krajewskiego.

Przeszłość, historia i tradycja wydają się być dziś nader często doświadczane jako przestrzeń hiperrealności, w której to, co realne i to, co wyobrażone wzajemnie się przenika. Stając się przedmiotem naszych wyborów i fascynacji, które wrywają je z linearnego strumienia czasu, przekształcając we fragment pozbawiony innego kontekstu niż ów wybór i fascynacja, balansują one na krawędzi *mimesis*, *ludens* i *hybris*. Przybierają postać bliską symulakrum, a ich współczesny obraz usamodzielnia się, transformuje i w rezultacie istnieje niezależnie niczym baudrillardowska kopia bez oryginału. Dla dzisiejszych mieszkańców Dolnego Śląska, obszaru o złożonej, a tym samym spornej i rodzącej konflikty przeszłości, jego przekształcenie w rodzaj *magiclandu* bywa uwolnieniem od dawnych podziałów narodowych czy etnicznych. Pozbawiona ciągłości przeszłość ziem, które objęły powojenne przesiedlenia, nie stawia oporu, przekształca się w fabularną fikcję, zastępując zarówno historię, jak pamięć w tworzeniu mitycznych obrazów. Stanowi przestrzeń odniesienia w poszukiwaniu współczesnej tożsamości.

fascinating scenery. Drawing on local subjects, contemporary Lower Silesian writers perceive it as a region that could be subjected to fictitious transformations, or, to put it more accurately: they play a game of tradition and with tradition. It can assume the form of a pastiche, parody, irony, but also – of nostalgic recurrence. The past comes back to life in a convention similar to magic realism, in Henryk Waniek's paintings and essays, Olga Tokarczuk's novels or Marek Krajewski's crime stories.

Nowadays the past, history and tradition often seem to be experienced as a hyperreal space in which the real and the imaginary permeate each other. They become the subject of our choices and fascinations, which pull them out from the linear flow of time and transform into a fragment that has no context apart from this very choice and fascination, balancing on the verge of *mimesis*, *ludens* and *hybris*. The form they assume is close to simulacrum, and their contemporary image becomes independent, evolves and eventually exists on its own, resembling Baudrillardian copy that no longer has the original. For those who inhabit Lower Silesia today, this land of complex and thus controversial past, transforming it into a magic land of a kind can lead to overcoming the former national or ethnic divisions. A land that lacks a continuity of the past, that experienced mass resettlement after the war, offers no resistance, metamorphoses into a fiction which replaces both history and memory with mythical pictures. It constitutes a space of reference in search of contemporary identity.







Emancypacja pamięci

Ewa Rewers

W dawnym bunkrze, pozostawionym w centrum Wrocławia, odnowionym i przystosowanym do wydarzeń artystycznych, zorganizowano wystawę *Niemcy nie przyszli*, której tytuł odnosi się bardziej do doświadczenia pokolenia powojennych polskich osadników niż ich dzieci i wnuków. To ci ostatni jednak wystawę przygotowali, nawiązując wyborem miejsca do festung Breslau. Obejmuje ona prace tak różnorodne, że połączenie ich wspólnym tytułem zapewne nie było łatwe, albo odwrotnie – tytułowe sformułowanie wywołało rozproszone reakcje artystyczne. Oglądając wystawę, ma się wrażenie, że tytuł zbyt łatwo i popularnie etykietuje nie tylko złożony problem społeczny, lecz przede wszystkim wynik poszukiwań artystycznych. Monumentalna historia Wrocławia i jego mieszkańców wyraźnie dystansuje się od potocznej trawestacji zwrotu: „Przyjdą Niemcy i...” w triumfalne i zarazem pełne ulgi zapewnienie: „Nie przyszli”.

A jednak z zakamarków pamięci i historii wydobyto najważniejsze słowo jednozące wszystkie prace artystów – Niemcy. Czy Wrocław ma „swoich” Niemców, bez których trudno sobie wyobrazić to miasto (np. grupa noblistów), czy też na fali kolejnego przepracowania relacji polsko-niemieckich pojawili się tylko jako fragment długiej, wspólnej i okrutnej historii (Dorota Nieznalska, *Heimatvertriebene (wypędzeni z ziem ojczystych)*)? Którzy Niemcy „nie przyszli” i czy rzeczywiście nie domagają się nieustannie miejsca w biografiach współczesnych Polaków (Tomasz Opania, *Polscy rodzice niemieckich dzieci*)? Skąd mieli „Niemcy” przychodzić, skoro we Wrocławiu, po brutalnej fali przymusowych wysiedleń zostawili swoje domy, meble, ulice, gmachy użyteczności publicznej, mosty, parki itd.? Nawet jeśli pokrył wszystko to, co pozostawili, wszędobylski kurz, złuszczyła się farba, odłamały szyldy (Mira Boczniewicz, *Präteritum Imperfekt*) językiem swojej architektury byli mieszkańcy mówią – jesteśmy tutaj nadal, aczkolwiek coraz mniej widoczni.

Czy artyści powinni odważyć się zabrać głos w imieniu potomków i rodzin wygnanych, którzy jednak zostali we Wrocławiu – donikąd nie poszli i znikąd nie przyszli? Dlaczego nie zaproszono do udziału dzieci i wnuków wysiedlonych? Na ile powojenna propaganda Ziemi Odzyskanych okazała się skuteczna, blokując wyobraźnię i wspólną pamięć? Słowo, które miało łączyć pokazane prace, rozwarstwiło się przecież i wybudziło z historycznego snu potomków zwycięzców, którzy zapragnęli na nowo, bardzo osobiście, skromnymi środkami opowiedzieć o tym, co

Emancipation of memory

Inside the former bunker in the middle of Wrocław, renovated and adapted to artistic events, an exhibition was shown whose title *The Germans Did Not Come* is more relevant to the experience of the first Polish settlers after the war rather than their children and grandchildren. It was the latter, however, who prepared the exhibition and by choosing the venue made a reference to Festung Breslau. The display comprised such a great variety of works that showing them under one title cannot have been easy, or, to put it differently – the eponymous formulation triggered diverse artistic reactions. When watching the show one could not escape an impression that the title was an all too easy and popular label on not only a complex social issue, but also on the result of the artistic experiments. The monumental history of Wrocław and its dwellers is clearly far from simply travestyng the phrase “The Germans will come and...” and triumphantly stating “They haven’t come” while breathing a sigh of relief.

However, all the artistic pieces were connected by a single word unearthed from the darkest recesses of memory and history – the Germans. Does Wrocław have its “own” Germans, without whom it is difficult to imagine the city (e.g. the group of Noble Prize winners), or, in the wake of yet another attempt to reconsider the Polish-German relations, do they only appear as an episode in the long and violent Polish-German history (Dorota Nieznalska, *Heimatvertriebene (Exiled from Homeland)*)? Which Germans “did not come”, and are they not constantly demanding their rightful place in contemporary Poles’ biographies (Tomasz Opania, *Polish Parents of German Children*)? Where were these “Germans” supposed to come from if they had been forced to abandon their homes, furniture, streets, public buildings, bridges, parks, etc. after the brutal forced wave of resettlements? Even if all they had left is now covered by ubiquitous dust, even if the paint is flaking and the boards are broken (Mira Boczniewicz, *Präteritum Imperfekt*), the former inhabitants are still communicating with us using the language of architecture – saying that they are still here, although ever less visible.

Should the artists dare to speak out on behalf of the descendants and family members of those who did stay in Wrocław – and thus did not go anywhere and did not come from anywhere? Why weren’t the children and grandchildren of the exiled invited to participate? To what degree was the post-war propaganda of the Regained

1 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” spring 2008, 1(29), s. 103.

składa się na wrocławską niemieckość oglądaną przez pokolenie, które doświadcza jej pośrednio i bezpośrednio zarazem, poprzez artefakty i przekazy, niemieckość zatem jako figurę postpamięci.

Marianne Hirsch rozpowszechniła używanie tego pojęcia w kontekście badań nad Holokaustem. Postpamięć opisuje stosunek drugiego pokolenia do *silnych, często traumatycznych, doświadczeń, które poprzedzały jego narodziny, które jednak były przekazywane w tak głęboki sposób, że wydawały się konstituować w jego pamięci jako własne*¹. Trauma przesiedlonych i trauma wysiedlonych nie spotykają się na tej wystawie, ponieważ przesiedleni i wysiedleni nie są głównymi bohaterami opowieści. Zdominowali ich „Niemcy” – wojsko. Hirsch od początku rozszerzyła stosowanie pojęcia „postpamięć” na wydarzenia drugiej połowy XX wieku, które mogły stać się przyczyną traumy. W Europie Wschodniej dostrzegła jedynie Holokaust (na wystawie *Heimat*, dyskretny, przezroczysty odlew synagogi wykonany przez Toma Swobodę) i „terror komunistyczny” (w pracach zgromadzonych na wystawie nawiązują do niego przede wszystkim projekty dotyczące architektury). Trauma wypędzonych po korekcie granic narodów nie była przedmiotem zainteresowania Hirsch.

Jednakże sprawą kluczową z punktu widzenia wrocławskiej wystawy jest podkreślany również w studiach Hirsch osobisty, generacyjny i rodzinny dostęp do przeszłości, który nie wyklucza wiedzy historycznej, lecz czyni z niej jedynie drugorzędny przedmiot doświadczenia kulturowego wyłaniającego się z obcowania z przeszłością przodków. Świadectwa dziadków wykorzystuje się tu podobnie jak prace artystów starszego pokolenia (Oskar Hansen, Henryk Stażewski) – cytuje, interpretuje, umieszcza w nowym kontekście. Z tej perspektywy milczenie o pozostałych we Wrocławiu i wypędzonych Niemcach wydaje się zrozumiałe. Mikrohistorie rodzinne, głównie polskie, były podstawowym tworzywem artystów. Pokazuje to również, jak niezwykle „społecznymi dziełami sztuki” są miasta. Np. Wrocław, w którym rozgrywa się właśnie historyczny spektakl przepracowywania miejskiej tożsamości, może być konstruowany z niezgodnionych, wyselekcjonowanych i zredukowanych opowieści. Inaczej jednak spoglądając na zgromadzone prace, można odnieść wrażenie, że trauma miasta – specyficznego podmiotu – wydała się artystom bardziej interesująca niż trauma zniszczonej z jednej strony, z trudem sklejaanej – z drugiej – wrocławskiej społeczności.

Może to mieć charakter okazjonalny, świadomie wywołany, lub inny, lecz najczęściej wchodzimy w historyczne doświadczenie Wrocławia tak, jak pokazuje to Aleksandra Sojak-Borodo w instalacji *Na zapas*. Artystka nawiązuje w niej do swojej rodzinnej historii, której część to zachowania dziadków – przesiedleńców ze wschodu – gromadzących we wszystkich, także przeznaczonych do innego celu, meblach zapasy żywności. Z jednej strony, gromadzenie żywności w oczekiwaniu nadciągającej katastrofy/wojny (Polacy po II wojnie światowej), kataklizmów klimatycznych, załamania gospodarczego (preppersi) czy końca świata (mormoni) to bardzo ciekawa praktyka rozpowszechniona na świecie. Z drugiej wszakże strony, w mikrokosmosie dziecka, bo do wspomnień z dzieciństwa Sojak-Borodo nawiązuje, staje się codziennym domowym rytuałem, którego początków i rezultatów nie jest zdolne ono uchwycić. Rytuał gromadzenia żywności okazuje się zawieszony

Territories effective, blocking imagination and shared memory? The word that was supposed to provide a link between the featured works has, after all, acquired new meanings and woken up the winners’ descendants from their victorious dream, made them want to talk again, very personally and using simple means, about all that which constitutes the Germanness of Wrocław as it is perceived by a generation who has experienced it both directly and indirectly, through artifacts and oral traditions – hence Germanness as a figure of postmemory.

Marianne Hirsch popularised this term in the context of Holocaust studies. She defines postmemory as *the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right*.¹ The trauma of the displaced and the trauma of the exiled did not meet at the exhibition because it was not the displaced and the exiled who were the main characters in this tale. They were both dominated by “the Germans” – the army. Hirsch from the very beginning intended the term “postmemory” to include the events of the second half of the 20th century that could lead to trauma. In Eastern Europe, she only saw the Holocaust (in the exhibition – Tom Swoboda’s *Heimat*, a discrete, transparent cast of a synagogue) and “communist terror” (among the featured works, the subject was mostly addressed by projects referring to architecture). The trauma of people exiled after the correction of national borders was beyond her scope of interest.

However, from the point of view of the Wrocław exhibition, of key importance was the personal, generational and family-mediated access to the past, which does not exclude historical knowledge but renders it less important in the cultural experience emerging from contact with the ancestors’ past. The grandparents’ stories were treated here just like the works by artists of the older generation (Oskar Hansen, Henryk Stażewski) – they were to be quoted, interpreted, set in a new context. From this point of view, keeping quiet about those Germans who did stay in Wrocław and those who were forced to leave the city seems understandable. Family microstories, mostly Polish ones, were the artists’ main material. It also demonstrated the uniqueness of cities as “social artworks”. Wrocław, for instance, where a historic spectacle of reconsidering its urban identity is now taking place, can be built up from arbitrarily selected and reduced narratives. If we approach the works from a different angle, however, we might be under an impression that the trauma of this special subject – the city – seemed more interesting to the artists than the trauma of the Wrocław community of people, who were on the one hand devastated, on the other – laboriously cobbled together.

Its character might be occasional, consciously triggered, or altogether different, but we usually approach Wrocław’s historical experience the way Aleksandra Sojak-Borodo did in her installation *In Case*. The artist referred to her family history and her grandparents who, having been resettled from the east, made food provisions in various pieces of furniture, in most cases poorly suited to this aim. On the one hand, stocking up for hard times, be it a catastrophe/war (Poles after WWII), natural disasters, economic slump (preppers) or the end of the world (Mormons), is an interesting curiosity, widespread all over the world. On the other hand, however,

1 Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 1 (29), spring 2008, p. 103.

w czasie realnym, lecz jego kontekst interpretacyjny tworzą jakieś „przed” i nie mniej tajemnicze „po”, które kierują zachowaniami dorosłych.

Nikt jednak nie pyta na tej wystawie o to, co, i czy w ogóle, gromadzili w nowych domach niemieccy wysiedleńcy ze wschodu? Nikt nie pokazuje zawartości ich nowych kanap i komód. Jakie rytuały, tajemnicze dla dzieci urodzonych po wojnie, uprawiali dawni, niemieccy mieszkańcy Wrocławia w swoich nowych mieszkaniach, odcięci granicami od dawnego życia? Ruch, który po II wojnie światowej przesuwiał setki tysięcy osób ze wschodu na zachód, koncentruje się bowiem we współczesnym Wrocławiu, zamyka w polskich granicach, co można oczywiście uzasadnić prawie całkowitą wymianą mieszkańców miasta w latach 1945–1947. Postpamięć, podobnie jak historia, jest częściowo ślepa, uwikłana w narodowe i prywatne interesy. Wystawa stanowi tego doskonały przykład. Łatwo również zorientować się, że selekcja w dziedzinie postpamięci, pomijając czynniki czysto instrumentalne, musiała wywodzić się także z innych niż demograficzne przesłanek.

Pierwsza z tych przesłanek wywodzi się z niedocenianej siły przestrzennego i historycznego kontekstu, tego przymusu sąsiedztwa, które w historii Polski i Niemiec było przedmiotem rzadkich sojuszy (razem) i częstych wojen (przeciwko sobie). Kontekstu, w którym neutralne „osobno” było dla obu stron trudne do podtrzymania. Postpamięć pierwszego i drugiego pokolenia Polaków i Niemców, którzy urodzili się po wojnie, można opisać analogicznie jako rzadko kształtowaną „razem”, często „przeciwko sobie”, dzisiaj raczej „osobno”, lecz z lekkim zwrotem w stronę „razem”, czego wystawa wydaje się być przykładem. Milczący nieobecni/obecni dawni mieszkańcy Wrocławia nadal są jednak odsuwani od wspólnego przecież doświadczenia przesiedleń, od wspólnej traumy, przeżywanej osobno, zagłuszanej lub wykorzystywanej przez polityków do rozwiązywania doraźnych kwestii politycznych. Oglądając prace zgromadzone na wystawie, widzimy, że polskie zawłaszczanie traumy zaczyna być refleksyjnie przepracowywane przez artystów.

Niezwyczajnie wydaje się to, że do nowo tworzonej wspólnoty traumy włączane są najpierw przedmioty. Michał Sikorski i Anna Kołodziejczyk pokazali fragment prywatnej kolekcji złożonej z odnalezionych na wysypisku drobnych przedmiotów wmontowanej w instalację. W przejmującej instalacji Doroty Nieznalskiej są to drzwi z budynków poniemieckich, przeszyte czymś, co mogłoby być włócznią, porzucone, osamotnione, udręczone – niczyje. W pracy Karoliny Freino *Ślepa plamka* to już nie tylko drzwi, lecz całe budynki burzone i zastępowane wątpliwymi artystycznie nowymi projektami. Połączenie obrazów (fotografii) i przedmiotów należących niegdyś do mieszkańców dawnego Wrocławia stanowi jedną z najpopularniejszych na tej wystawie strategii artystycznych. Dokumentalny charakter jednych i drugich oraz idiosynkratyczne kryteria wyboru nawiązują do konstrukcji wizualno-narracyjnych w stałym przymusie łączenia tego, co drobne, kruche, osobiste w rodzaj mozaiki, pokazującej postępy we fragmentarycznym odtwarzaniu Wrocławia. Ten sposób postępowania najradzykalniej zastosował Michael Merkel w instalacji interaktywnej *Miasto w procesie* złożonej z puzzli przedstawiających mapy Wrocławia z wybranych przez artystę lat – poczynawszy od XVII wieku. Układanie ostatnich chronologicznie zestawów puzzli przypomina pracę postpamięci, która zaczyna się

in a child’s microcosm (it is her childhood memories that Sojak-Borodo drew upon) it simply becomes an everyday family ritual whose beginnings and results are impossible for the child to grasp. The ritual of stocking up on food turns out to be embedded in real time, although the context for its interpretation consists of some “befores” and equally mysterious “afters” that guide the adults’ behaviour.

Nobody at the exhibition, however, posed questions about what, if anything, the German exiles from the east gathered in their homes. Nobody showed the contents of their new sofas and chests of drawers. What rituals, mysterious to their children born after the war, did the former German inhabitants of Wrocław perform in their new houses, separated from their old lives by the new borders? The shifting of hundreds of thousands of people from the east to the west after the Second World War was approached here from the point of view of the contemporary Wrocław, within the new Polish borders, which, of course, could be justified by an almost complete exchange of the city’s population between 1945 and 1947. Postmemory, just like history, is partially blind, entangled in national and private interests. The exhibition was a prime example of that. It was easily observable that, if we were to dismiss the purely instrumental factors, the selectiveness of postmemory must have resulted from reasons other than the demographic ones.

The first of these reasons stems from the underestimated power of spatial and historical context, this forced proximity that in the history of Poland and Germany rarely resulted in alliances (together) and often – in wars (against each other). This context made the neutral word “separately” difficult for both sides to sustain. The postmemory of the first and second generation of Poles and Germans after the war could be analogously described as rarely “together”, often “against each other”, and today – rather “separately” but with a slight shift toward “together”, as demonstrated by the show. The silent absent/present former inhabitants of Wrocław are still excluded from the shared experience of forced displacements, from a shared trauma that is suffered separately, drowned out or used by politicians to solve current political issues. Looking at the featured works we could see that the appropriation of the trauma by Poles is now being reflectively approached by artists.

It seems unusual that it should be objects that are first included into the emerging community of trauma. Michał Sikorski and Anna Kołodziejczyk showed a fragment of their personal collections comprising small things they had found in a heap of rubble and later used in their installation. In Dorota Nieznalska’s poignant installation, she used doors from formerly German houses – doors that seemed abandoned, lonely, tormented, belonging to no-one – and impaled them on a spear-like object. In Karolina Freino’s *Blind Spot* it was not just doors but entire buildings that had been torn down and replaced by artistically dubious new projects. Juxtaposing pictures (photographs) and objects that used to belong to the former inhabitants of Wrocław was one of the most popular artistic strategies in the show. The documentary character of both of them, alongside the idiosyncratic criteria for their selection, referred to visual-narrative constructions that seemed compelled to combine all that which appears trifle, fragile and personal to form a peculiar mosaic tracing the progress in recreating the city of Wrocław piece by piece. This

od detali, drobnych przedmiotów i prowadzi do odtworzenia architektonicznego i urbanistycznego wzoru miasta. W tym sensie Wrocław jest tylko przykładem historycznego miasta europejskiego odradzającego się materialnie po wojennym kataklizmie, metonimicznym *pars pro toto* historii miast naszej cywilizacji.

