



JANICKA & WILCZYK
INNE MIASTO / OTHER CITY

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2013

WSTĘP

Janicka & Wilczyk. To kolektyw artystyczny, duet powstały wraz z projektem *Inne Miasto*. To dwójka niezależnych artystów, którzy w swej działalności posługują się obrazem i słowem. Elżbieta Janicka — humanistka, badaczka, literaturoznawczyni, zajmująca się problemem pamięci i historii, posługująca się zarówno kluczem kultury wizualnej, jak i nowego odczytania i interpretacji źródeł. Znana z niezależności swych poglądów, odwagi formułowania sądów i samodzielności myślenia, która cechuje wybitnych myślicieli. W swej działalności fotograficznej zafascynowana eksperymentami awangardy lat siedemdziesiątych. Wojciech Wilczyk — kurator, poeta, twórca tekstów i esejów o sztuce, w swych cyklach fotograficznych wychodzący od fotorealizmu. Pozornie zimne i obiektywne fotograficzne relacje, sprawozdania z czarno-białego Śląska czy też „archiwum” opuszczonych obiektów przemysłowych w postindustrialu lub wstrząsające „tu i teraz” dawnych synagog wywołują u widza silne emocje. Wspólnota artystyczna Janicka & Wilczyk — poprzez połączenie zainteresowań (obrazem, słowem, historią i współczesnością), a jednocześnie różnorodnych podejść — stworzyła w tym artystyczno-archeologiczno-kuratorskim projekcie zupełnie nową jakość.

Dziękujemy im za odwagę, szczerość, zaangażowanie, a także za to, że zdecydowali się z nami podzielić nieukończonym jeszcze projektem, tym obrazem Innego Miasta „tu i teraz” (powoli wymazującym tak ważne „tam i kiedyś”), kształtującym się stopniowo na naszych oczach, a przez to często dla nas niewidocznym.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

FOREWORD

Janicka & Wilczyk. An artist collective, a duo that came into existence on the occasion of working on *Other City*. A pair of independent artists who use word and image in their respective practices. Elżbieta Janicka is a humanist, researcher, literature historian, preoccupied with the issues of memory and history, studying them through the key of visual culture as well as through the interpretation and reinterpretation of literary sources. Well-known for her independent views, bold research hypotheses, and autonomous thinking, qualities of truly outstanding scholars. In her photographic practice, fascinated with the experiments of the 1970s avant-garde. Wojciech Wilczyk is a curator, poet, author of papers and essays on art, in his photographic practice informed by photo-realism. His seemingly detached and objective photographic projects — visual accounts of black-and-white Silesia, an ‘archive’ of abandoned postindustrial spaces, or a disturbing ‘here and now’ of former synagogues — evoke strong emotions in the viewer. Through the combination of common preoccupations (with word, image, history, and the present) as well as of different individual approaches, the Janicka & Wilczyk artist collective have created unique new value in this artistic-archaeological-curatorial project.

We thank them for their courage, honesty, commitment, as well as for their willingness to share with us an incomplete project, an image of the ‘here and now’ of Other City, gradually erasing its ‘there and then’, shaping itself slowly before us — and thus often invisible.

Hanna Wróblewska
Director, Zachęta — National Gallery of Art

GRUNT I HORYZONT

Gabriela Świtek

Grząski grunt pod stopami i szeroki horyzont przed oczami, uwiecznione przez Ferdynanda Ruszczyka w monumentalnym obrazie *Ziemia* (1898), to doświadczenie wielkiej, otwartej przestrzeni przyrody. Heideggerowskie przywiązanie do ziemi, czy też rolnicze praktyki kultury gleby nie są jedynym aspektem niezwykłej dialektyki gruntu i horyzontu, która wychodzi na jaw również w przestrzeni miasta, choć we współczesnej, zurbanizowanej kulturze nie zawsze jest widoczna. Na fotografiach przedstawiających segregację gruzu w Warszawie w pierwszych latach po II wojnie światowej ujrzymy ludzi pochylonych nad ziemią — podobnie jak zbierających kłosa czy kopiących ziemniaki na dziewiętnastowiecznych obrazach — ale zmagających się z gruntem po to, aby przygotować miejsce pod budowę nowego miasta.

Budowanie uzależnione jest od dwóch podstawowych gestów: zniwelowania gruntu i wyznaczenia horyzontu. Niwelacja gruntu to termin budowlany, który kryje w sobie bogactwo architektonicznych znaczeń. Oznacza przygotowanie gruntu pod fundamenty nowej budowli, a ich zarys i struktura wiążą się z rozplanowaniem wnętrza i ich funkcją. Dzięki fundamentom ukrytym w gruncie archeolodzy i historycy architektury dokonują rekonstrukcji dawnych budowli, nawet wtedy, gdy nie zachowały się źródła ikonograficzne: mapy, ryciny, fotografie. Wyrównanie gruntu pod nową budowlę oznacza dotarcie do ukrytych w ziemi nawarstwień architektonicznych, archeologicznych, geologicznych i jednocześnie ich naruszenie. Wyrównanie gruntu jest konieczne, aby wypoziomować podłogi i wyznaczyć pion ścian. Na temat usterek w blokach mieszkalnych wznoszonych w PRL-u krążyły legendy; problem ten pokazuje chociażby kultowy serial *Alternatywy 4* Stanisława Barei: po podłogach mieszkań turlały się niewielkie przedmioty, drzwi się

THE GROUND AND THE HORIZON

Gabriela Świtek

The sticky mud underneath and a broad horizon overhead, eternalised in Ferdinand Ruszczyk's monumental painting *Earth* (1898), convey an experience of the great, open space of nature. But the Heideggerian attachment to the earth or the farming practices of its cultivation are not the only aspect of the unique dialectics of the ground and the horizon which comes to light also in city space, even if it is not always evident in the contemporary, urbanised, culture. Photographs documenting the segregation of rubble in early post-wwII Warsaw show people bending over the ground — like those picking potatoes or gathering corn stalks in the 19th century paintings — but this time to prepare it for the construction of a new city.

Building relies on two basic gestures: levelling the ground and setting the horizon. Levelling is a technical term that hides a wealth of architectural meanings; it means preparing the ground for the foundations of a new construction, their outline and structure reflecting the layout and functions of the interior spaces. By digging up and mapping foundations hidden in the ground, archaeologists and architecture historians are able to reconstruct old buildings, even if no iconographic sources such as maps, drawings or photographs have been preserved. Levelling the ground for a new construction means reaching — and disturbing — the underground architectural, archaeological and geological layers. Levelling is necessary if the floors are to be level and the walls plumb; defects in this regard were frequent during the People's Poland era, as depicted, for instance, in Stanisław Bareja's cult TV series, *4 Alternatywy Street*: round objects would roll down the floor, doors would not close, and cupboards would not be flush with the uneven walls. The two basic (technical) aspects of architectural space — the perpendicular

nie domykały, a szafy nie można było dostawić do krzywej ściany. Dwa podstawowe (techniczne) aspekty przestrzeni architektonicznej — poziom i pion — powiązane są z doświadczeniem przestrzeni codzienności, choć współcześni architekci niejednokrotnie podejmują niecodzienną grę z gruntem, po którym kroczyliśmy niepewnym krokiem, czując, że tracimy równowagę. Ścieżki berlińskiego Pomnika Pomordowanych Żydów Europy, zaprojektowanego przez Petera Eisenmana (2003–2005) wznoszą się i opadają, tak jakby grunt nie został wyrównany, jakby pod brukiem pozostały hałdy niewywiezionej ziemi. O doświadczeniu niestabilności gruntu wspomina Daniel Libeskind, wyjaśniając znaczenie swego Ogrodu E.T.A. Hoffmanna przy Muzeum Żydowskim w Berlinie, nazywanym również Ogrodem Wygnań i Emigracji. Ogród — przypominający o dezorientacji tych, którzy musieli opuścić Berlin — jest jedynym fragmentem całego założenia Muzeum, w którego rzucie zastosowano geometrię kąta prostego¹. Poczucie przestrzennej niestabilności uzyskane jest przez wyprowadzenie z fundamentów na planie kwadratu czterdziestu dziewięciu betonowych kolumn nachylonych wobec wyrównanego

and the horizontal — are tied to the experience of everyday space, even if contemporary architects often play with the ground, causing us to tread uncertainly and feel out of balance. The paths of Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin (2003–2005) ascend and descend as if the ground has not been levelled, as if heaps of loose earth from the excavations have remained under the paving. Daniel Libeskind mentions the experience of unstable ground in the context of his E.T.A. Hoffmann Garden of Exile at the Jewish Museum in Berlin. Reminding the visitor of the disorientation of those who were forced to leave Berlin, the Garden is the Museum's only fragment in the plan of which right-angle geometry has been applied.¹ A sense of spatial instability has been achieved by introducing forty nine concrete columns that grow out of the square-plan foundations, tilted toward the level ground and the Museum's surroundings. Ground levelling is a practice inextricably connected with the reconstruction of war-ruined cities: huge heaps of rubble were a major problem for architects working in Warsaw in the early postwar years, such as

Reklama na apartamentowcu Cosmopolitan, plac Grzybowski, Warszawa, listopad 2012, fot. G. Świtek

Advertising banner on the Cosmopolitan building, plac Grzybowski, Warsaw, November 2012, photo by G. Świtek



Peter Eisenman, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, 2003–2005, Berlin, fot. G. Świtek