Europejskie miasta są *nieznośną sprzecznością między miastem i ludzkim życiem; z tą sprzecznością wystawiane na próbę; ich naturą jest bez końca zaprzeczać*² – pisał Stephen Barber. Zakładał zatem, że można oddzielić miasto materialne od trajektorii biografii jego mieszkańców, a to, co jest dziełem człowieka w przestrzeni, odłączyć od jego losu jako dzieła w historii. Sprzeczność wpisana w ten obraz wielokrotnie pojawia się również w pracach zgromadzonych na wystawie. Najpierw jako zdumiewająca zdolność kolekcjonowania przedmiotów, poruszania się w przestrzeni miejskiej i odczytywania rozmieszczonych w tej przestrzeni budynków i śladów. Wrocław urzeczowiony, zamknięty w instalacjach, taktylny, powielony w fotografiach i obrazach przytłacza widzów. Jest zarazem „swój” i „nie swój”, nasz i obcych. Rozległy, otwarty miejski gabinet osobliwości i pozostałości pozbawiony spójnej narracji zmusza do skracania i wydłużania perspektywy historycznej i w tym nierytmicznym zoomowaniu odtwarza przerywany rytm życia dolnośląskiej metropolii. Nie najlepsza przestrzeń dla tego projektu wystawy, pełna zakrętów, zakamarków, klaustrofobicznie zamknięta pod ciężkim sufitem potęguje wrażenie zagrożenia i nieciągłości życia przedmiotów, budynków, miasta – także pamięci.

Trzecią przesłanką selekcji tematów i problemów anonsowanych przez zgromadzone na wystawie prace jest konflikt między antropologiczno-archeologicznym rozumieniem kultur Wrocławia oraz ujęciem ich jako form kultury symbolicznej. Inaczej mówiąc, nacisk położony został na konflikt między kulturami narodowymi wyrażający się przede wszystkim w życiu codziennym, w miejskich stylach życia. Odpowiada to założeniom antropologii miasta, która śledzi losy ludzi opuszczających swoje wioski i przenoszących się do miast³ (polscy przesiedleńcy ze wschodu to przecież głównie chłopi, nie lwowska inteligencja, do której chętnie przyznaje się Wrocław). Partykularyzmy ujęć artystycznych doskonale współgrają z wyborem tej perspektywy, tworząc w miarę konsekwentne podłoże wystawy zawarte w następującym ciągu pojęć: postpamięć, mikrohistorie, mikroperspektywa, drobne przedmioty codziennego użytku, mikroślady itd. To znakomita strategia prowadząca do stopniowego odzyskiwania zaufania do miasta, osvajania jego historii, otaczania opieką tego, co już niegroźne. Artyści pokazują przykłady, które mogą ułatwiać prywatne potyczki z pamięcią potrzebne ludziom zamieszkującym tzw. gorące pogranicza. Trzeba przy tym podkreślić, że to nie tylko pogranicza narodów, lecz także mikroświatów, ujętych tym razem antropologicznie. A że przedmioty odgrywają w pracach artystów rolę dominującą – powstaje projekt mikroarcheologii artystycznej rozumianej jako wydobywanie z murów miasta i z pamięci jego powojennych mieszkańców dowodów obcości kulturowej.

Gdybyśmy jednak zaczęli od pytania o zmiany w obrębie kultury symbolicznej miasta, czyli o wymianę norm, wartości, scenariuszy działania wyrażającego się również w praktykach interpretacji, doszlibyśmy do wniosku, że wybrani artyści – łącznie – dostarczyli nam uproszczonego klucza do śladów przeszłości.

approach was most radically employed by Michael Merkel in his interactive *City in Process*, a jigsaw puzzle showing maps of Wrocław from different periods, beginning in the 17th century. Piecing the chronologically newest fragments together resembled the workings of postmemory, whose starting point is the details and small objects, leading all the way to recreating the architectural and urban layout of the city. In this sense, Wrocław is yet another example of a historic European city that is materially reborn after a calamitous war – a metonymic *pars pro toto* of the entire history of cities in our civilization.

A European city is *an unendurable contradiction of itself and human life, with that contradiction given endurance; its nature is to contradict, endlessly*², as Stephen Barber put it. He thus assumed that it is possible to separate a material city from the trajectory of its inhabitants’ fate, to divide manmade spaces from the destiny of their fortunes throughout history. This contradiction often manifested itself in the works featured at the exhibition. First, as an astonishing ability to collect things, to navigate one’s way across the urban space and to decipher the meaning of buildings and traces scattered in it. An objectified and tactile Wrocław, enclosed in installations, multiplied in photographs and pictures, overwhelmed the viewers. It was both “familiar” and “unfamiliar”, belonging to “us” and “them”. A vast, open urban curio cabinet devoid of any coherent narrative, which made it necessary to either shorten or lengthen the historical perspective, to arhythmically zoom in and zoom out in order to recreate the broken rhythm of life of the Lower Silesian metropolis. The exhibition space, with its curves, nooks and crannies, claustrophobically enclosed under a heavy ceiling, was not the best choice for such a project – it further strengthened the feeling of threat and discontinuity of objects, buildings, the city – and memory as well.

The third criterion for selection of topics and problems raised by the featured works was the conflict between an anthropologic-archeological understanding of Wrocław’s cultures and perceiving them as forms of symbolic cultures. In other words, emphasis was put on a conflict between national cultures as expressed primarily in everyday life, in urban lifestyles. It corresponds to the assumptions of urban anthropology, which traces the fate of people abandoning their villages for the city³ (after all, the Polish migrants from the east were mostly peasants and not the Lvivian intelligentsia that Wrocław likes to acknowledge). The particularistic approaches of the artists corresponded well with this perspective, resulting in a rather consistent foundation of the exhibition, which can be included in the following sequence of notions: postmemory, microhistories, microperspective, trifle everyday objects, microtraces, and so on. It is a great strategy that leads to a gradual restoration of trust in the city, familiarisation with its history, looking after that which has ceased to be dangerous. The artists presented some examples that could come in handy in private struggles with memory, which the inhabitants of the so-called “hot borderlands” are often engaged in. It should be emphasised that these are borderlands not only between nations, but also between microworlds, now perceived from the point of view of anthropology. And since objects played a dominant role in the artworks – a phenomenon of artistic microarchaeology emerged, understood

2 S. Barber, *Fragments of the European City*, London 1995, p. 33.

3 U. Hannerz, *Odkrywanie miasta*, tłum. E. Klekot, Kraków 2006, s. 11.

2 Stephen Barber, *Fragments of the European City*, London, 1995, p. 33.

3 Ulf Hannerz, *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, New York, 1980.

Przede wszystkim nie docenili murów symbolicznych (język, symbolika architektoniczna i urbanistyczna, inskrypcje w przestrzeni publicznej itd.). Skupili się na „pustce, wymazywaniu, pamięci, obecności/nieobecności”, konstruując tę pustkę jak antropologicznego „innego”, i nie dostrzegając możliwości odwrócenia wybranej perspektywy. Stary, niemiecki Wrocław patrzy przecież oknami i lukarnami swoich budowli na „inną” architekturę wsuwaną do tkanki miejskiej przez powojennych przybyszów. Konflikt symboliczny należy do świata utrwalonych tożsamości, a wystawa zapewne stanowi element nowej strategii tożsamościowej Wrocławia. Ekspansywne miasto od lat buduje swój „trzeci” wizerunek (trochę niemieckiej przeszłości + trochę osiągnięć miasta po okresie transformacji + trochę legendy Ziem Odzyskanych), wykorzystując z powodzeniem marketing polityczny i kulturowy. Dość łatwo znaleźć konflikty między normami starych i powojennych wrocławian, odkryć obcość kulturową, brak spójnej narracji tożsamościowej i historycznej, a w konsekwencji słabość i siłę jego mitów założycielskich: miasto piastowskie, miasto niemieckie, miasto odzyskane, miasto wielokulturowe. Trudniej usunąć skutki fragmentacji pamięci kulturowej, ideologicznego uszkodzenia pamięci, selekcji zapisów postpamięci. Strategie wizerunkowe zatem chętniej odnoszą się do przyszłości miasta niż do jego przeszłości.

Najciekawsze rezultaty artystyczne i kulturowe tej wystawy wiążą się natomiast z próbami emancypacji pamięci. Rozumieć ten proces warto, rozwarstwiając znaczenie kluczowego słowa. Oznacza ono przede wszystkim „uwolnienie od” i w tym znaczeniu wydaje się najmniej obiecujące w kontekście wystawy. Uwolnienie od wersji oficjalnej i służącego jej zachowaniu wymazywania pamięci o całych wiekach rozwoju miasta przeniknęło już do świadomości potocznej, nie musi zatem być odkrywane przez sztukę. Emancypacja znaczy również usamodzielnienie. Jeśli prowadzi to do usamodzielnienia od narodowych kluczy tożsamości i oddania pierwszej roli miastu, to wystawa stawia nas na początku tego procesu, zafiksowana przez tytuł na odchodzących i przychodzących Niemcach. Emancypacja znaczy również walkę o równouprawnienie np. pamięci z historią i w tym znaczeniu święci triumfy w omawianych wyborach artystycznych. *Emancipatio* wreszcie oznaczało kiedyś uwolnienie syna spod władzy ojca. Takie użycie odpowiada wyzwoleniu się postpamięci spod władzy pamięci, co należy uznać za najciekawszy rezultat tej wystawy.

as unearthing the evidence of cultural alienation from within the city walls and from the post-war inhabitants’ memory.

However, if we were to begin by posing a question about changes in the city’s symbolic culture, i.e. a change of norms, values, scenarios of acting (also manifested in interpretation practices), we would reach a conclusion that the selected artists have together provided us with a simplified key to past traces. Most importantly, they underestimated the symbolic walls (language, architectural and urban symbolism, inscriptions in public space, etc.). They focused on “emptiness, erasing, memory, presence/absence”, construing this emptiness as anthropologically “alien” and failing to notice the possibility of reversing their adopted perspective. After all, the old German Wrocław is looking through the windows and dormers of its buildings at the “foreign” architecture that was slipped into it by the post-war newcomers. This symbolic conflict belongs to a world of fixed identities while the exhibition itself constituted an element of the new identity-building strategy of Wrocław. For many years, the city has been expansively building its “third” image (some German past + a few successes after the political transformation + some legends about the Regained Territories) by means of a successful combination of political and cultural marketing. It is easy to detect conflicts between the values upheld by the former and the post-war Wrocław-dwellers, to reveal cultural foreignness, lack of any coherent narrative concerning identity and history, and consequently – the strengths and weaknesses of the city’s origin myths: a city of the Piasts, a German city, a regained city, a multicultural city. It is far more difficult to eliminate the results of the fragmentation of cultural memory, of an ideological damage to memory, of selective representations of postmemory. Thus the strategies concerning the city’s image mostly referred to its future rather than the past.

The most interesting artistic and cultural effects of this exhibition are connected with attempts to emancipate memory. It is worth fully comprehending this term by stratifying its meanings. First and foremost, it means “to liberate from”, and it seems that this definition is least interesting in the context of the exhibition. Liberating from the official version, and from the erasing of centuries of its development in order to support this version, has already become part of popular consciousness and does not need to be rediscovered by art. Emancipation, however, also signifies “becoming independent”. If it leads to becoming independent of national identity formulas and placing the city in the foreground, then the exhibition situates us at the beginning of the process due to its eponymous fixation on the Germans who had come and left. Emancipation, however, may also refer to fight for equal rights, e.g. of memory and history, and it is in this meaning that the show becomes hugely successful by using the aforementioned artistic approaches. Finally, *emancipatio* used to denote putting a son out of paternal authority. This corresponds to the emancipation of postmemory from the power of memory, which ought to be recognised as the most interesting result of the exhibition.

ARTYŚCI / ARTISTS

Tomasz Bajer

Piotr Blajerski

Mira Boczniewicz

Chris Dreier

Antoni Dzieduszycki

Ludomir Franczak

Karolina Freino

Krzysztof Furtas

Dariusz Grzybowicz

Oskar Hansen

Piotr Kmita

Szymon Kobylarz

Anna Kołodziejczyk,

Michał Sikorski

Jerzy Kosalka

Dominika Łabędź

Zbigniew Makarewicz,

Ernest Niemczyk

Michael Merkel

Marian Misiak,

Kalina Zatorska

i grupa miejskich

aktywistów

Dorota Nieznalska

Tomasz Opania

Łukasz Paluch,

Czarny Latawiec

Bogusław Rybczyński

Aleksandra Sojak-Borodo

Kama Sokolnicka

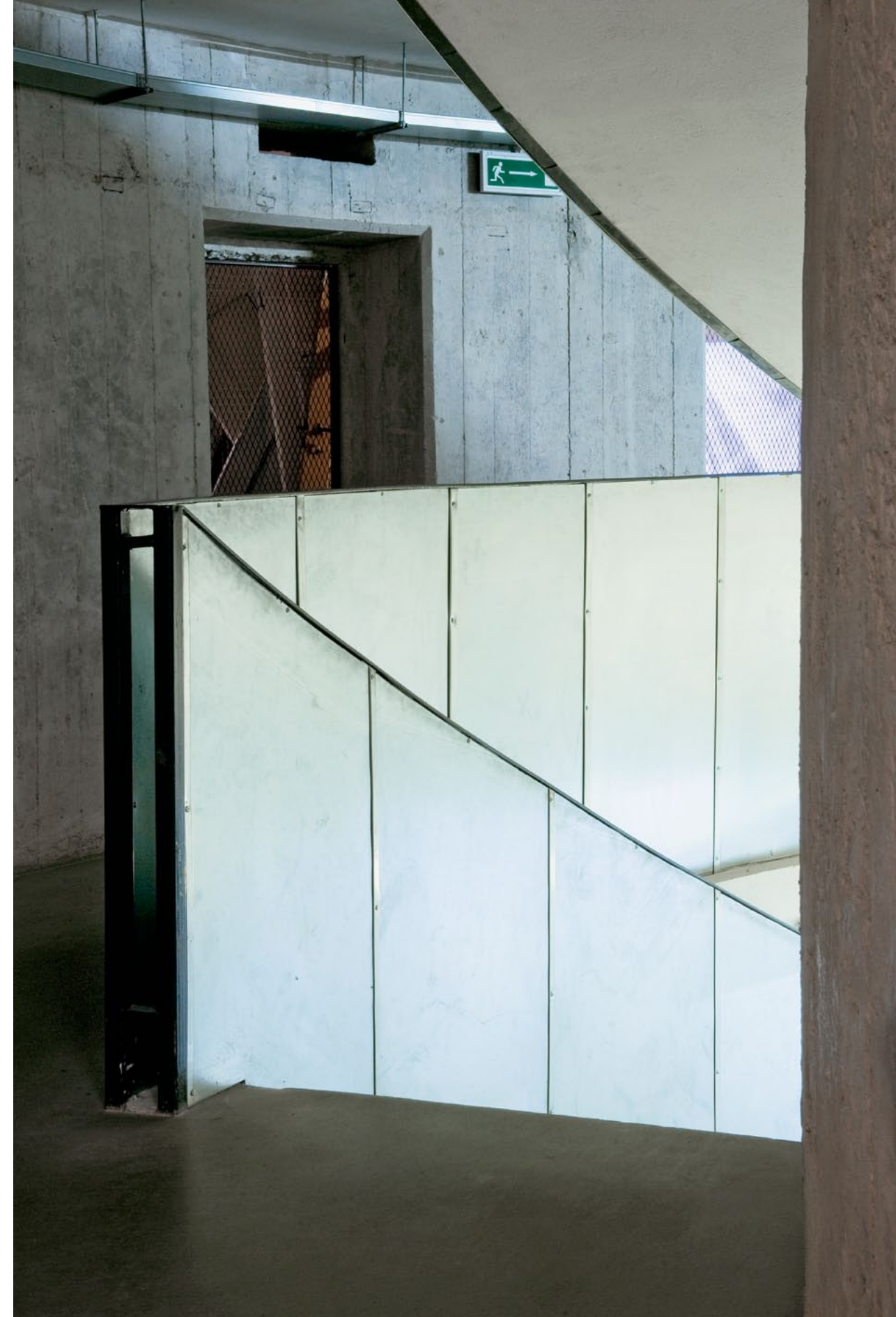
Henryk Stażewski

Tom Swoboda

Dy Tagowska

Krzysztof Wałaszek

Oskar Zięta





20.

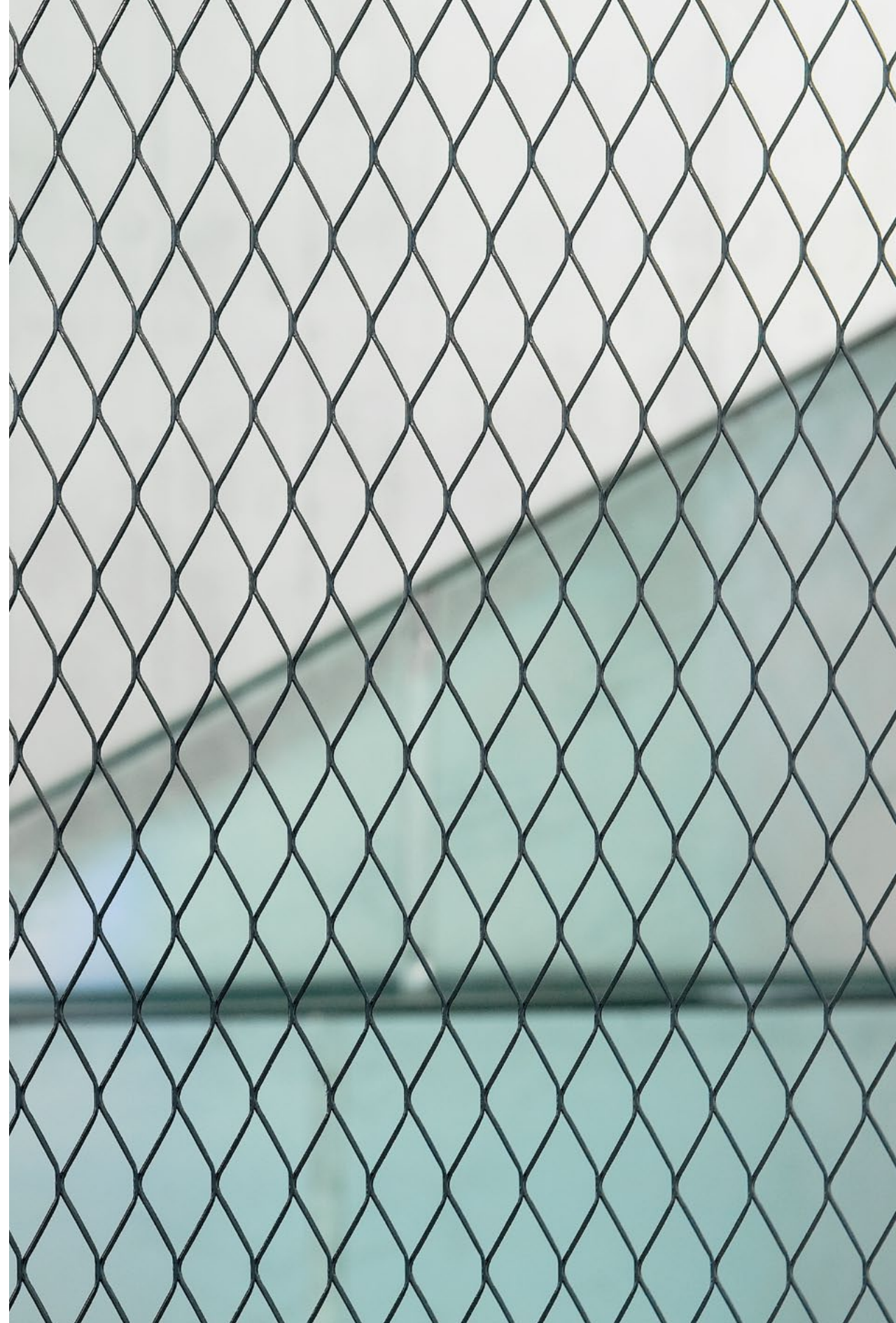
Piotr Kmita
Ryżo
szablun, 2016

Praca Piotra Kmity bezpośrednio nawiązuje do słynnej
pracy pt. Klepajdra Stanisława Bródka – twórcy poezji
konkretniej. Piotr Kmita skupia się jednak na czasie
przeszłym – na dolnej części Klepajdry, tłumacząc
słowo „kylo” na język niemiecki – „war”.

Niemieckie tłumaczenie pracy sugeruje, iż mamy do
czynienia z opowieścią o czasie, co już było i należy
jedynie do przeszłości. Biorąc jednak pod uwagę hege-
mę języka angielskiego we współczesnym świecie,
znaczenie pracy Kmity zmienia się. Dla współczesnych
30-latków, wychowanych na „sabawach w wojnę”, napis „war”
bezwzględnie kojarzyć się będzie z angielskim słowem
„war” – wojna, zamiast z niemieckim „war” – „kylo”.

A zatem praca Kmity umożliwia dwie perspektywy oglądu.
W miarę upływu czasu II wojna światowa staje się dla
nas częścią historii odległej. Skonjarzenia z konfliktem
polsko-niemieckim mijają, na ich miejsce wkraczają
jednak nowe – skonjarzenia odnoszące się do kontekstu
globalnego. Angielskie słowo „war” budzi więc asocja-
cie niepokojących myśli związanych z obecną sytuacją na
świecie (np. z aktualną polityką Rosji). Praca Kmity
przypomina zatem o majaczącym na horyzoncie konflikcie
międzynarodowym.







Dorota Nieznalska
Heimatvertriebene
(wypędzeni z ziem ojczystych) / (Exiled from Homeland)

poniemieckie drzwi z: Łędeczka (niem. *Landeck*), Sopotu (niem. *Zoppot*), Piłaków Wielkich (niem. *Gross Pillacken*), Pawłowic (niem. *Pawlowitz*), Wrocławia (niem. *Breslau*), konstrukcja stalowa, wideo z dźwiękiem, 13', materiały archiwalne, 2014 / old German doors from: Łędyczek (German *Landeck*), Sopot (*Zoppot*), Piłaki Wielkie (*Gross Pillacken*), Pawłowice (*Pawlowitz*), Wrocław (*Breslau*), steel construction, video with sound, 13', archival materials, 2014

Heimatvertriebene (wypędzeni z ziem ojczystych) odnosi się do przymusowych przesiedleń będących pokłosiem II wojny światowej. Od jesieni 1944 do 1950 roku około 12 – 14 milionów Niemców, głównie z terenów Prus, Pomorza, Śląska, Brandenburgii, Miasta Gdańskiego i Kraju Warty, zostało zmuszonych do opuszczenia swoich domów. Ponad 2,5 miliona ludzi zmarło w drodze na zachód. Dla Nieznalskiej punktem wyjścia jest niemiecki termin „Heimat”, bliski polskiej „ojcowiźnie”, oznacza dom rodzinny, ziemię ojczystą. Pod koniec XIX wieku słowem tym zaczęto także opisywać naród, przez co pojęcie „Heimat” łączyło poczucie przywiązania do lokalności i przynależności narodowej. Instalacja składa się z archiwalnych materiałów wideo oraz zebranych w 2014 roku poniemieckich drzwi, pozostałych w przejętych przez Polaków domach z rejonów wypędzeń. Te niechciane ślady „obcego” mienia, przebite i nadziane na stalową konstrukcję przywodzącą na myśl szafot bądź włóczęgę, stają się symbolem dramatycznej utraty domu i przynależności; tak przemocy, własności, władzy, prawa, jak i śmierci, zniszczenia, i męczeństwa.

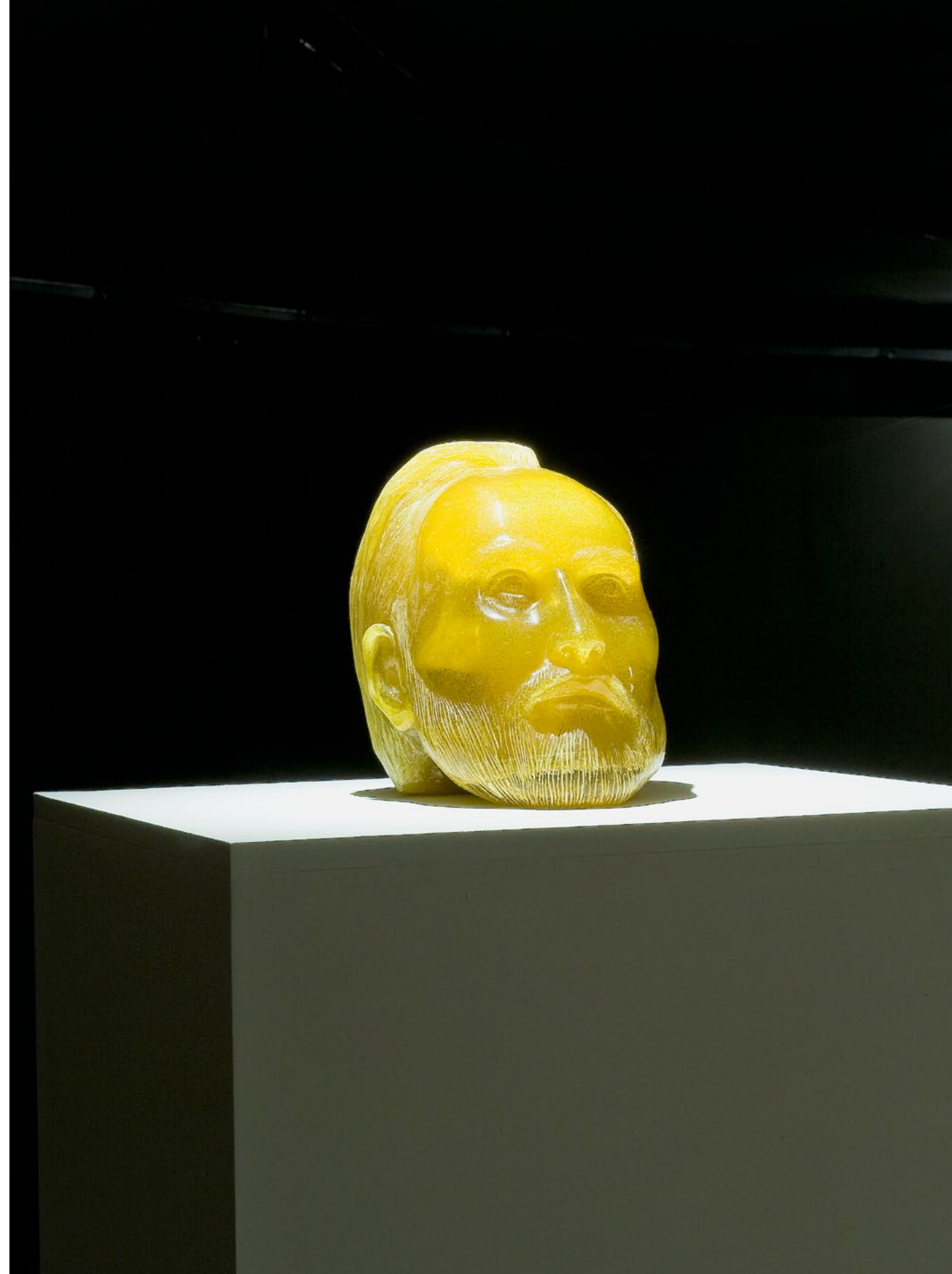
Heimatvertriebene (Exiled from Homeland) refers to the forced resettlements of people in the wake of the Second World War. Between autumn 1944 and 1950, around 12 – 14 million Germans, mainly from Prussia, Pomerania, Silesia, Brandenburg, the city of Gdańsk and Reichsgau Wartheland were forced to abandon their homes. More than 2.5 million of them died on their way west. The starting point for Nieznalska is the German concept of *Heimat*, denoting affiliation with one's family home and homeland. In the late 19th century, this word started to be used to include the entire nation, and consequently *Heimat* was connected with the relationship towards locality and nationality. The installation consists of archival video materials and German doors, acquired in 2014 from old German houses in the exiled regions. These unwanted traces of “alien” possessions, nailed to a steel construction, trigger associations with a scaffold or a spear, becoming a symbol of a dramatic loss of home and the sense of belonging; of violence, property, authority and law, as well as death, destruction and suffering.

Szymon Kobylarz
Henryk Pobożny / Henry the Pious

rzeźba, technika mieszana / sculpture, mixed techniques, 2014

Henryk Pobożny Szymona Kobylarza to specyficzny portret Henryka II Pobożnego, który poległ podczas bitwy pod Legnicą w 1241 roku. Według podań historycznych ciało władcy zostało pochowane w kościele św. Wincentego i Jakuba we Wrocławiu bez głowy, obciętej przez zwycięskich Tatarów. W 1941 roku hitlerowscy badacze ekshumowali ciało Pobożnego w celu potwierdzenia jego aryjskiego pochodzenia, po czym szczątki nigdy nie zostały odnalezione. W pracy *Henryk Pobożny* artysta odtwarza głowę piastowskiego księcia, opierając się na anatomicznych opisach aryjskiego typu twarzy, czyli tak, jak chcieliby ją widzieć naziści. Praca Kobylarza jest więc perwersyjnym odwróceniem tradycyjnej logiki portretu. Tu nie reprezentacja oparta na podobieństwie i przekazach historycznych opisuje tożsamość, lecz ahistorycznie i ideologicznie redefiniowana tożsamość wyznacza fizyczny wizerunek.

Kobylarz's *Henry the Pious* is a peculiar portrait of Henry II the Pious, who died in the battle of Legnica in 1241. According to historical accounts, his body was buried in St. Vincent and Jacob church in Wrocław without its head, which had been cut off by the victorious Tartars. In 1941, Nazi researchers exhumed his body to confirm Henry's Aryan descent, and after that his remains were never found. In this piece, Kobylarz recreates the Piast duke's head following the anatomical descriptions of an Aryan head, so that it looks as the Nazi would have liked it to look. Thus the work constitutes a perverse reversal of the traditional logic of portrayal. In this case, it is not resemblance and historical accounts that define identity, but an ahistorical and ideologically redefined identity that determines the physical depiction.





Tom Swoboda Heimat

odlew rzeźbiarski z potłuczonych kawałków szyb /
sculpture cast from fragments of shattered glass, 2014

Praca Toma Swobody jest architektonicznym modelem kopuły nieistniejącej już Nowej Synagogi. Ta zaprojektowana przez Edwina Opplera i wybudowana w latach 1865–1872 neogotycko-neoromańska świątynia liberalnego judaizmu była drugą największą synagogą Austrii i Niemiec, jej kopuła miała wysokość 73 metrów. Nowa Synagoga w Breslau została doszczętnie spalona przez hitlerowców podczas „nocy kryształowej” z 9 na 10 listopada 1938, w miejscu, gdzie stała u zbiegu ulic Podwale i Łkowej, dziś widnieje jedynie upamiętniający pomnik. Pomniejszony model wykonany z potłuczonego szkła jest próbą przywrócenia architektury poprzez rekonstrukcję jej formy w oparciu o archiwalne ryciny i w nawiązaniu do samej historii obiektu. Jednocześnie niewielki rozmiar rzeźby przywołuje na myśl domowe przedmioty, jak kryształowe dekoracje czy architektoniczne miniaturki przywożone jako pamiątki z odległych stron. Swoboda odnosi tytułowy termin „Heimat” – oznaczający ojcowiznę – do pojęcia ojczyzny prywatnej i jej relacji z wiarą, stawiając pytania o sposób budowania tożsamości społeczeństw wobec wznoszonej, rujnowanej i zapominanej przez nie architektury.

Swoboda’s work is an architectural scale model of the dome of the nonexistent New Synagogue. Designed by Edwin Oppler and built between 1865 and 1872, this neo-Gothic and neo-Romanesque temple of liberal Jews was the second largest synagogue in Austria and Germany, whose dome was 73 metres high. New Synagogue in Breslau was burnt to the ground on the Night of Broken Glass (*Kristallnacht*) on 9–10 November 1938. At the site where it once stood, at the intersection of Podwale and Łkowa Streets, there is only a monument commemorating it. Swoboda’s scale model, made from broken glass, is an attempt to restore architecture by reconstructing its form, basing on archival sketches and drawing on the history of the object itself. At the same time, the small size of the work triggers associations with household objects, such as crystal decorations or architectural miniatures brought as souvenirs from distant countries. Swoboda contrasts the eponymous “Heimat” – which denotes homeland – with the notion of private homeland and its relation with faith, posing questions about social identity building with respect to architecture that is built, destroyed and forgotten by these societies.

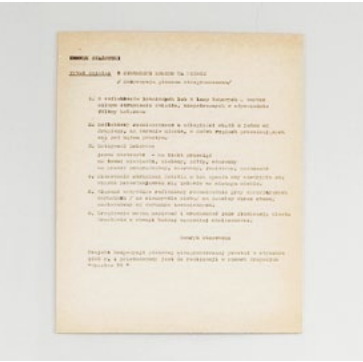
Henryk Stażewski

Kompozycja pionowa nieograniczona / Unlimited Vertical Composition

Symposium Wrocław '70 / Wrocław '70 Symposium, 1970

Projekt Henryka Stażewskiego przedstawiony na Symposium Wrocław '70 składał się z dziewięciu barwnych promieni światła przecinających się na tle nocnego nieba. Praca została po raz pierwszy zrealizowana w 25. rocznicę zakończenia II wojny światowej, w Dzień Zwycięstwa 9 maja 1970 roku we Wrocławiu przy placu Społecznym. Choć wykorzystane do rozświetlenia mroku reflektory lotnicze wielu mogły się kojarzyć z nalotami wojennymi, praca Stażewskiego została przez PRL-owską prasę opisana jako symbol pokoju, nowego ładu i bezpieczeństwa. Nawiązując do pryzmatycznego rozszczepienia światła, promienie przecinały się na wysokości około 400 – 500 metrów, a stopniowo zanikające wiązki światła miały sięgać 3 kilometrów. *Kompozycja...*, jednocześnie monumentalna i efemeryczna, odnosiła się do postulatów nieograniczonego wymiaru sztuki i jej rozwoju. Była jednym z niewielu zrealizowanych projektów spośród 57 zaproponowanych podczas Symposium Wrocław '70, uznanego za jedną z ważniejszych manifestacji konceptualizmu w Polsce. Jego pozorne fiasko ujawniło niechęć artystów do tworzenia politycznie motywowanych realizacji oraz podporządkowania twórczości oczekiwaniom władzy.

Stażewski's design, featured at the Wrocław '70 Symposium, consisted of nine rays of coloured light crossing the night sky. The work was first shown in Plac Społeczny in Wrocław to mark the 25th anniversary of the end of the Second World War, on the Victory Day on 9 May 1970. Although the rays of light against the dark sky resembled searchlights and might have triggered associations with bombing raids, the press at that time praised Stażewski's work as a symbol of peace, new order and safety. Making use of light decomposition, the rays crossed each other at an altitude of about 400 – 500 metres, and they gradually vanished at around 3 kilometres. The *Composition*, both monumental and ephemeral, referred to the postulates of unlimited scope of art and its progress. It was one of just a handful of projects that were actually carried out, from among 57 proposals presented during the Wrocław '70 Symposium, which is considered to be one of the most important manifestations of conceptualism in Poland. The apparent fiasco of conceptualism revealed artists' unwillingness to make politically-motivated works and to subject their practice to the expectations of the authorities.



Henryk Stażewski

1.
Kompozycja pionowa nieograniczona
Symposium Wrocław '70, opis projektu
Archiwum Jana Chwałczyka, Zespół
dokumentów związanych z Symposium
Plastycznym Wrocław '70, 1970
Dzięki uprzejmości Dolnośląskiego
Towarzystwa Zachęty
Sztuk Pięknych

Unlimited Vertical Composition
Wrocław '70 Symposium, design description,
Jan Chwałczyk Archive, *Set of Documents*
Connected with Wrocław '70 Art
Symposium, 1970
Courtesy of the Zachęta Lower
Silesian Fine Arts Association

2.
Kompozycja pionowa nieograniczona
Symposium Wrocław '70, 1970,
fot. Zdzisław Holuka
Dzięki uprzejmości Dolnośląskiego
Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Unlimited Vertical Composition
Wrocław '70 Symposium, 1970,
photo by Zdzisław Holuka
Courtesy of the Zachęta Lower
Silesian Fine Arts Association

3.
Kompozycja pionowa nieograniczona
Symposium Wrocław '70,
fot. Michał Diament
Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Unlimited Vertical Composition
Wrocław '70 Symposium,
photo by Michał Diament
Collection Wrocław Contemporary Museum

4.
Kompozycja pionowa nieograniczona
Symposium Wrocław '70
fot. Michał Diament
Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Unlimited Vertical Composition
Wrocław '70 Symposium,
photo by Michał Diament
Collection Wrocław Contemporary Museum



5.
Wrocław '70. Symposium Plastyczne
realiz. Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment filmu dokumentalnego, 1'
Dzięki uprzejmości TVP S.A.

Wrocław '70 Art Symposium
produced by Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment of a documentary, 1'
Courtesy TVP S.A.

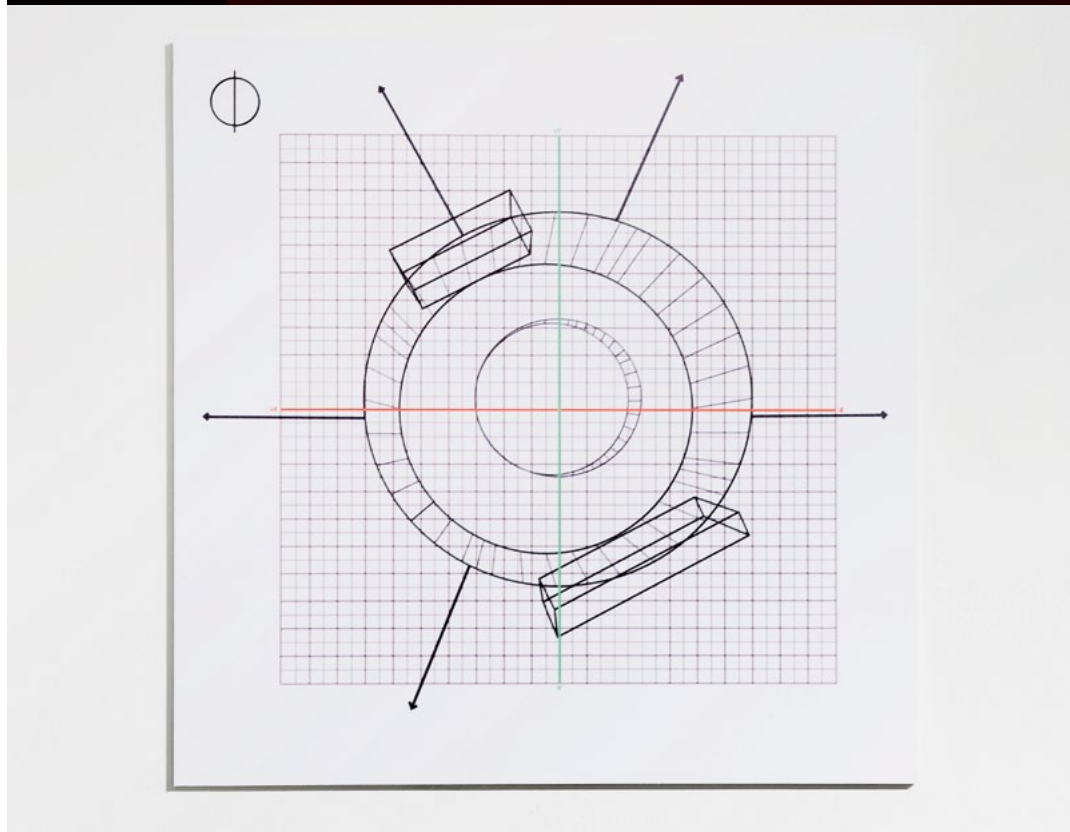


Dominika Łabędź
Kompozycja pozioma
nieograniczona –
strumień światła /
Unlimited Horizontal
Composition –
Stream of Light

instalacja interaktywna, materiały
 mieszane / interactive installation,
 various materials, 2010–2014

Praca Dominiki Łabędź odnosi się do *Kompozycji pionowej nieograniczonej* Henryka Stażewskiego zrealizowanej w ramach Sympozjum Wrocław '70. Łabędź przewrotnie zmienia triumfalistyczną, wertykalną ikonografię w horyzontalne rozproszenie nieprzecinających się promieni. Tym samym nawiązuje do przedstawionej na Sympozjum '70 konceptualnej pracy Zbigniewa Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu*, w której odbywająca się w sferze mentalnej aneksja przestrzeni sytuuje miasto w centrum, obierając je za punkt wyjścia dla wyobraźni. Jednak będący tu źródłem promieni model bunkra – siedziby Muzeum Współczesnego – stawia niejednoznaczne pytania dotyczące roli i pozycji sztuki wobec instytucji oraz jej miejsca w społeczeństwie. Strumienie światła w pracy Łabędź wskazują na Muzeum, *Kompozycja pozioma nieograniczona* staje się odbiciem ograniczającej ją instytucji, wskazując na pewną hermetyczność świata sztuki i jego odizolowanie od tych i od tego, co na zewnątrz. Nawiązując do Sympozjum '70, artystka kwestionuje historyczną zmianę relacji pomiędzy twórcą a władzami i instytucją, oraz towarzyszącą im polityką kulturalną.

Łabędź's work refers to Henryk Stażewski's *Unlimited Vertical Composition*, which was created as part of the Wrocław '70 Symposium. Łabędź perversely changes the triumphant vertical iconography into horizontal scattering of rays of light that do not meet. She thus makes another reference to Zbigniew Gostomski's conceptual work *It Begins in Wrocław*, also presented during the Symposium, in which the annexation of space in the mental sphere situates the city in the centre, choosing it as a starting point for imagination. In this case, however, the source of light is a scale model of the bunker that houses Wrocław Contemporary Museum, which poses ambiguous questions concerning the role and position of art with respect to institutions and in society. In Łabędź's work, the light streams emphasise the museum, and *Unlimited Horizontal Composition* becomes a reflection of an institution that imposes limitations on art, at the same time stressing certain isolation of the art world from all this (and those) outside. Making a reference to the Symposium, Łabędź questions the historical change of relations between artists and the authorities/institutions, and the ensuing cultural policy.



Tomasz Opania
Tanz mit Mir

instalacja / installation, 2014

Białe flagi, zawieszone na kijach przymocowanych do gramofonów, powoli tańczą w takt muzyki Ryszarda Wagnera — duchowego przywódcy Hitlera. Momentem decydującym w życiu Hitlera miało być obejrzenie opery Wagnera pt. *Rienzi*.

Referując stosunek Hitlera do muzyki, Danuta Gwizdalanka pisze:

Z twórczością Richarda Wagnera zetknął się w wieku 12 lat. Zaprowadzono go wtedy na przedstawienie *Lohengrina*, które wprawiło go w niewysłowiony zachwyt. Parę lat później jeszcze większe wrażenie wywarła na Hitlerze opera *Rienzi*. Bohaterem jej libretta jest średniowieczny trybun ludowy, który pragnie wskrzesić dawną świetność Rzymu. Po zobaczeniu *Rienziego* na scenie opery w Linzu Hitler wpadł w takie uniesienie, że po przedstawieniu długo roztaczał przed towarzyszącym mu tego wieczora przyjacielem wizję swojego posłannictwa wobec narodu niemieckiego. *Wtedy to się narodziło*, powiedział trzydzieści lat później, wspominając ów wieczór i przypisując Wagnerowi „ojcostwo” swojej „misji dziejowej”.

Hitler uważał, iż muzyka nieodłącznie wiąże się z polityką i w połączeniu z innymi elementami tworzy skuteczną broń propagandową umożliwiającą pozyskanie poparcia mas społecznych (pierwowzorem wystąpień politycznych Hitlera stała się opera Ryszarda Wagnera pt. *Parsifal*, a zainaugurowany przez niego festiwal oper Wagnera stał się ważnym wydarzeniem politycznym, przybierając ostatecznie charakter nacjonalistycznej demonstracji). Strategia ta umożliwiła Hitlerowi opanowanie niemieckiego społeczeństwa i uzyskanie niemalże całkowitego i bezkrytycznego poparcia dla planów ekspansji militarnej w Europie i dyskryminacji mniejszości etnicznych oraz praktycznej realizacji nazistowskiej teorii rasowej.



White flags attached to sticks mounted on a gramophone are slowly dancing to Richard Wagner’s music — Hitler’s spiritual guide. Supposedly, listening to Wagner’s opera *Rienzi* was a turning point in Hitler’s life.

When describing Hitler’s attitude to music, Danuta Gwizdalanka wrote:

He first encountered Wagner’s oeuvre when he was 12. He was taken to the performance of *Lohengrin*, which sent him into raptures. A few years later, Hitler was even more impressed by the opera *Rienzi*. The main character in its libretto is a medieval tribune of the people, who is dreaming of restoring Rome’s former glory. Having seen *Rienzi* at the opera house in Linz, Hitler was so moved that for a long time he described a vision of his mission in the German nation to a friend that accompanied him on that night. *It was born at that moment*, he said thirty years later, remembering that night and attributing his “historical mission” to Wagner.

Hitler considered music to be inextricably linked with politics, and, when combined with other elements, to constitute an efficient tool of propaganda to win crowds over (Hitler’s political addresses were modeled on Wagner’s opera *Parsifal*, and the festival of Wagner’s operas that he inaugurated became an important political event, eventually evolving into a nationalist manifestation). This strategy enabled Hitler to control the German society and receive almost total and uncritical support of his plans of military expansion in Europe, discrimination against ethnic minorities and the practical implementation of the Nazi racial theory.



Mira Boczniowicz

Jestem stąd, choć trochę obca / I'm an Alien from Here

videoperformans / video performance, 21'5", 2014

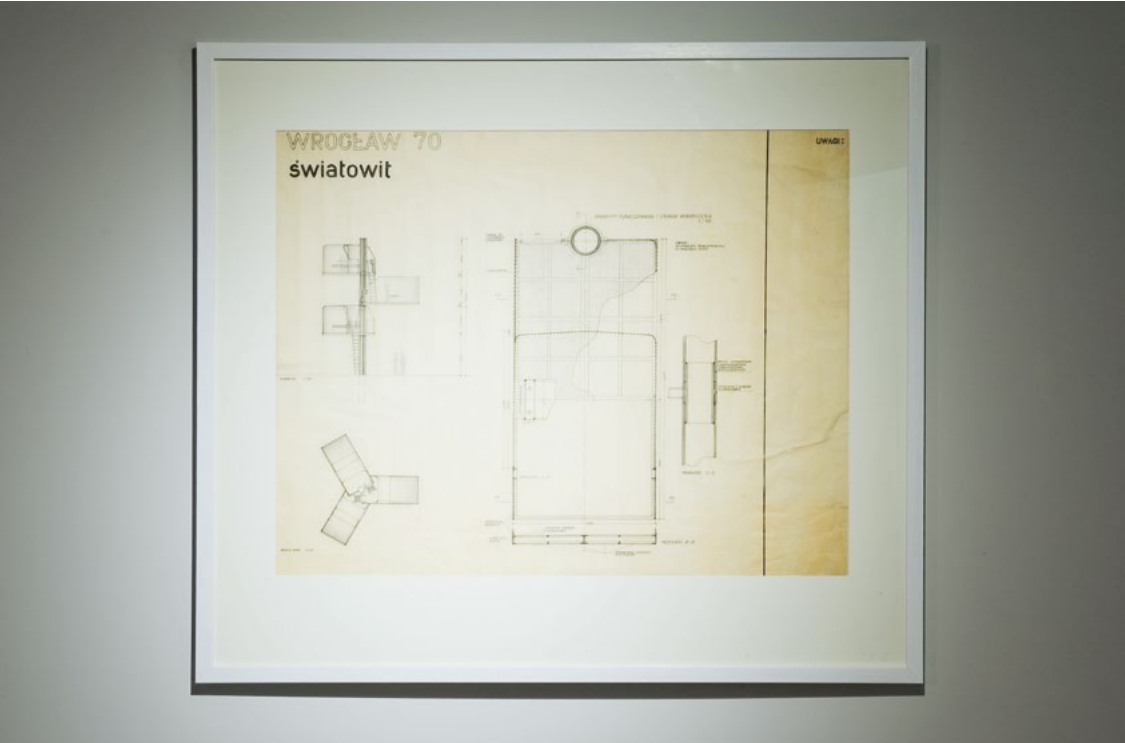
Wideoperformans Miry Boczniowicz w symboliczny sposób odnosi się do losów powojennych mieszkańców Wrocławia. Boczniowicz jest Łemkinia, której przodkowie zostali przesiedleni do Wrocławia z Beskidu w ramach akcji „Wisła”. Babcia artystki z nostalgią mówiła o Beskidzie Niskim jako o „krajnie łagodności”, Dolny Śląsk kojarzył się z niepewnością, wyobcowaniem i odebraniem dziedzictwa. W mieście, w którym niemal każdy pochodził „skądś”, Niemcy, którzy pozostali, byli równie obcy, jak ci, którzy dopiero do niego przybyli. O ile dla powojennych przesiedleńców droga na zachód wiązała się z przymusem i była naznaczona koniecznością dotarcia do wyznaczonego celu podróży, dziś zamieszkiwane miejsce częściej wynika z samodzielnie podejmowanych decyzji. Artystka zwraca uwagę, że bycie stąd staje się wyborem i wynika z indywidualnego utożsamiania się z obranym miejscem. Pozornie bezcelowy spacer po współczesnym Wrocławiu dla Boczniowicz jest wyrazem życiowej i artystycznej postawy, w której sama droga jest ważniejsza od jej finału, a cele nie są wyznaczane przez innych. Deklarując, że „mój dom jest tam, gdzie jestem”, artystka pyta o relację pomiędzy poczuciem przynależności a wolnością.

Boczniowicz's video performance symbolically refers to the fate of post-war inhabitants of Wrocław. Boczniowicz belongs to the Lemko ethnic minority, and her ancestors were forced to move from the Beskid mountains to Wrocław during the 1947 Operation Vistula. The artist's grandmother nostalgically remembered the Beskids as a “gentle land”, and she associated Lower Silesia with uncertainty, alienation and lost heritage. In this city of people “from somewhere else”, even the Germans who stayed after the war felt as alien as the newcomers. While for the post-war resettlers going west was connected with compulsion and the need to reach the destination, today the choice of a place to live is usually a matter of individual decisions. Boczniowicz emphasises that being “from here” becomes a choice that results from individual identification with a given place. In her case, the seemingly pointless walk around Wrocław is a manifestation of her attitude to life and art, in which moving is more important than arriving, and the destination is not specified by others. By declaring that “my house is where my feet are”, the artist raises questions about the relationship between a feeling of belonging and freedom.

Oskar Hansen
Światowit / Svetovid

rysunek na papierze / drawing on paper, 1970
z kolekcji Muzeum ASP w Warszawie / Collection
Warsaw Academy of Fine Arts Museum

Światowit, jedna z dwóch propozycji Oskara Hansena zaprezentowanych na Sympozjum Wrocław '70, miał na celu pokazanie wrocławianom skali odbudowy ich miasta. Twórca „formy otwartej” postulował, by zamiast zamkniętych dzieł, sztuka i architektura dążyły do tworzenia otwartych artystycznych artefaktów, które wymagają od widza budowania kontekstu i interpretacji. Zaprojektowana przez Hansena konstrukcja miała na celu *zmianę stosunku obserwatora do rzeczy oglądanej* poprzez wyniesienie go ponad jego codzienny horyzont, tak by z *wysokości zobaczył tę rzeczywistość w sposób inny*. Na balkonach-lunetach Światowita miały znajdować się — korespondujące z postrzeganym w kadrze i kolorycie lunet fragmentem pejzażu — fotografie z 1945 przedstawiające zrujnowany fragment miasta, tak by przez porównanie



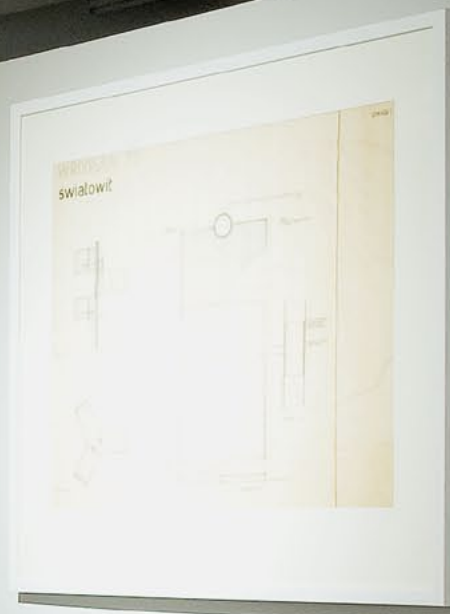
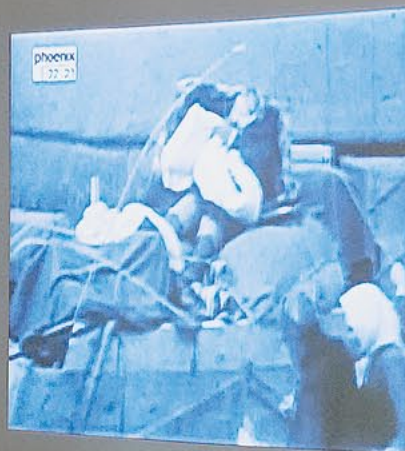
można było dostrzec ogrom wykonanych robót. W zamyśle Hansena Światowit miał stanąć na obrzeżu starego miasta w okolicach budynku Cuprum, gdzie styka się przedwojenna zabudowa z nowo powstałym osiedlem przy ulicy Legnickiej lub przy Wzgórzu Polskim (Partyzantów), spoglądając w kierunku Odry.

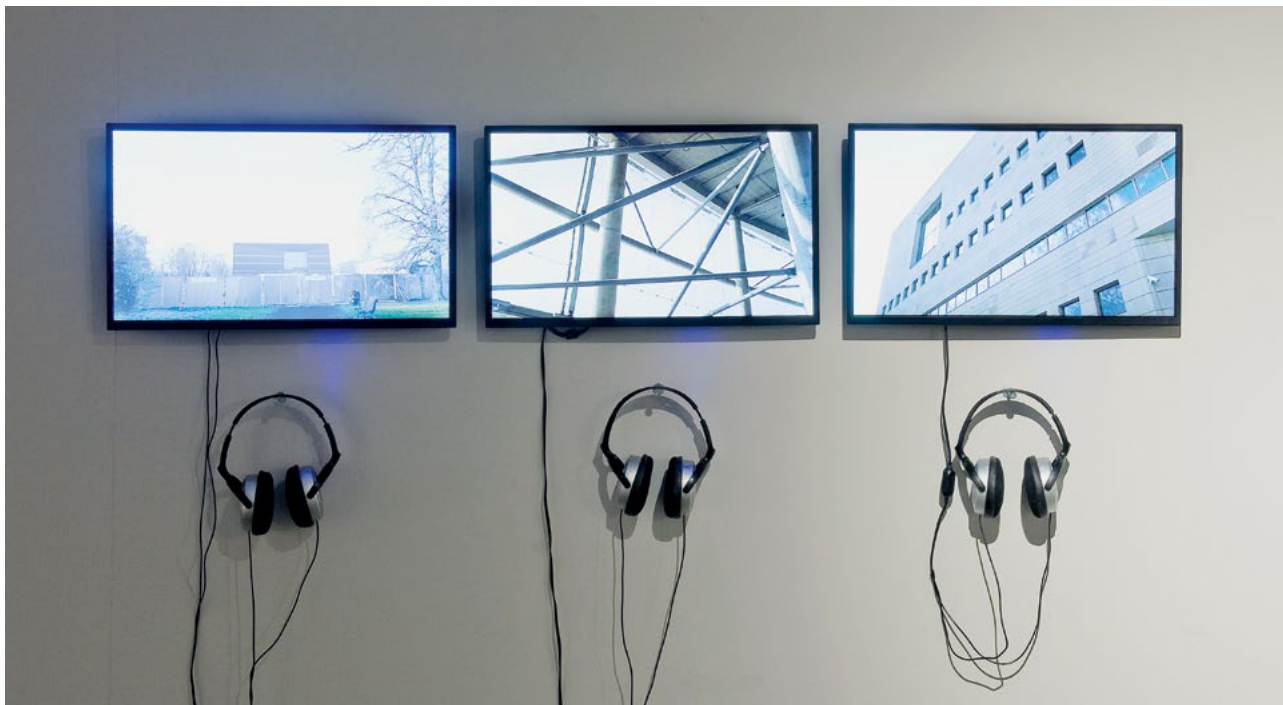
Svetovid, which was one of two works proposed by Hansen during the Wrocław '70 Symposium, was intended to demonstrate to the inhabitants of Wrocław the scale of the rebuilding of their city. By creating an open form, the artist postulated doing away with closed artworks so that art and architecture artifacts would require the viewer to build a context for interpretation. Hansen’s construction was supposed to *change the viewer’s attitude to the object of viewing* by elevating it above the viewer’s everyday horizon, in order to *see reality anew from up there*. Photographs from 1945, showing ruined fragments of the city, were juxtaposed with the current fragments of the landscape and mounted on Svetovid’s balconies-telescopes, so that by looking through the telescopes one could see the huge scale of reconstruction. Hansen’s idea was to erect Svetovid on the edge of the Old Town, near today’s Cuprum building, where pre-war buildings met the newly-built housing estate along Legnicka Street, or alternatively — near the Polish Hill, overlooking the Odra river.



Wrocław 70. Sympozjum Plastyczne
realiz. Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment filmu dokumentalnego, 4'56"
Dzięki uprzejmości TVP S.A.

Wrocław '70 Art Symposium
produced by Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment of documentary, 4'56"
Courtesy TVP S.A.





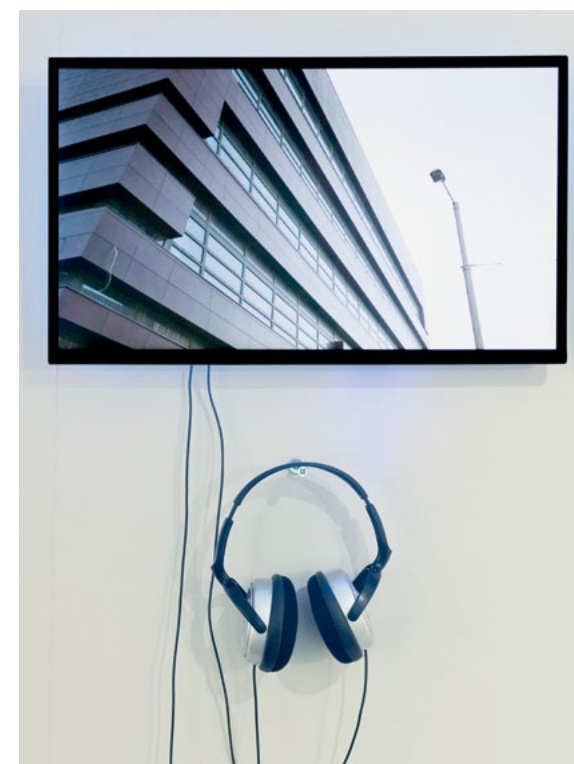
Dominika Łabędź Neubauten

trzykanałowa instalacja wideo / three-channel
video installation, 5'34", 5'5", 4'35", 2014

Niemiecki termin „Neubauten”, który oznacza nową budowlę lub nowe budownictwo, odnosi się do nowej wrocławskiej – polskiej – architektury w kontekście poniemieckiej zabudowy miasta i jego historycznego, kulturalnego dziedzictwa. W skonstruowanym z trzech oddzielnych części wideo *Neubauten* w powolny, kontemplacyjny sposób przedstawiono trzy nowo powstałe, lub powstające, wrocławskie budowle: Stadion Miejski, Nową Bibliotekę Uniwersytecką oraz Forum Muzyki. Te kosztowne, przeznaczone do celów edukacyjno-kulturalno-rozrywkowych budynki są w ujęciu Łabędź uderzająco puste i bezludne. Artystka zwraca uwagę na dosłowną fasadowość inwestycji

kulturalnych w mieście, kiedy publiczne finansowanie infrastruktury nie łączy się z angażującą mieszkańców polityką kulturalną, eksponując brak funduszy przeznaczonych na prowadzenie obiecanej działalności, a nawet doraźne utrzymywanie nowych obiektów. Opustoszałe budynki, które choć ciekawe architektonicznie, nie spełniają wyznaczonej funkcji, przypominają monumentalne, porzucone pomniki stawiane sobie przez władze, kojarzące się bardziej z marnotrawstwem, nepotyzmem i korupcją aniżeli rozwojem kultury.

The German word “Neubauten”, which means new building, refers to the new architecture of Wrocław and Poland in the context of German city planning and its historical and cultural heritage. Comprising three separate parts, *Neubauten* slowly and contemplatively features three objects that have been built, or are being built, in Wrocław: the Municipal Stadium, the New University Library, and the National Forum of Music. As presented by Łabędź, these expensive educational-cultural-entertainment constructions are strikingly empty and lifeless. The artist emphasises the fake character of cultural investments in Wrocław, where publically-financed infrastructure is not accompanied by any cultural policy that would involve the inhabitants; she also stresses the lack of funds for conducting the promised activity, or even for day-to-day functioning of the objects. Although interesting from an architectural point of view, these deserted buildings fail to perform their assigned functions, resembling abandoned gigantic monuments built by the authorities to themselves and triggering associations with money-wasting, nepotism and corruption rather than cultural development.



Zbigniew Makarewicz, Jerzy Kosalka

Die Heldenbrust. Pamięci twórców
kultury niemieckiej I połowy XX wieku /
Tribute to German culture artists of
the first half of the 20th century

obiekt, prezentacja, performans / object, presentation, performance,
1968, 2014

Do stworzenia najnowszej wersji pracy artysta zaprosił Jerzego Kosalkę. Na otwarciu wystawy obaj artyści wykonali prezentację w formie wspólnego performansu / In the newest version of the work, Makarewicz invited Kosalka to participate in a joint performance, which they presented on the exhibition's opening night



Die Heldenbrust jest rekonstrukcją pracy *Pierś bohatera* po raz pierwszy zaprezentowanej w 1968 roku na wystawie *Rozbiór dramatyczny przedmiotu* w galerii Pod Moną Lisą. Oryginalna kompozycja została zniszczona i była odtwarzana w różnych okolicznościach — jak mówi Zbigniew Makarewicz — z zachowaniem symbolicznego i emocjonalnego sensu oddziaływania. Od końca lat 60. w swoich kompozycjach z zestawień rzeczy gotowych artysta akcentował psychiczny potencjał zużytych przedmiotów — rozumianych jako ślady przeszłości — do przywoływania pamięci. Asamblaż *Pierś bohatera* składa się z blaszanej beczki z tytułowym napisem *Die Heldenbrust* oraz umieszczonego na niej oryginalnego Ritterkreuz des Eisernen Kreuzes, czyli Krzyża Rycerskiego. To najwyższe wojskowe oznaczenie III Rzeszy nadawane od 1 września 1939 było rozszerzeniem klas Krzyża Żelaznego — Eisernes Kreuz — ustanowionego we Wrocławiu przez Fryderyka Wilhelma II w 1813 podczas wojen napoleońskich.



Die Heldenbrust is a reconstruction of the work *Hero's Chest*, which was first shown in 1968 during the exhibition *Dramatic Analysis of the Object* at the Mona Lisa Gallery. The original composition had been destroyed and was later recreated on various occasions, keeping its symbolic and emotional influence, as Makarewicz put it. Beginning in the late 1960s, the artist created compositions of readymades that accentuated the psychological potential of worn out objects — understood as traces of the past — to restore memory. The *Hero's Chest* assemblage consisted of a barrel with the eponymous inscription *Die Heldenbrust*, and an authentic Ritterkreuz des Eisernen Kreuzes (Knight's Cross) placed on it. The Cross was the highest military award made by Nazi Germany on 1 September 1939; it was a grade of Eisernes Kreuz (Iron Cross), which had been created by Frederic William II in Wrocław during the Napoleonic Wars in 1813.



Karolina Freino
Ślepa plamka / Blind Spot

dibondy i kartki / dibond panels and paper, 2014

W medycynie „ślepa plamka” oznacza pozbawione fotoreceptorów miejsce na siatkówce oka, w którym nerw wzrokowy opuszcza gałkę oczną. Karolina Freino wykorzystuje zjawisko „znikania ze wzroku”, by zwrócić uwagę na zastępowanie historycznych budowli komercyjnymi centrami handlowymi, często charakteryzującymi się przeciętną i wtórną architekturą. W geście kwestionującym wizję rozwoju miasta i jego politykę wobec zabytków Freino zestawia trzy nieistniejące już budynki z ich współczesnymi zamiennikami i zaprasza do odnalezienia punktu widzenia, w którym jeden z nich znika. Rzeźnia miejska wzniesiona w latach 1893 – 1896 według projektu Georga Osthoffa została zburzona za zgodą władz miejskich w 1999 roku, w jej miejscu stało otwarte w 2007 roku centrum handlowe Magnolia Park. Kolejnym przykładem zmazywania z mapy Wrocławia architektury niemieckiej jest zburzenie w 2008 roku domu szachulcowego o ryglowej konstrukcji z 1910. Stojąca przy ulicy Marcina Kromera 42 nietypową miejską willę zastąpił salon meblowy Bodzio. W miejscu wzniesionego w 1982 roku w technologii monolitycznej 24-kondygnacyjnego wieżowca Poltegor stanął 212-metrowy kompleks Sky Tower.

In medicine, a “blind spot” refers to an area of the retina lacking photoreceptor cells, where the optic nerve passes through the optic disc. Freino uses the phenomenon of “losing sight” to bring to attention the replacement of historic buildings with commercial shopping centres, which are often characterised by mediocre and unoriginal architecture. In a gesture that questions the city development vision and its policy with regard to monuments of history, Freino juxtaposes three nonexistent buildings with their contemporary substitutes, and invites us to look for a point of view in which one of them disappears. The municipal slaughterhouse was designed by Georg Osthoff and built between 1893 and 1896; in 1999, its demolition was approved by the city authorities in order to make room for the Magnolia Park shopping centre, which opened in 2007. Another example of erasing German architecture from the city map is the demolition of timber-frame house from 1910 in 2008 — the untypical villa at 42 Kromera Street has been replaced with the Bodzio furniture shop. Poltegor, a 24-floor monolithic skyscraper built in 1982, has been demolished to build Sky Tower, a 212-metre tall complex.





Ludomir Franczak Szaberplac / Loot Square

instalacja / installation, 2014

W instalacji użyto piosenki z filmu *Prawo i pięść* (reż. J. Hoffman i E. Skórzewski, 1964) *Nim wstanie dzień* w wykonaniu E. Fettinga (st. A. Osiecka, muz. K. Komeda) / The installation uses the song *Nim wstanie dzień*, as performed by E. Fetting (lyrics: A. Osiecka, music: K. Komeda) from the film *The Law and the Fist* (directed by J. Hoffman and E. Skórzewski, 1964)



W instalacji Ludomira Franczaka rozsypany puch przywołuje opowieści o ulokowanym na placu Grunwaldzkim szaberplacu, na którym handlowano wydobywanym z ruin, zabieranym z opuszczonych domów lub wykupywanym mieniem niemieckim. Popularnym przedmiotem handlu miały być tkaniny i poszwy, które służyły też jako worki „na łupy”. Z kółder po prostu wysypywano pierze, a wirujący puch przemieniał środek lata w śnieżną zimę. Podobny obraz wyłania się z relacji mieszkańców innych miast, które przed wojną należały do Niemiec. Franczak przywołuje ten osobliwie baśniowy pejzaż zrujnowanego miasta, podkreślając absurdalność sytuacji balladą *Nim wstanie dzień* z filmu *Prawo i pięść*. Akcja filmu, określanego polskim westernem, toczy się w 1945 roku na Ziemiach Odzyskanych i opowiada historię sprzeciwiającego się szabrownikom, byłego więźnia obozów koncentracyjnych. Franczak tworzy wizję powojennego Wrocławia jako Dzikiego Zachodu, miejsca, gdzie ukrywali się uciekający przed Armią Czerwoną AK-owcy, pozbawieni wszystkiego przesiedleńcy, jak i szukający w ruinach łatwego zysku złodzieje. W wizji westernowego Wrocławia wybrzmiewają echa współczesnej polityki, w której można dostrzec „szeryfów” chcących samotnie zaprowadzić porządek, o których jednak nie wiadomo do końca, czy bliżej im do stróżów prawa, czy do bandytów.

In Franczak’s installation, strewn down brings back tales of the “loot square”, situated in today’s Plac Grunwaldzki, where people traded German possessions found in the ruins, in empty houses or bought from the owners. Supposedly, fabrics and bed sheets were in high demand as they could serve the function of sacks for the “loot”. Eiderdown duvets were simply emptied of their contents, and the swirling feathers turned the middle of the summer into a snowy winter. A similar image appears from the accounts of inhabitants of other formerly German towns and cities. Franczak recalls these peculiar fairytale-like image of a ruined city and emphasises the absurdity of the situation by playing the ballad *Nim wstanie dzień* [Before Dawn] from the film *The Law and the Fist*. Described as a Polish western, the film is set in the Regained Territories in 1945, and tells the story of a former concentration camp prisoner who opposes the looters. Franczak creates a vision of the post-war Wrocław as the Wild West, a place where Home Army soldiers escaping from the Red Army sought refuge, alongside destitute settlers and plunderers looking for easy pick. In this vision of Wrocław there are occasional echoes of contemporary politics, with “sheriffs” wanting to reconstitute the rule of law; however, it is not clear if they are guardians of public order or rather bandits.



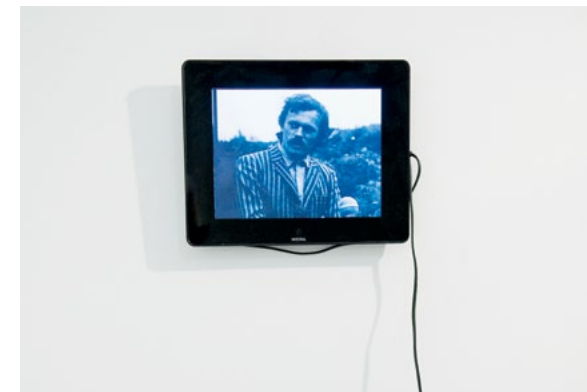
**Zbigniew Makarewicz,
Ernest Niemczyk**
Muzeum Archeologiczne Festung Breslau /
Festung Breslau Museum of Archeology

technika mieszana / mixed techniques, 1970

Podczas Sympozjum Wrocław '70, zorganizowanego pod pretekstem obchodów „25. rocznicy powrotu Ziemi Odzyskanych do Macierzy” Zbigniew Makarewicz i Ernest Niemczyk zaproponowali utworzenie *Muzeum Archeologicznego Festung Breslau* w miejscu usypiska gruzów przy ulicy Ślężnej (dziś Wzgórze Andersa). Według Makarewicza gruzowisko, na które zwożono niedające się ponownie wykorzystać szczątki wojennych zniszczeń, jest świadkiem innej epoki, zamkniętej datą 9 maja 1945 roku, jak i kompozycją przestrzeni emocjonalnej. Zaproponowany w ćwierćwiecze po zakończeniu wojny projekt ironicznie komentuje wysiłki polskiej władzy ludowej mające na celu podkreślenie polskości piastowskiego grodu — jak propagandowo określano Wrocław — i zatarcie niemieckiej spuścizny. Koncepcja archeologii w sztuce jest tu kluczowa dla podkreślenia i zbadania braku ciągłości w kulturze, przepisowywania historii

i zawłaszczania pamięci. Czteroelementowa kompozycja składa się z projektu muzeum wraz z fotografiami gruzowiska, fotografią przedstawiającą powojenny projekt zabudowy okolic Wzgórza Andersa oraz dwie plansze z zebranymi tam przez artystę w 1970 roku skorupami naczyń oraz żelaznymi, wojskowymi przedmiotami.

During the Wrocław '70 Symposium, organised on the pretext of marking “the 25th anniversary of returning the Regained Territories to Motherland”, Makarewicz and Niemczyk proposed to create *Festung Breslau Museum of Archeology* in place of the heap of rubble in Ślężna Street (today: Anders Hill). According to Makarewicz, the heap, made from useless remains of buildings damaged during the war, was a testimony to a different age, an age that came to a close on 9 May 1945 as well as a composition of emotional space. Put forward a quarter of a century after the war, the project ironically commented on the efforts of the socialist authorities to emphasise the Polishness of the “city of the Piasts”, as Wrocław was referred to in propaganda materials, and to cover up traces of its German heritage. In this project, the concept of archeology in art was crucial to highlighting and examining the discontinuity in culture, rewriting history and appropriating memory. The four-element composition consisted of a plan of the museum accompanied by photographs of the rubble heap, a photograph showing the post-war development plan of the area near Anders Hill, and two boards presenting fragments of dishes and iron military items collected there by the artist in 1970.



Wrocław 70. Sympozjum Plastyczne
realiz. Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment filmu dokumentalnego, 2'37"
Dzięki uprzejmości TVP S.A.

Wrocław '70 Art Symposium
produced by Antoni Dzieduszycki, 1970
fragment of documentary, 2'37"
Courtesy TVP S.A.

Mira Boczniowicz Präteritum Imperfekt

cykl fotografii, druk atramentowy na papierze plus aplikacja, (fototapeta)
druk atramentowy na papierze, lakierowany / series of photographs (photo
wallpaper), ink print on varnished paper plus an application, 2014

Skupiając się na śladach pozostałych po tym, co już nieobecne, cykl fotografii Miry Boczniowicz zapisuje zmiany zachodzące w przestrzeni miejskiej. Tytuł *Präteritum Imperfekt* — który w języku niemieckim oznacza czas przeszły prosty, opisujący czynności zarówno dokonane, jak i niedokonane — wskazuje na niezakończony charakter minionych wydarzeń i ich szczątkowe, współczesne wybrzmienie. Boczniowicz skupia się na zwykle niezauważanych śladach po szyldach, neonach czy kasetonach pozostawianych na fasadach budynków czy na liniach po ściankach działowych prywatnych mieszkań, które przecinają przedwojenne sztukaterie. Artystka uznaje te — powstałe z brakującej farby lub pyłu — ślady za rysunki, które będąc swoistym obrysem przedmiotu, są reprezentacją tego, co nieobecne. Takie niedbałe usunięcia i niezatarte ślady rysują historię zmieniającego się pejzażu miejskiego.

Focusing on the traces left by that which is gone, Boczniowicz's series of photographs captures changes in the cityscape. The title *Präteritum Imperfekt*, which in German is a grammatical past tense for describing both finished and unfinished actions, points out towards the unfinished aspect of past events and their fragmentary relevance in the present time. Boczniowicz focuses on what we usually fail to notice: traces of signboards, neon lights or coffers left on buildings' facades, or lines left by partition walls in private flats, which cut across decorative moulding. The artist perceives these traces as drawings made from dust or missing paint, which represent absent objects by revealing their outlines. Incompletely removed, these traces outline the changing history of the city.



Kama Sokolnicka Światowit / Svetovid

obiekt, *Biała Marianna*, marmur do niedawna wydobywany z masywu Śnieżnika /
object, "White Marianna" marble, mined in the Śnieżnik massif until recently, 2014



Praca Kamy Sokolnickiej nawiązuje do zaprezentowanego podczas Sympozjum Wrocław '70 projektu *Światowit* Oskara Hansena, artystka jednak przewrotnie odwraca tu logikę i relacje postrzegania. Zamiast zaproponowanego przez Hansena spojrzenia na krajobraz miejski z nowej perspektywy, *Światowit* Sokolnickiej niczego nie wskazuje. Otoczony betonowymi ścianami bunkra jest raczej zaproszeniem do zmierzenia horyzontu wyobraźnią i — zgodnie z teorią formy otwartej — obliguje widza do budowania kontekstu, polegając na własnych odczuciach, emocjach i pamięci. Choć cylindryczna rzeźba powielił kształt bunkra, wykonana z dolnośląskiego marmuru nawiązuje do lokalnej „pamięci kamienia”, a wyryta na niej róża wiatrów przywołuje „Blume Europas”, jak niegdyś nazywano Wrocław, odniesienia do przeszłości miasta są tu raczej wieloznacznymi sugestiami i delikatną podstawą dla przeplatających się historii. Dla artystki istotna jest ambiwalentna symbolika koła jako pełni, nieskończoności, cyklu życia, ale też jako błędnego koła i koła Dharmy. *Światowit* Sokolnickiej można np. uznać za swoisty antypomnik odnoszący się do pustki i nieobecności. W takiej interpretacji kamienny postument musi zostać wypełniony przez patrzącego, a kadrowaniu i obserwacji nie podlega tu otoczenie, tylko sam obserwator, co podkreśla współczesną koncentrację na sobie, własnym wizerunku i widzialności.

The work refers to Oskar Hansen's *Svetovid*, shown during the Wrocław '70 Symposium. In this work, however, Sokolnicka perversely reverses the logic and relations of perception: instead of viewing the cityscape from a new perspective, her *Svetovid* does not point at anything. Surrounded by the concrete walls of the bunker, it is more of an invitation to eye the horizon with an imaginary eye and, in keeping with the open form theory, it obliges the viewer to build the context drawing on individual feelings, emotions and memories. Although the cylindrical sculpture, made of Lower Silesian marble, replicates the shape of the bunker and makes a reference to the local “memory of stones”, while the wind rose carved at its base refers to “Rose Stadt”, as Wrocław used to be called once, these references to the city's past are rather ambiguous suggestions, a barely noticeable background to overlapping stories. What is important to the artist is the ambivalent symbolism of the wheel as fullness, infinity and wheel of life, as well as a vicious circle and the Wheel of Dharma. Sokolnicka's *Svetovid* can therefore be considered as a peculiar anti-monument that refers to emptiness and absence. Following this thread of interpretation, it is the viewer who must step on the plinth, and the object of observation is not the surroundings, but the viewer himself, which emphasises today's concentration on oneself, one's own image and visibility.



Krzysztof Wałaszek Pamiętka / Souvenir

instalacja, akcja / installation, action, 2014



Instalacja site-specific Krzysztofa Wałaszka obiera wzniesiony w 1942 roku bunker przeciwlotniczy nie tylko za punkt odniesienia, ale za samą materię pracy. Umieszczona na elewacji złota inskrypcja staje się znaczącą częścią budynku, tak w aspekcie architektonicznym, jak definicyjnym. Artysta zaznacza, że *„Pamiętka” to jedno słowo, za którym opowiada się cały budynek*. Pamiętka jako drobny fragment wybranego czasu lub przestrzeni jest swoistym nośnikiem pamięci. Na wystawie znajdują się stworzone przez Wałaszka ceramiczne miniaturki bunkra. Przeniesione do prywatnych domów świadczą nie tylko o historii jednego budynku, ale o dziedzictwie całego miasta, mówią także o wybiórczości i komodyfikacji pamięci.

Będąc zdrobnieniem historii, bunker pomimo zmieniającej się roli — pełnił funkcję schronu, szpitala, punktu oporu, magazynu, sklepu, baru i wreszcie muzeum — jednoznacznie przypomina o powodach, dla których został wzniesiony. Pojawia się tu pytanie o obowiązek pamiętania, wszak pamiątki to przedmioty otoczone troską i sentymentem, które nie mają innej funkcji poza przypominaniem. Być może właśnie bycie bronią przed zapominaniem i traceniem historii jest tym, co łączy instytucję Muzeum z żelbetową konstrukcją, która „była, jest i będzie”.

Krzysztof Wałaszek’s site-specific installation focuses on the 1942 air-raid shelter not only in terms of its architecture, but also its definition. Wałaszek emphasises that “souvenir” is just one word that carries a reference to the entire building. A souvenir as a tiny fragment of a chosen time or space functions as a peculiar carrier of memory. The exhibition features Wałaszek’s ceramic scale models of the bunker. When transferred to private homes, they testify to the history of not just one building, but to the heritage of the city as such; they also refer to selectiveness and commoditization of memory. The bunker, this history in a nutshell, unambiguously reminds us of the reasons for building it, in spite of the changing functions it has performed — of an air-raid shelter, hospital, resistance pocket, warehouse, shop, bar and finally — museum. A question arises concerning the necessity to remember; after all, souvenirs are sentimental objects that we care about, whose sole role is to help us remember. Perhaps preventing forgetting and losing history is what connects MWW as an institution with the reinforced concrete construction which “was, is, and will be”.

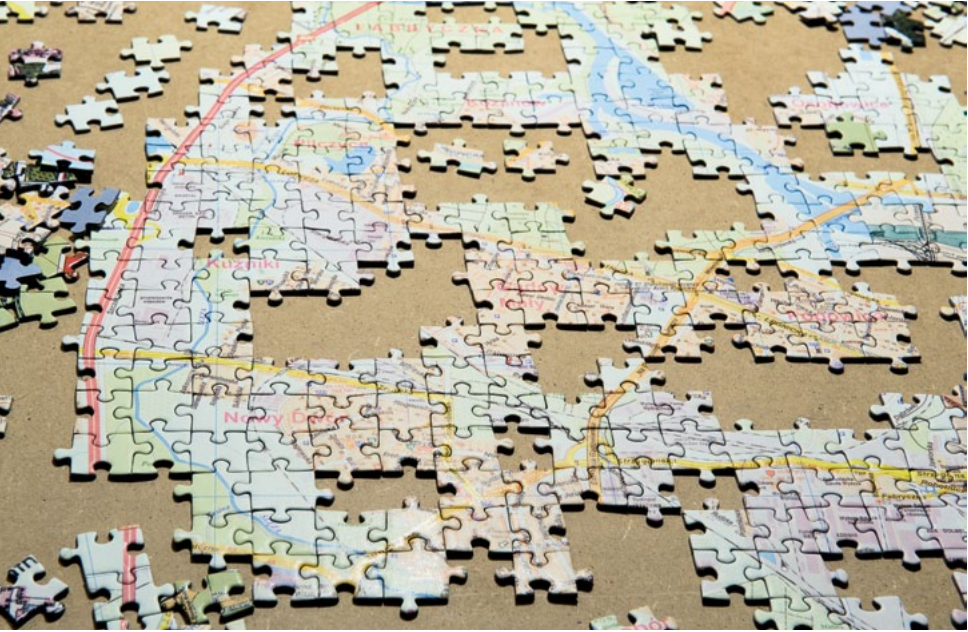


Praca Michaela Merkela składa się z siedmiu zestawów specjalnie przygotowanych puzzli, które przedstawiają mapy Wrocławia z lat 1695, 1831, 1902, 1925, 1937, 1984 i 2013. Poszczególne fragmenty map, jak i sposób cięcia, odpowiadają sobie, pozwalając na ułożenie jednego kolażu miasta z jego różnych przedstawień obejmujących ponad 300 lat. Merkel zaprasza widzów do zbadania, jak zmieniała się topografia Wrocławia i do ułożenia własnej, wyjątkowej układanki. Przyjmujące formę zabawy, *Miasto w procesie* stawia pytania dotyczące budowania indywidualnej, mentalnej mapy, która wyznacza sposób, w jaki funkcjonujemy w przestrzeni. Merkel zwraca uwagę na fragmentaryczność naszej pamięci oraz na rozpadanie i zacieranie się obrazów oraz ich wzajemne wypieranie. Eksponując procesualny charakter tworzenia się miasta, artysta wskazuje, że pamięć, wiedza i tożsamość podobnie są wynikiem nieustających, nawet jeśli pozornie niezauważalnych, zmian.

Merkel's work comprises seven sets of specially prepared jigsaw puzzles, which show the maps of Wrocław from 1695, 1831, 1902, 1925, 1937, 1984 and 2013. Both individual fragments of the maps and the way they were cut are supplementary, making it possible to create a collage of the city which consists of its various depictions over a period of more than 300 years. Merkel invites the viewers to explore the changes in Wrocław's topography and to make their own unique jigsaw. By assuming a playful form, *City in Process* poses questions about building an individual mental map that determines the way we function within a space. Merkel emphasises the fragmentariness of our memory, the decomposition and blurring of images, and their mutual replacement. By bringing to the fore the processual nature of city, the artist demonstrates that memory, knowledge and identity are also the results of incessant, although seemingly invisible, changes.

Michael Merkel
Miasto w procesie /
City in process

instalacja interaktywna, mapy miasta,
krzesła, stół / interactive installation,
city maps, chairs, table, 2014
Edycja graficzna / Graphic editing:
Fabian Eggert





Praca Piotra Kmity bezpośrednio nawiązuje do słynnej pracy pt. *Klepsydra* Stanisława Dróżdża — twórcy poezji konkretnej. Piotr Kmita skupia się jednak na czasie przeszłym — na dolnej części klepsydry, tłumacząc słowo „było” na język niemiecki — „war”.

Niemieckie tłumaczenie pracy sugeruje, iż mamy do czynienia z opowieścią o czymś, co już było i należy jedynie do przeszłości. Biorąc jednak pod uwagę hegemonię języka angielskiego we współczesnym świecie, znaczenie pracy Kmity zmienia się. Dla współczesnych 30-latków, wychowanych na „zabawach w wojnę”, napis „war” bezwzględnie kojarzyć się będzie z angielskim słowem „war” — wojna, aniżeli z niemieckim „war” — „było”.

A zatem praca Kmity umożliwia dwie perspektywy oglądu. W miarę upływu czasu II wojna światowa staje się dla nas częścią historii odległej. Skojarzenia z konfliktem polsko-niemieckim mijają, na ich miejsce wkraczają jednak nowe — skojarzenia odnoszące się do kontekstu globalnego. Angielskie słowo „war” budzi więc szereg niepokojących myśli związanych z obecną sytuacją na świecie (np. z aktualną polityką Rosji). Praca Kmity przypomina zatem o majaczącym na horyzoncie konflikcie międzynarodowym.

Kmita’s work makes a direct reference to concrete poetry artist Stanisław Dróżdż’s seminal work titled *Hourglass*. Kmita, however, focuses on the past time — on the lower part of the hourglass, translating the word “było” (“it was”) into German — “war”.

Translating the work into German suggests that we deal with a tale about something that has already happened, that belongs in the past. Taking into consideration the hegemony of the English language in today’s world, the meaning of Kmita’s work changes. For the generation of today’s thirty-year-olds, who grew up playing “war games”, the word “war” will trigger unambiguous associations with its English rather than German meaning.

Kmita’s piece, therefore, allows for two perspectives of analysis. As time goes by, the Second World War is starting to be treated as part of distant history. Associations with the Polish-German conflict fade away, making room for new ones, which refer to the global context. Thus the English meaning of the word “war” evokes unsettling thoughts connected with the current global situation (e.g. Russia’s current policies). Thus Kmita’s work reminds us of an international conflict looming on the horizon.

Piotr Kmita Było / It Was

szablon / template, 2014





Aleksandra Sojak-Borodo Na zapas / In Case

instalacja / installation, 2014 (2010)

Instalacja Aleksandry Borodo powstała w 2010 roku na Przegląd Sztuki SURVIVAL, który pod hasłem *Architektura jako miejsce zbrodni* organizowany był w bunkrze przy placu Strzegomskim. Praca odwołuje się do wspomnień z dzieciństwa artystki i jej rodzinnej historii. Dziadkowie artystki, przesiedleńcy ze wschodu, do końca życia w domu gromadzili zapasy żywności, najczęściej w miejscach do tego nieprzeznaczonych – w komodach, szafach, meblościankach. W niepewnych czasach powojennych było to zachowanie typowe. W ten sposób próbowano zapewnić sobie poczucie bezpieczeństwa. Żywność była jedynym z podstawowych gwarantów przetrwania na wypadek ponownego konfliktu zbrojnego. Instalacja Borodo jest swego rodzaju hołdem dla ludzi, którym przyszło doświadczyć okropieństw wojny oraz



przesiedleń na obce ziemie. Ludzie ci w większości do końca życia zmagali się z ciągłym strachem i poczuciem niepewności. Praca Borodo jest bardzo intymną i pełną ciepła próbą odtworzenia uczuć bliskich jej osób, którzy żyjąc w nieustającym poczuciu zagrożenia, do samego końca próbowali zabezpieczyć niepewną przyszłość – swoją i bliskich.

Sojak-Borodo's installation was made for the SURVIVAL Art Review in 2010, which was held in the air-raid shelter in Plac Strzegomski under the motto *Architecture as a Crime Scene*. The work drew on the artist's childhood memories and her family's history. Her grandparents, who had been resettled from the east, until the end of their lives made provisions of food, usually in places that were poorly suited to this aim – in chests of drawers, in wardrobes or wall units. This behaviour was typical in the uncertain post-war times. It was an attempt to create a feeling of safety. Food was one of the main guarantees of survival in case of another military conflict. Sojak-Borodo's installation is a kind of tribute to people who experienced the atrocities of war and resettlement to an alien land. Most of these people struggled with fear and a feeling of uncertainty until the end of their lives. This work, intimate and full of warmth, is an attempt to recreate the feelings of the artist's relatives who, living in a constant state of threat, tried to protect themselves and their families against the uncertain future until the very end.



Nasz Wrocław
reż. Bogusław Rybczyński, 1975
film dokumentalny, 37'21"

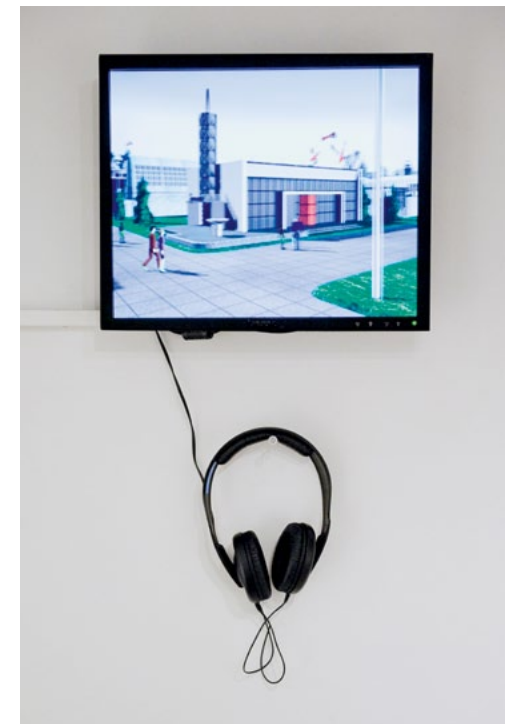
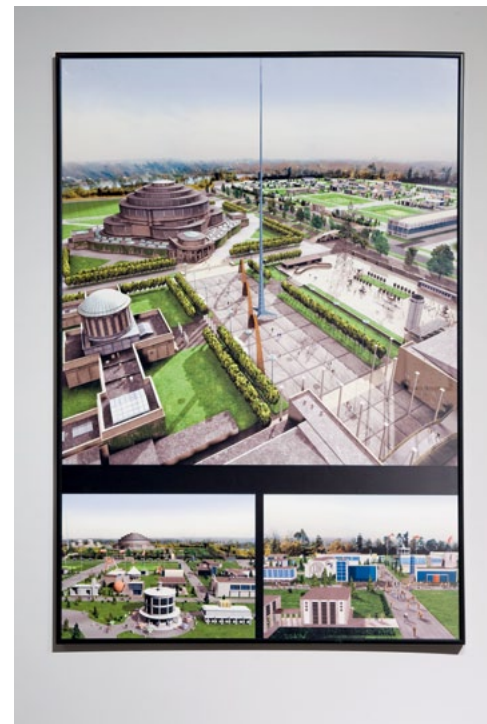
Nasz Wrocław [Our Wrocław]
documentary directed by Bogusław Rybczyński, 1975
37'21"

Dariusz Grzybowicz

Wirtualna rekonstrukcja WZO '48 / Virtual Reconstruction of the '48 Regained Territories Exhibition

wydruk na papierze, film animowany / print on paper, animated film, 6', 2000

Przy okazji wystawy *Wrocław 2000 – moje miasto* Dariusz Grzybowicz stworzył wirtualną rekonstrukcję legendarnej Wystawy Ziem Odzyskanych z 1948. Ten 100-dniowy pokaz zaświadczać miał o polskości przyłączonych po wojnie Ziem Zachodnich oraz imponującym tempie ich odbudowy i rozwoju. W ramach olbrzymiego, propagandowego przedsięwzięcia pokazywano pawilony dotyczące przemysłu i rolnictwa, zorganizowano Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, na którym gościli m.in. Picasso, Legére i Lukàcs, przed przemianowaną Halą Ludową postawiono Iglicę. Za oprawę plastyczną wystawy odpowiadali m.in. Zamecznikowie, Cybis, Dunikowski, Stażewski i Lipiński. Realizacja Grzybowicza z 2000 roku jest jednym z pionierskich projektów komputerowego rekonstruowania historycznych wydarzeń i przestrzeni sztuki. Animacja pozwalała „zwiedzić” zamkniętą ponad pół wieku wcześniej wystawę w sposób, na jaki nie pozwalały dostępne fotografie i ryciny. Stworzona na przełomie milenium *Rekonstrukcja*, eksplorując artystyczny i edukacyjny potencjał animacji komputerowej, antycypowała przeniesienie kontaktu ze sztuką do wirtualnego świata.



During the exhibition *Wrocław 2000 – My City*, Grzybowicz made a virtual reconstruction of the famous 1948 Regained Territories Exhibition. This 100-day long presentation was supposed to testify to the Polishness of the territories annexed to Poland after the war, and to the impressive pace of rebuilding and redevelopment. As part of this gigantic propaganda undertaking, pavilions presenting the advances in industry and agriculture were shown; the World Congress of Intellectuals in Defence of Peace was held, whose guests included Picasso, Legére and Lukàcs; and the Spire was built in front of the renamed People’s Hall. The graphic aspect of the exhibition was supervised by the Zameczniks, Cybis, Dunikowski, Stażewski and Lipiński. Grzybowicz’s work from 2000 is among the pioneering attempts of computer-aided reconstruction of historical events and art spaces. The animation enables us to “visit” an exhibition that was held more than 50 years ago in a way that would be impossible using just photographs and sketches. Made at the end of the millennium, *Reconstruction* explored the artistic and educational potential of computer animation and anticipated the transfer of experiencing art into the virtual world.



Anna Kołodziejczyk, Michał Sikorski
Wrocław. Rok zero / Wrocław: Year Zero

instalacja / installation, 2014

W 1945 roku wojska sowieckie wdarły się do Wrocławia od strony południowej — od strony reprezentacyjnych, eleganckich dzielnic. Wtedy też na znak swojej przewagi armia radziecka codziennie wysadzała w powietrze przynajmniej jedną niemiecką willę. W powszechnym przekonaniu Wrocław został zmasakrowany na skutek licznych, niemieckich wyburzeń poprzedzających natarcie Armii Czerwonej oraz podczas późniejszych działań wojennych. Przez wiele lat pomijano milczeniem powojenną działalność Sowietów, dokonujących podpałów całych dzielnic, które dogasały tygodniami. Instalacja *Wrocław. Rok zero* nawiązuje do historii utraty architektonicznego i kulturowego dziedzictwa. Widzimy dwa korespondujące ze sobą obiekty — obraz, ukazujący anonimowe wnętrze reprezentacyjnej willi, i mebel, wypełniony potrzaskanymi i skorodowanymi fragmentami przedmiotów. Obraz Anny Kołodziejczyk pochodzi z malarskiego cyklu zatytułowanego *Obraz zniszczeń*. Do jego zakomponowania posłużyło wyobrażenie o wnętrzach i wystroju letniej rezydencji Schottländerów — Villi Ehrlich w parku Klecińskim, zbudowanej w 1882 roku. Poważnie uszkodzona w trakcie oblężenia Festung Breslau willa w późniejszym okresie została rozkradziona i zdewastowana, a w 1950 roku ostatecznie zrównana z ziemią. Zarówno obraz, jak i szafka stanowią rodzaj scenografii — budują tło dla oryginalnych szczątków pochodzących z dawnego Breslau. Obiekty, które możemy oglądać we wnętrzu mebla, pochodzą z prywatnej kolekcji artysty — Michała Sikorskiego, który od lat wydobywa i skrupulatnie gromadzi ślady niemieckiej przeszłości Wrocławia. Większość została odnaleziona na Wzgórzu Andersa, które usypano z gruzów w trakcie powojennej odbudowy Wrocławia. Kopiec miał nie tylko pomóc pozbyć się kłopotliwych pozostałości po działaniach wojennych, ale i przykryć wszelkie oznaki niemieckiej przeszłości miasta.

In 1945, Soviet troops entered Wrocław from the south, where the most stately and elegant districts lay. To demonstrate its superiority, the Soviet army blew up at least one villa every day. It is commonly thought that Wrocław was ravaged by the Germans, who destroyed many buildings before the Red Army's attack, and during the ensuing war action. For many years, the post-war activities of the Soviets, who set entire districts on fires that lasted weeks, were passed over in silence. The installation *Wrocław: Year Zero* refers to the loss of architectural and cultural heritage. We see two corresponding images — a painterly depiction of the interior of an anonymous elegant villa, and a historicising piece of furniture, filled up with shattered and rusty fragments of objects. Kołodziejczyk's painting is part of her cycle of paintings titled *Images of Destruction*. It was inspired by an imaginary idea of what the interior décor of the Schottländers' summer residence, the Villa Ehrlich in Klecina Park from 1882, could look like. The villa was significantly damaged during the siege of Festung Breslau, later it was plundered and devastated, and in 1950 — razed to the ground. Both the painting and the replica of a neoclassical cabinet serve as props — they constitute the background for original remains from the former Breslau. The objects inside the cabinet are taken from Sikorski's private collection, who has been searching for and collecting the traces of the German past of Wrocław. Most of them were found on Anders Hill, a gigantic rubble heap created during the post-war rebuilding of Wrocław. The hill was intended to not only get rid of any inconvenient remains of the war activities, but also to bury any traces of the German past of the city.



Chris Dreier Strunk?

wideo / video, 26'19", 2014

Pseudodokumentalny film Chris Dreier pt. *Strunk?* prezentuje trzy odrębne historie rodzin, powiązane fikcyjną postacią Heinricha Strunka – policjanta gestapo. W pierwszym wywiadzie artystka ukazuje perspektywę krewnej Strunka, która po wielu latach, odnajdując przypadkiem prywatne przedmioty swojego ulubionego wujka, dowiaduje się o jego przeszłości. Druga opowieść to historia polskiej pary (opowiadana przez ich wnuka), która w czasie wojny została rozdzielona przez generała Strunka – mężczyzna zesłany do obozu pracy, kobieta – do pomocy w niemieckim gospodarstwie. W trzecim wywiadzie dziewczyna polskiego pochodzenia opowiada o losach

swoich dziadków, którzy przesiedleni po wojnie do Wrocławia, zamieszkali w domu, który niegdyś należał do Strunka. Historia koncentruje się na postaci prababci, która nie mogła pogodzić się z przesiedleniem, a w domu, który niegdyś należał do wroga, nigdy nie zaznała spokoju.

Wszystkie relacje są fikcyjne, brzmią jednak bardzo znajomo. Wszystkie w końcu mogły wydarzyć się naprawdę. Artystka zbiera fikcyjne opowieści i faktyczne wydarzenia z przeszłości. Łączy je w całość, budując narrację, która ujednolica setki podobnych. Powstaje w ten sposób uniwersalna historia o przesiedleńcach, o zależnościach między oprawcą a ofiarą, i o tym, jak z trudną historią swoich przodków radzą sobie kolejne pokolenia.

Dreier's pseudo-documentary titled *Strunk?* follows three different family stories, all of which are connected with Heinrich Strunk, a fictitious Gestapo policeman. The first interview reveals Strunk's relative's point of view, who accidentally finds her favourite uncle's private possessions and thus learns about his past many years after the war. The second story is told by the grandson of a Polish couple, who were forced by General Strunk to separate during the war — the man was sent to a labour camp while the woman worked as a maid in a German house. In the third interview, a girl with Polish ancestors recounts the story of her grandparents, who were relocated to Wrocław after the Second World War and lived in the house that had belonged to Strunk. This story focuses on the interviewee's great-grandmother, who never came to terms with the forced resettlement and was never at peace in the house that had once belonged to the enemy.

All these accounts are fictitious, although they sound very familiar. After all, each of them could really happen. Dreier combined fictitious stories and true events from the past to weave a narrative which exemplifies hundreds of similar stories. What emerges is a universal story about forced migrants, about the relationships between the torturer and the victim, and about ways in which future generations deal with their ancestors' difficult past.

Podczas mistrzostw Euro 2012 Krzysztof Furtas udał się na Dworzec Główny we Wrocławiu z karteczką *Kinde der Nazis*.

Ustawiony pośród rozentuzjasmowanego tłumu kibiców, artysta wraz ze swoim komunikatem wydaje się „psuć zabawę”. Napis uporczywie przypomina o tym, czego nie chcemy pamiętać, a przynajmniej nie w czasie wielkiej celebracji, jaką są mistrzostwa w piłce nożnej. Lubimy przecież obwiniać niemiecką stronę za nasze niepowodzenia i wytykać wyrządzone niegdyś krzywdy. A jednak wydaje się, że na czas międzynarodowych rozgrywek wolimy chwilowe „zawieszenie broni”. Film Furtasa nasuwa wiele pytań: czy czas już przestać rozpamiętywać historię, by dać się bez wyrzutów sumienia ponieść wielkiej, międzynarodowej zabawie? Kto z tłumu przyjezdnych jest faktycznie potomkiem naszego dawnego wroga, dzieckiem nazistów? Czy mimo upływu czasu wspomnienie przeszłości pozwala na polsko-niemiecką przyjaźń?

W ferworze mistrzostw prowokacja Furtasa pozostaje niezauważona.

Z filmu wynika, iż akcja artysty nie znajduje odzewu. Z pewnością jednak, w tłumie zgromadzonych na dworcu osób znalazło się wiele takich, w których komunikat wzbudził niepokój, a nawet zmroził krew w żyłach.

During the Euro 2012 football championship, Furtas went to the central railway station in Wrocław with a piece of paper reading *Kinder der Nazis*. Standing amongst the enthusiastic crowd of fans, the artist and his message seemed to “kill the joy.” The inscription was a stubborn reminder of that which we do not want to remember, at least during a grand celebration such as a football championship. After all, we like to put the blame for our misfortunes on the German side, and point out the harm we suffered. It seems, however, that during international sports competition we rather opt for a temporary “truce.” Furtas’s video raises many questions: is it time we stopped brooding over history so that we could get carried away by huge sports competition without any pangs of conscience? Which of the visitors were actually descended from our former enemy, the Nazis? In spite of the passage of time, does memory of the past allow for Polish-German friendship?

Furtas’s provocation remained unnoticed in the fervour of the championship. As we see it in the video, there was no reaction to his action. Without any doubt, however, the inscription must have triggered anxiety in many people in the railway station and made their blood run cold.

Krzysztof Furtas

Kinder der Nazis

wideo / video, 2', 2012



Jerzy Kosałka
Demontaż, z cyklu Niemcy już przyszli /
Disassembly, from the series The Germans
Have Come

instalacja / installation, 2004–2014

Cykl prac Jerzego Kosałka pt. *Niemcy już przyszli* odnosi się do obecnej wśród mieszkańców Wrocławia (jeszcze długo po wojnie) obawy o powrót dawnych właścicieli tych ziem. Jest też ironicznym komentarzem do prowadzonej na terenie Wrocławia w okresie PRL-u polityki podkreślającej polskość miasta i usiłującej za wszelką cenę wymazać jego niemiecką historię. Kosałka proponuje odwrócenie sytuacji: prezentuje wariant, w którym to Niemcy wymazują symbole polskości, m.in. wrocławską Iglicę. Instalacja *Demontaż* z roku 2009 jest poszerzoną wersją instalacji *Pamiętka z Wrocławia* z 2004 roku z kolekcji należącej do DTSP.

Kosałka’s cycle of works under the title *The Germans Have Come* refers to a fear of the previous owners’ return to their land, which was common among the inhabitants of Wrocław even many years after the war. It is also an ironic commentary on the policy carried out in Wrocław during the time of the People’s Republic of Poland, which was intended to emphasise the Polishness of this city and erase its German past at all cost. Kosałka suggests reversing the situation: in his approach, it is the Germans who are erasing the symbols of Polishness, including the Spire in Wrocław. The 2009 *Disassembly* installation is an extended version of the 2004 installation *Souvenir from Wrocław* from Wrocław Contemporary Museum collection.

Skala makiety: 1:35 / Model in 1:35 scale



Wrocławska Iglica została zbudowana w 1948 roku właściwie tylko po to, aby wizualnie zdominować monumentalną Halę Stulecia (wtedy Halę Ludową). Takie zadanie otrzymali organizatorzy Wystawy Ziem Odzyskanych od partyjnego dygnitarza, który, wizytując przygotowywaną wystawę, zauważył ze zdziwieniem, że największą i najwyższą budowlą na wystawie będzie „germański garnek”, a przecież wystawa była przede wszystkim propagandą udowadniającą piastowski rodowód zachodnich ziem – Wyżyskanych, jak ironicznie twierdzili wtedy wrocławianie. Polecenie wykonano w trzy miesiące i stumetrowa Iglica ponad dwukrotnie przewyższyła Halę, która sięga 42 metrów. Na szczycie konstrukcji umieszczono koronę z ośmiu okrągłych czterometrowych luster, które świecąc w słońcu, miały swym blaskiem podkreślać wysokość i dominację tego antyniemieckiego oręża.

W czasie otwarcia wystawy rozszalała się burza i lustra zostały strącone przez piorun, a złośliwi argumentowali to zemstą germańskich bogów. Jest więc oczywiste, że dla „Niemców, którzy przyjdą” jest to szczególne miejsce i szczególna budowla, która będzie niewątpliwie zdemontowana i to w pierwszej kolejności, więc trzeba zrobić sobie pamiątkowe zdjęcie.

The Spire in Wrocław was built in 1948, and the only reason for its existence was to visually dominate the monumental Centennial Hall (then – People’s Hall). This task was delegated to the organisers of the Regained Territories Exhibition by a political dignitary who, when inspecting the preparations for the exhibition, noticed that the biggest and highest building was “that German pot” while the main aim of the exhibition was to propagate the Piast origins of the Western

Territories, or the “Exploited Territories”, as the dwellers of Wrocław ironically called them. The task was completed in three months, and the Spire was more than twice the height of the Hall, which is 42 metres high. At the top of the Spire, a crown consisting of eight four-metre round mirrors was set, which shone in the sun to emphasise the height and power of this weapon against the Germans. When the exhibition was about to open, a mighty storm broke out and a lightning struck the mirrors; some maliciously remarked that it was a revenge of German gods. It is therefore clear that for “the Germans who will come”, the Spire is a special construction that will surely be among the first ones to be disassembled, so we must take a commemorative photo while it still stands.

Jerzy Kosałka



Tomasz Opania

**Polscy rodzice niemieckich dzieci /
Polish Parents of German Children**

instalacja / installation, 2004

Na drucianej suszarce widzimy rozwieszone ubranka w barwach polskiej i niemieckiej flagi. Praca pt. *Polscy rodzice niemieckich dzieci* powstała w 2004 roku i od tego czasu była pokazywana w kilku różnych odsłonach. Odnosi się do sytuacji Górnoślązaków na emigracji.

Powojenny program łączenia rodzin spowodował tysiące ludzi do wyjazdu do Niemiec. Czasem wyjeżdżały wręcz całe wsie, pustoszały ulice. Część osób opuszczała Polskę ze względów politycznych, część — czując przynależność do narodu niemieckiego, a część z prostych przyczyn ekonomicznych — szukając lepszego życia. Obecnie ocenia się, że poza krajem żyje 21 mln Polaków lub osób polskiego pochodzenia.

W początkowych okresach — do lat 90. ubiegłego stulecia — polscy uchodźcy przechodzili upokarzające etapy „asymilacji”. Najpierw byli przetrzymywani w tzw. obozach przejściowych. Aby zostać zaakceptowanymi, szybko musieli nauczyć się języka, znaleźć pracę i w jak najmniejszym stopniu akcentować polskie pochodzenie. Aktualnie wielu Polaków żyjących w Niemczech wciąż traktowanych jest jak druga kategoria Niemców. Rodziny, które starają się wychowywać dzieci w poszanowaniu tradycji polskiej, wspiera Polskie Stowarzyszenie Rodzice Przeciw Dyskryminacji Dzieci w Niemczech. Instytucja zajmuje się obroną praw ludzi (przede wszystkim rodziców i ich dzieci) pokrzywdzonych w szczególności przez organizację Jugendamt (która często z byle powodu odbiera polskim rodzinom ich dzieci, by następnie oddać je do adopcji do niemieckich rodzin) oraz wymiar sprawiedliwości Niemiec i Austrii. Organizacja walczy o respektowanie Traktatu Polsko-Niemieckiego w Niemczech, praw człowieka w Niemczech i w Austrii, a także o prawo do wychowywania dzieci we własnej kulturze i języku.

The laundry hung on a drying rack has the colours of the Polish and German flags. *Polish Parents of German Children* was made in 2004, and since then it has been presented in several different versions. It refers to the situation of the inhabitants of Upper Silesia who emigrated to Germany.

The post-war programme of reuniting families prompted thousands of people to emigrate to Germany. Sometimes entire villages were deserted, leaving only empty streets. Some people left Poland for political reasons, others — because they felt they belonged to the German nation, and there were also those who emigrated for economic reasons, looking for a better life. It is estimated that 21 million Polish people, or people with Polish ancestors, are currently living abroad.



In the initial periods, until the 1990s, Polish emigrants had to undergo a humiliating stage of “assimilation.” First they had to spend some time in so-called transition camps. In order to be accepted, they had to quickly learn German, find a job and hide their Polish roots as much as possible. Many Poles who live in Germany are still treated as second-class citizens. Those families that are willing to raise their children respecting Polish traditions are supported by the Polish Parents Association against Child Discrimination in Germany. This institution is committed to defending human rights (especially the rights of parents and their children) of people who were aggrieved by Jugendamt in particular (an organisation that takes Polish children from their families for the slightest reason, and places them for adoption by German families) and the German and Austrian judiciary. The association stands up for respecting the Polish-German Treaty in Germany, human rights in Germany and Austria, and for the right to raise children in their own culture and language.



Dy Tagowska Baking Pow(d)er

instalacja / installation, 2014

Na skutek działań wojennych Wrocław został zniszczony niemal w 70 procentach. Powojenna odbudowa miasta stała się pretekstem do przywrócenia Wrocławowi jego „piastowskiego” kostiumu architektonicznego i wymazania ostatnich śladów niemieckiej historii. Wzorując się na architekturze centralnej Polski i na opracowaniach niemieckiego konserwatora zabytków Rudolfa Steina, który badał architekturę Wrocławia sprzed niemieckiego panowania, starano się odtworzyć słowiański charakter zabudowy rynku. Tym sposobem w drugiej połowie XX wieku wrocławski rynek stopniowo wypełniły „rekonstrukcje” renesansowych i barokowych kamieniczek.

Dy Tagowska w swojej pracy porusza wątek powojennej odbudowy miasta. Wypieka chleb w różnych wariantach blach w kształcie fasad kamienic wrocławskiego rynku. Manipulowanie historią architektury wrocławskiego rynku przez budowniczych PRL-u artystka przeniosła na niezgodności w kształcie pierzei. Istotna jest tu symbolika chleba oraz ambiwalencja związana z tą pozornie tak prostą i powszechną czynnością, jaką jest jego wypiek. Z jednej strony chleb zawiera pierwiastek boski i odgrywa ważną rolę w symbolice religijnej. Z drugiej strony jest to jeden z najbardziej przyziemnych produktów — ogólnodostępny pokarm pospolitego ludu. Mówi się w końcu o „przeciętnym zjadaczu chleba”, ale też „wyjeżdża się za chlebem” — w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. To ostatnie wyrażenie ma szczególne znaczenie w kontekście historii powojennych przesiedleń. W ciężkich czasach to właśnie chleb zapewniał podstawowy poziom egzystencji i był gwarantem przetrwania.

Ci, którzy przybywali na Ziemię Odzyskane, pragnęli odnaleźć tu nowy ład i porządek. W otoczeniu „prawie polskich” budynków pieczono chleb „prawie jak w domu” — wszystko po to by, poczuć się swojsko na ziemiach zagrabionych innym ludziom.



Due to war action, almost 70% of Wrocław was destroyed. The post-war reconstruction served as a pretext to bring back its “Piast” architecture and erase any traces of the German past that still remained. Using the architecture of central Poland as an example and following the investigations of Rudolf Stern, a German restorer who analysed Wrocław’s architecture from the period preceding the German rule, an attempt was made to bring back the Slav character of the square. In this way, the main square gradually filled up with “reconstructions” of Renaissance and Baroque tenement houses.

In her work, Dy Tagowska refers to the issue of post-war reconstruction of the city. She bakes bread in various shapes, resembling the facades of the houses in the main square. Manipulating the architecture of the central square in Wrocław by the socialist builders is reflected by the artist’s inconsistency in the shape

of the buildings’ frontage. The symbolism of bread is important in this context, as is the ambivalence connected with this seemingly simple and common activity of baking bread. On the one hand, bread has a divine element that is important in religious symbolism. On the other, it is staple food, universally affordable to common people. In Polish, an ordinary person is called “an average breadeater”, and when we emigrate in search of a better job and better life, we “leave for bread.” The latter is particularly meaningful in the context of the post-war mass relocations. In difficult times, it was bread that ensured basic existence and guaranteed survival. Those who came to the Regained Territories looked for new law and order. Surrounded by “almost Polish” buildings, bread was made “almost like at home” — in order to feel at home in an area that had been seized from others.



Tomasz Bajer Breslau

instalacja / installation, 1996

Praca Tomasza Bajera pt. *Breslau* powstała w 1996 roku. Po dziś dzień jednak nie traci na aktualności. Jej forma odnosi się do głoszonego w czasach PRL-u hasła: *Każdy kamień mówi po polsku*, które miało przypominać o polskich korzeniach Wrocławia i przyczyniać się do wymazywania wszelkich śladów jego niemieckiej historii. Obiekty-cegły Bajera mówią jednak nie po polsku, a po niemiecku. Poprzez swoje oznaczenie *Breslau* nasuwają skojarzenia z towarem eksportowym, sygnowanym miejscem pochodzenia. Zastosowanie przez artystę takiego zabiegu przypomina o historii rozbiórki wielu wrocławskich budowli w celu wywózki cegieł do Warszawy, dla przyspieszenia odbudowy stolicy.

Ponadto każdy obiekt-cegła jest wyposażony w wizjer. Po zajrzeniu do środka zobaczymy podświetlone fotografie ceramicznych, poniemieckich posadzek z wrocławskich kamienic. Miejsca, w których zostały zrobione zdjęcia, artysta oznaczył na mapie Wrocławia ich dawnym, niemieckim adresem. Zebrane przez Bajera ślady dawnego Breslau to tylko niewielki fragment tego, czego nie udało się usunąć w okresie PRL-u, mimo starań władz. Niemieckie napisy, szyldy czy posadzki dziś wciąż wyzierają z co poniektórych, jeszcze nieodnowionych, budynków, przypominając o autentycznym pochodzeniu kamieni, po których stąpamy.

Bajer made his work *Breslau* in 1996, but it has not lost any relevance since then. Its form draws upon a slogan from the time of the People's Republic of Poland: *Every stone speaks Polish*, which was supposed to act as a reminder of the Polish roots of Wrocław and contribute to removing any traces of its German past. Bajer's objects-bricks, however, speak German instead of Polish. Bearing the inscription *Breslau*, they trigger associations with goods intended for export, labeled with their place of origin. By doing so, the artist reminds us of the fact that many buildings in Wrocław were demolished to provide bricks, which were later used to rebuild Warsaw faster. Moreover, each object-brick has a peephole. Looking inside, we see illuminated photographs of German tiled floors from tenement houses in Wrocław. The artist marked the places where the photos were taken on the map of Wrocław, using their old German addresses. The traces of the former Breslau collected by Bajer are but a tiny fragment of all that which the authorities of the People's Republic of Poland failed to erase. German inscriptions, banners or floors are still visible in some unrenovated buildings, testifying to the real origins of the stones we tread upon.



Łukasz Paluch, Czarny Latawiec Blichtr / Glitter

instalacja / installation, 2014

Praca pt. *Blichtr* to instalacja powstała w wyniku współpracy Daniela Brożka i Łukasza Palucha, zainspirowana fragmentem książki pt. *Życie codzienne we Wrocławiu 1945–1948*, prezentującym historię powojennych, wrocławskich kin oraz ich repertuaru. Opisywane kina, z których większość dziś już nie istnieje lub nieuchronnie popada w ruinę, w ówczesnych czasach przeżywały okres świetności. Choć w repertuarze dominowały filmy radzieckie, prezentowane z rzadka produkcje amerykańskie czy angielskie były rekordy popularności, pozwalając na chwilę zapomnieć mieszkańcom dawnego Breslau o wojennych traumach i poczuć splendor kultury Zachodu. W zniszczonym wojennymi działaniami, brudnym i pełnym przestępczości Wrocławiu to właśnie kino dawało namiastkę luksusu i pozornego dobrobytu.

Przed wejściem do przygotowanej w ramach instalacji sali kinowej mijamy napis *Blichtr*. Za czarną kotarą nie zobaczymy jednak ruchomych, filmowych obrazów, a jedynie biały ekran. Instalacja oparta jest przede wszystkim na dźwięku. W salce kinowej usłyszymy odgłosy filmów, jakie w latach 40. mogli oglądać wrocławianie, splecione z odgłosami kronik filmowych. Powstaje w ten sposób słowno-dźwiękowy kolaż, synteza odgłosów powojennej rzeczywistości, amalgamat kultury Wschodu i Zachodu — dźwięk miasta, które dziś już nie istnieje.

Glitter is an installation that emerged as a result of cooperation between Daniel Brożek and Łukasz Paluch, inspired by a fragment of the book *Everyday Life in Wrocław 1945–1948*, which described the history of the first cinemas in Wrocław after the war and their repertoire. The cinemas, most of which do not exist anymore or have fallen into ruin, were in their heyday at that time. Although the repertoire was dominated by Soviet films, the rare American or English productions broke all records of popularity, letting the city dwellers forget about war trauma and experience the splendour of Western culture for a brief moment. In the war-ravaged Wrocław, dirty and swarming with criminals, it was the cinemas that were a semblance of luxury and prosperity.

In front of the screening room prepared as part of the installation, we pass by the inscription *Glitter*. However, there are no moving pictures behind the black curtain, only an empty screen. The installation is mostly based on sound. Inside the room we hear sounds from films that the inhabitants of Wrocław might have watched in the 1940s, accompanied by Polish Film Chronicle newsreels. What emerges is a collage of sounds and words, a synthesis of the sounds of the post-war reality, an amalgam of Eastern and Western culture — sounds of a city that no longer exists.



Marian Misiak zajmuje się m.in. badaniem zagadnienia typografii w przestrzeni publicznej — jej rolę we współczesnym, miejskim krajobrazie i poszukiwaniem eksperymentalnych narzędzi jej analizy. W ostatnim czasie wraz z Kaliną Zatorską i grupą wrocławskich aktywistów podjęli próbę zbadania problemu przemiany Breslau we Wrocław w aspekcie wizualno-typograficznym (zmiany nazw ulic czy przemalowywania szyldów w okresie powojennym). W 2014 roku przy współpracy z BWA Dizajn zorganizowali cykl typograficznych warsztatów poświęconych przemianie wizualnej Wrocławia. W ramach spotkań opracowano archiwalny materiał zdjęciowy, teksty i dokumenty opisujące działanie instytucjonalnego mechanizmu usuwania wszelkich napisów świadczących o wcześniejszej egzystencji Niemców w dawnym Breslau. Prezentacja w MWW jest podsumowaniem i chronologicznym uporządkowaniem wyników tych poszukiwań.

Misiak is most interested in the issue of typography in public spaces — its role in the contemporary cityscape and its influence on how we receive messages in the city. Together with Kalina Zatorska and a group of enthusiasts of Wrocław, they have recently attempted to investigate the moment of Breslau’s transformation into Wrocław in its visual-typographic aspect (changes of street names, repainting signboards after the war). Aided by BWA Dizajn, in 2014 they

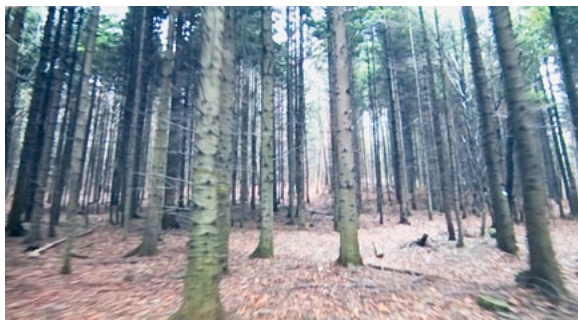
ran a series of typographic workshops on the visual transformation of Wrocław. During the meetings, an archival collection of photographs, texts and other documents was prepared, which described and explained the mechanisms of removing of all the inscriptions that testified to the earlier presence of Germans in the former Breslau. The presentation at MWW is a chronologically ordered summary of these explorations.



W warsztatach udział wzięli / Workshops participants:
Mateusz Kazula, Hubert Kielan, Katarzyna Krakowian,
Maciej Martyniuk, Maciej Wlazło, Tomek Wolak,
Karolina Zajączkowska

**Marian Misiak, Kalina Zatorska
i grupa miejskich aktywistów / and a group of city activists**
Breslau/Wrocław 1945/48 – moment przełomu jako wstęp
do badań wizualnej przeszłości Wrocławia / a turning point as
preliminary research of the visual past of Wrocław

praca zbiorowa, wizualizacja efektu warsztatów zainicjowanych w BWA Dizajn /
collective work, visualization of the result of workshops organised by BWA Dizajn, 2014



Piotr Blajerski Fantazjowanie historii / Fantasising History

instalacja audio-wideo / audio-video installation,

27'20", 2014



Fantazjowanie historii Piotra Blajerskiego to audiowizualny kolaż, na który składają się m.in. wycinki z archiwów filmowych z II wojny światowej; materiały wideo z działań wojennych i terrorystycznych dostępnych na YouTube; zdjęcia wykonane we Wrocławiu i Berlinie oraz fotografie i nagrania rozmów zgromadzonych przez Małgorzatę Dziędużyczką w trakcie jej spotkań z wrocławianami, którzy osiedlili się w mieście tuż po wojnie.

W założeniu artysty obraz nie ma być tłem dla dźwięku ani dźwięk narracją dla sekwencji obrazów. Film jest efektem zmagania się z różnymi konwencjami tworzenia narracji i przedstawiania historii (powszechnej i osobistej). Blajerski w swojej pracy prezentuje szereg wątpliwości związanych z opowiadaniem i tworzeniem historii. Krytyczna postawa każe nam pamiętać, że jakiegokolwiek archiwum nie jest bezpośrednim odbiciem rzeczywistości, lecz pismem obdarzonym pewną składnią. Dalej, że źródło nigdy nie jest „czystym” źródłem. Dlatego doświadczanie historii to szamotanie się w doświadczeniu między źródłami *ani jako otwartymi oknami, jak uważają pozytywiści, ani jako ścianami, które zasłaniają widok, jak utrzymują sceptycy* (Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*). Dlatego też kontakt z tym, co nie może być doświadczane bezpośrednio, to fantazjowanie za pomocą reprezentacji minionych historii.

Blajerski's *Fantasising History* is an audio-visual collage consisting of fragments of film archives from the Second World War, YouTube video materials documenting war and terrorist actions, photographs taken in Wrocław and Berlin, and photographs and recordings of conversations gathered by Małgorzata Dziędużyccka during her meetings with Wrocław dwellers who settled down in the city right after the war.

As the artist intended, neither the images are supposed to serve as a background for the sounds nor the sounds — as narrative accompanying the sequences of pictures. The film is a result of his struggle with different conventions of making a narrative and presenting history (both general and personal). In this work, Blajerski brings to the fore a number of doubts connected with talking about history and making history. If we approach it critically, we must remember that any archive is not a faithful representation of reality, but a text governed by syntax. Moreover, no source is a “pure” source. Hence experiencing history resembles a tension between sources, perceived as *neither open windows, as the positivists think, nor walls obstructing sight, as the skeptics claim* (Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*). For this reason, contact with that which we cannot experience first-hand is like fantasising on the basis of representations of past histories.



Oskar Zięta

Iglica 2014 / The Spire 2014

wydruki 3D / 3D print, 2014

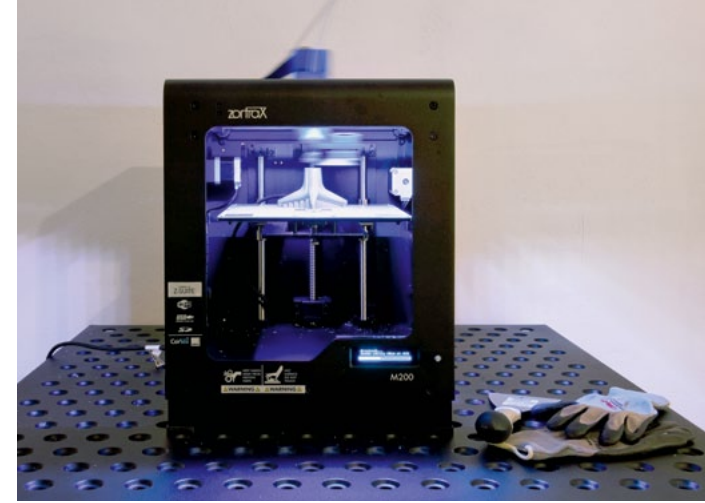
Oskar Zięta znany jest przede wszystkim z opracowania jednej z najnowocześniejszych technologii obróbki stali, która znajduje zastosowanie w różnorodnych dziedzinach przemysłu. Metoda oraz zaprojektowane przy jej wykorzystaniu przez Zięte meble nazywane są „meblami przyszłości”.

W ramach wystawy w MWW, wychodząc od wrocławskiej Iglicy, Oskar Zięta bierze na warsztat temat strzelistych, futurystycznych form, wykorzystywanych w wielu kulturach zwykle jako symbol boskości, zwycięstwa czy postępu.

Pnące się ku niebu obeliski, ustawiane na placach przed świątyniami i pałacami, w wielu starożytnych kulturach były obiektami kultu słońca. W starożytnym Rzymie, dla uhonorowania wielkich dowódców i ich zwycięstw, wznoszono imponujące kolumny. Powstała w XIX wieku dla upamiętnienia setnej rocznicy Wielkiej Rewolucji Francuskiej Wieża Eiffla miała być symbolem epoki postępu technologicznego,



wyrazem odrzucenia tradycji. Z kolei słynne dzieło konstrukttywizmu — projekt spiralnej Wieży Tatlina, powstał jako pomnik III Międzynarodówki. Podobna symbolika towarzyszyła wrocławskiej Iglicy. 44-tonową wieżę zaprojektował prof. inż. Stanisław Hempel. Strzelista metalowa forma została umieszczona w 1948 roku przy ówczesnej Hali Ludowej, z okazji Wystawy Ziem Odzyskanych. Miała się stać nową wizytówką Wrocławia i symbolem jego polskości. Dla przesiedlonej ludności miała być też symbolem nowego ładu i porządku, obietnicą lepszego życia i odbudowy Polski.

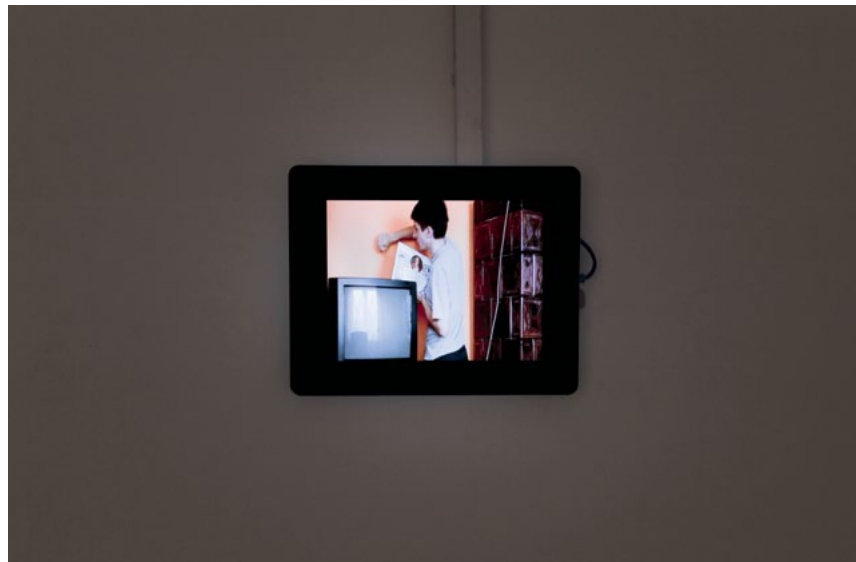
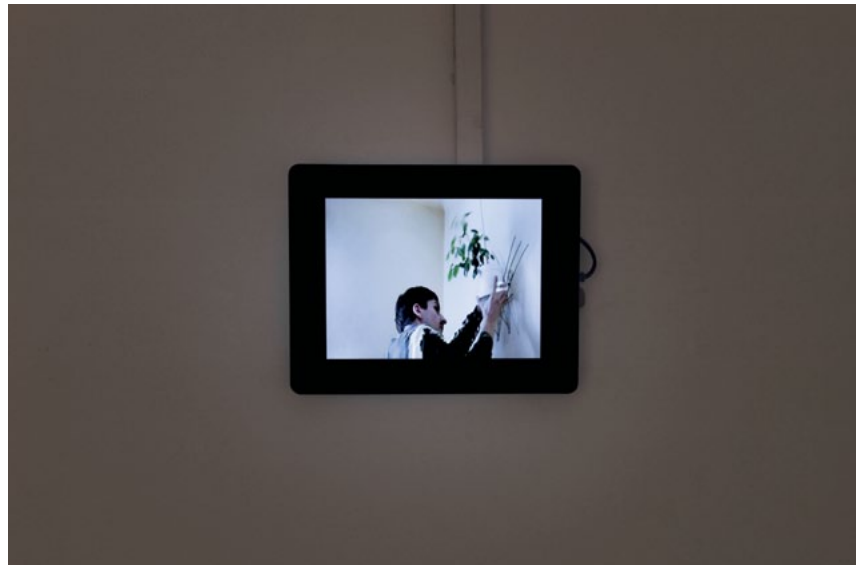


Zięta is mostly known as the inventor of one of the most innovative techniques of steel processing, which is used in various industries. He uses this method to design furniture, which is called “furniture of the future”.

As part of the MWW exhibition, Zięta, taking the Spire in Wrocław as his point of departure, deals with soaring futuristic forms, which are used by many cultures as a symbol of divinity, triumph or progress. In many ancient cultures, obelisks reaching towards the sky, situated in squares in front of temples and palaces, were objects used in the cult of the sun. In ancient Rome, impressive columns were built to honour triumphant leaders and their victories. The Eiffel Tower, constructed to mark the centennial anniversary of the French Revolution, was supposed to symbolise technological advancement and rejection of tradition. The spiral Tatlin’s Tower, a famous constructivist design, was made to commemorate the Third International. The Spire in Wrocław was surrounded by similar symbolism.

The tower, weighing 44 tonnes, was designed by professor Stanisław Hempel. Its soaring form was situated in front of the then People’s Hall in 1948, on the occasion of the Regained Territories Exhibition. It was intended to serve as a symbol of Wrocław and its Polishness. For the resettled population, it was supposed to symbolise the new law and order and promise a better life in the rebuilt Poland.





Krzysztof Furtas

Skarb / Treasure

wideo / video, 3", 2012

W pracy pt. *Skarb* Krzysztof Furtas odwołuje się do wspomnień z dzieciństwa — mitów i historii związanych z niemiecką przeszłością Wrocławia, jakie opowiadane były przesiedlonej na zachód ludności i ich potomkom. Ci, którym przyszło przeprowadzić się na tereny Ziem Odzyskanych, w swoich nowych domach często odnajdywali wartościowe przedmioty — ukryte w ścianach czy zakopane w ogrodach przez ich poprzednich właścicieli. Niektórym przyszło nawet spotkać się po latach z byłymi mieszkańcami Wrocławia, którzy wracali, by odnaleźć to, czego kiedyś nie mogli zabrać ze sobą, opuszczając miasto. W wielu wypadkach jednak historie o ukrytych w poniemieckich domach skarbach okazywały się tylko mitem. Krzysztof Furtas wychowywał się w kamienicy, która była dawną własnością rodzin żydowskich. Jako dziecko on również często słyszał, że w ścianach z pewnością ukryte są skarby po bogatych Żydach. Opowieści ogromnie stymulowały wyobraźnię dziecka. Furtas po latach przywołuje te wyobrażenia, próbując odnaleźć skarby oraz to, co poza nimi pozostało — strach, niechęć, niezrozumienie.

In his work *Treasure*, Furtas draws upon his childhood memories — the myths and stories connected with the German past of Wrocław, which were told to those who had been forced to move to the west, and to their descendants. People who ended up in the Regained Territories often found valuable items hidden in the walls or gardens of their houses by the previous owners. Some of them even met the legitimate owners many years after the war, when they returned to look for the valuables that they could not take with them when they were leaving the city. In many cases, however, stories about treasures hidden in old German houses turned out to be just a myth. Furtas grew up in a tenement house that used to belong to Jewish families. As a child he often heard that there surely were treasures hidden in the walls by the rich Jews. These stories stirred his imagination. Now Furtas brings these memories back, and once again tries to look for treasure and all that accompanies it — fear, aversion, misunderstanding.



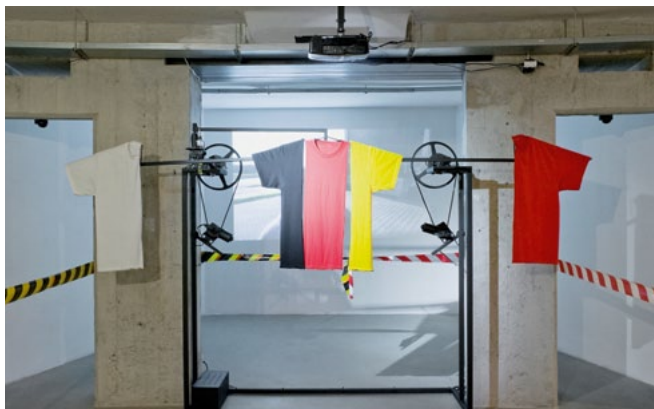
Praca *Zielona granica – grüne Grenze* składa się z dwóch autonomicznych części: interaktywnej instalacji oraz filmu pt. *...tylko nic nie mów Basi...*

Film pt. *...tylko nic nie mów Basi...* dotyczy polsko-niemieckiej granicy na Górnym Śląsku i życia Ślązaczki w okresie przedwojennym i w czasie II wojny światowej. Jest dokumentacją rozmowy artysty ze swoją babcią — 98-letnią Jadwigą Heller, ciotką — 80-letnią Rutą Kamelą (z domu Breitkopf) oraz matką — Barbarą Opanią (z domu Heller). Osią dokumentu jest wypowiedź babci. Kobieta opowiada m.in.

o tragicznych losach jej braci i ojca.

Historia jest tak zagmatwana, że jej zrozumienie jest w zasadzie niemożliwe. Dochodzi do tego utrata pamięci przez babcię i mieszanie się faktów. Wszystko to powoduje, że nie da się jednoznacznie ustalić kulturowej tożsamości rodziny.

Interaktywna instalacja pt. *Zielona granica – grüne Grenze* odnosi się także do historii rodziny artysty — do historii paradoksów związanych z życiem na granicy dwóch państw. Granica polsko-niemiecka przekraczana była przez członków rodziny artysty setki, a może tysiące razy. Ciotka Ruta mieszkała w Zabrze, w domu celnym na granicy. Przy jej płocie stał szlaban. Siostra jej matki — babcia artysty, mieszkała po polskiej stronie kilka kilometrów dalej, w Rudzie Śląskiej. Członkowie rodziny ciągle wędrowali, zmieniali mieszkania, ale też odwiedzali się. Rodzili się w Niemczech, ale uczęszczali do szkoły w Polsce i na odwrót. Na porządku dziennym było chodzenie do pracy za granicę i posługiwanie się



na przemian dwoma językami. Wojsko — raz polskie, raz niemieckie. W takich okolicznościach określenie swojej narodowości pozostawało kwestią wyboru. Kinetyczna instalacja to rodzaj przyrządu do tworzenia narodowości niemieckiej lub polskiej. Aby wejść do pomieszczenia, gdzie wyświetlany jest film, musimy wybrać niemieckie lub polskie wejście. Dokonując wyboru, uruchamiamy czujnik, który wskazuje na koszulkę w odpowiednich, narodowych barwach.

Tomasz Opania

Zielona granica – grüne Grenze / Illegal Border Crossing – grüne Grenze

wideo, instalacja / video, installation, 31' 11", 2014

współpraca realizatorska / production

cooperation: Paweł Dudek

Illegal Border Crossing – grüne Grenze is a work consisting of two autonomous parts: an interactive installation and a film under the title *...just don't tell Basia...* The film focuses on the Polish-German border in Upper Silesia and on the life of a Silesian before and during the Second World War. It documents Opania's conversations with his grandmother — 98-year-old Jadwiga Heller, his aunt — 80-year old Ruta Kamela (née Breitkopf) and mother — Barbara Opania (née Heller). The main axis of the documentary is the grandmother's utterance. She talks about the tragic fate of her brothers and father.

The story is so complicated that it is virtually impossible to fully understand it. Some facts are mixed up because of the grandmother's loss of memory.

It results in the impossibility of unambiguous definition of the family's cultural identity.

The interactive installation is the second part of *Illegal Border Crossing – grüne Grenze*, and it also refers to the artist's family history — to a history of paradoxes stemming from the fact of living on the border between two states. Members of Opania's family crossed the Polish-German border hundreds, maybe thousands of times. Aunt Ruta lived in Zabrze, in a customs house on the border. There was a barrier right next to her fence. Her mother's sister — Opania's grandmother — lived on the Polish side several kilometres from her, in Ruda Śląska. The family members moved a lot, changed houses, but also visited each other. Some of them were born in Germany and attended Polish schools, some of them — the other way round. Working abroad was commonplace, as was using two languages. Sometimes they joined the Polish army, sometimes — the German one. Under such circumstances, defining one's national identity was a matter of choice.

The kinetic installation is a device that creates either German or Polish nationality. In order to enter the screening room, we must choose the Polish or the German entrance. Having made the choice, we activate a sensor that points to a t-shirt in appropriate national colours.



Serdecznie dziękujemy wszystkim osobom i instytucjom, które pomogły przy organizacji wystawy *Niemcy nie przyszli / We would like to thank the following persons and institutions who helped to organise the *The Germans Did Not Come* exhibition:*

Biuro Festiwalowe Impart 2016

Dyrektor Generalny, Pan Krzysztof Maj
Pani Katarzyna Zielińska

Muzeum Współczesne Wrocław

Dyrektorka, Pani Dorota Monkiewicz
Kurator Programu Naukowego, Pan Bartek Lis
Główna Inwentaryzatorka, Pani Dominika Sośnicka

Konsulat Generalny Republiki Federalnej Niemiec we Wrocławiu

Konsul Generalna Niemiec, Pani Elisabeth Wolbers

Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej

Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

za udostępnienie pracy *Światowit* Oskara Hansena

Kadry Wrocławia

za pomoc w pozyskaniu filmu *Nasz Wrocław*

Pani Małgorzata Sobolewska

za wkład merytoryczny w realizację wystawy oraz pomoc w pozyskaniu filmu *Wrocław 70. Sympozjum Plastyczne* Antoniego Dzieduszyckiego

Łukasz Bałaciński, Paweł Bąkowski, Paweł Feduch, Jonas Grygier,
Joanna Jopkiewicz, Łukasz Kubicki, Ewa Łukasiewicz, Christiane
Mennicke-Schwarz, Adam Modrzyński, Agata Polak, Paulina Popiół,
Anna Stec, Dorothea Traupe, Grażyna Wielgus, Piotr Wojtaszek

Organizatorzy wystawy /

Organisers of the exhibition:

**Biuro Festiwalowe Impart 2016,
Fundacja Art Transparent,
Muzeum Współczesne Wrocław**



Kurator / Curator:

Michał Bieniek

Aranżacja / Exhibition design:

Jerzy Kosalka

Produkcja / Production:

**Małgorzata Sobolewska
(Muzeum Współczesne Wrocław),
Tadeusz Mincer
(Fundacja Art Transparent)**

Patroni medialni / Media Patrons:

**Gazeta Wrocławska Polska
The Times,
Radio Wrocław,
Radio RAM**



Partnerzy / Partners:

**Konsulat Generalny Niemiec,
Fundacja Współpracy
Polsko-Niemieckiej,
Kadry Wrocławia**



Wydawcy katalogu /

Publishers of the Catalogue:

**ART TRANSPARENT
Fundacja Sztuki Współczesnej
ul. Ofiar Oświęcimskich 1/2
50-069 Wrocław
fundacja@arttransparent.org
www.arttransparent.org**

Biuro Festiwalowe IMPART 2016

**ul. Komuny Paryskiej 39-41
50-451 Wrocław
sekretariat@impart.art.pl
www.wroclaw2016.pl**

Muzeum Współczesne Wrocław

**pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław
mww@muzeumwspolczesne.pl
www.muzeumwspolczesne.pl**

Redakcja / Editing:

Michał Bieniek, Tadeusz Mincer

Autorzy tekstów / Authors of texts:

**Michał Bieniek, Małgorzata
Miśniakiewicz, Ewa Rewers,
Anna Stec, Izolda Topp**

Korekta / Proofreading:

Aleksandra Zoń

Tłumaczenie / Translation:

Karol Waniek

Projekt graficzny / Design:

**Łukasz Paluch, AnoMalia art studio
www.anomalialia.pl**

Fotografie / Photographs:

5, 62–141

**Małgorzata Kujda, © Muzeum
Współczesne Wrocław, 2014**

16–17, 28–31, 44–49

Bartosz Hołoszkiewicz

www.rentonholmes.com

Edycja zdjęć, przygotowanie do druku /

Image editing, printing preparation:

Peter Kreibich

Katalog złożony krojem pisma /

Typeface used in the catalogue:

Swift, Akcidentz Grotesk

Papier / Paper:

Munken Print Cream, Munken Polar

Druk / Print:

Centrum Usług Drukarskich

Henryk Miler

www.cuddruk.pl

Copyright:

© ART TRANSPARENT Fundacja

Sztuki Współczesnej, 2015

© Biuro Festiwalowe IMPART 2016

© Muzeum Współczesne Wrocław

ISBN: 978-83-940714-1-7

Nakład / Circulation:

500 egz. / copies