Peter Eisenman, Memorial to the Murdered Jews of Europe, 2003–2005, Berlin, photo by G. Świtek

podłoża i wobec otoczenia Muzeum. Niwelacja gruntu jest praktyką związaną z odbudową miast po wojennych zniszczeniach. Dla Bohdana Lacherta projektującego dzielnicę mieszkaniową Muranów, czy dla Macieja Nowickiego wytyczającego nowe centrum Warszawy w pierwszych latach po II wojnie światowej, problemem były zwaly gruzów². Wyrównanie gruntu pod nowe budowle oznaczało albo uformowanie cokołów z gruzów, albo zdjęcie tej warstwy i przetransportowanie jej w inne miejsce. Popularny termin budowlany, czyli niwelacja gruntu, wiąże się również z wyrażeniem o nieco innych konotacjach — „zrównaniem z ziemią”, które w pewnym sensie było idealną sytuacją dla urbanisty-modernisty. Zrównanie z ziemią oznacza całkowite zniszczenie, eksterminację wszelkich architektonicznych struktur wzniesionych między gruntem a horyzontem, a z wraz z nią wszelkich śladów dawnej cywilizacji. Zrównanie miasta z ziemią oznacza, że żaden fragment architektury odzwierciedlającej sposoby zamieszkiwania w przeszłości nie pozostał w obrębie horyzontu widzenia.

Przypomniałam o niektórych znaczeniach niwelacji gruntu w praktyce architektonicznej. Co jednak oznacza „wyznaczanie horyzontu” w procesie projektowania budowli? O ile grunt prowadzi nas do niewidzialnej głębi ziemi, ku fundamentom, o tyle widzialny horyzont kieruje nas w stronę relacji pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budynku. Architekt musi uwzględnić linię horyzontu, kiedy projektuje bryłę budynku, zastanawiając się nad jego wysokością. Rozumiał to doskonale Le Corbusier, zaznaczając na szkicu wieżowca (*La Ville radieuse*, 1933), na jego najwyższym piętrze, prostopadłościan mieszkania, z którego na wysokości chmury wystawało ogromne oko obserwujące z góry okolice³. Oceniając wysokościowce w pejzażu miejskim, mówimy, że budynek albo doskonale wpisuje się w istniejącą zabudowę, albo sterczy jak „samotny kaktus” na horyzoncie (tak nazywano niekiedy Warsaw Trade Tower przy ulicy Chłodnej 51 w Warszawie, drapacz chmur wzniesiony w latach 1997–1999). Uwzględnienie horyzontu nie wiąże się jednak z czysto

Bohdan Lachert, the designer of the Muranów residential district, or Maciej Nowicki, responsible for marking out Warsaw's new downtown.² Levelling the ground to prepare it for new developments meant either using the rubble for base courses or disposing of it. Ground levelling, a popular building term, is kindred to a phrase of slightly different connotations: 'razing to the ground', which, in a way, was an ideal situation for the modernist urban planner. Razing to the ground means completely destroying, exterminating, all and any architectural structures present between the ground and the horizon and with it, any traces of the former civilisation. Razing a city to the ground means that no fragment of architecture reflecting past modes of habitation has been left within the visible horizon.

Above, I have mentioned some of the meanings of ground levelling in architectural practice. But what does 'setting the horizon' mean in the process of designing a building? Whereas the ground leads us toward the invisible depths of the earth, toward the foundations, the visible horizon steers us toward the relationship between the inside and outside of the building. In designing the main bulk of the building, deciding how tall it is going to be, the architect has to consider the line of the horizon. Le Corbusier understood this perfectly well when he marked on the sketch of a skyscraper (*La Ville radieuse*, 1933), on its top floor, the cuboid of an apartment from which, level with the clouds, protruded a huge eye, scanning the surroundings from above.³ Judging high-rises in the cityscape, we may say that a building harmonises with existing developments or that it sticks out like a 'lone cactus' (a term used, for instance, to describe the Warsaw Trade Tower at 51 Chłodna Street in Warsaw, erected 1997–1999). But taking the horizon into consideration is not limited to the purely technical decision of how many floors the building should have. The horizon will be visible from the windows of the future structure. The horizon is also the line along which moves the sun and the moon, the two sources of daily and

techniczną decyzją, ile budynek będzie miał pięter. Horyzont będzie widoczny z okien przyszłej budowli. Horyzont to również widnokrąg, po którym wędruje słońce i księżyc — dwa źródła dziennego i nocnego (odbitego) światła. Wyznaczenie horyzontu to także symboliczne ukierunkowanie budowli wobec zmieniającego się w ciągu doby źródła naturalnego światła⁴.

Próby zderzenia dialektyki gruntu i horyzontu z rzeczywistością architektury podjęli niektórzy historycy architektury. W badaniach nad architekturą i urbanistyką Le Corbusiera Beatriz Colomina zwróciła uwagę, że jego wille unoszone na *pilotis* odrywają się od gruntu, a bryła budynku przypomina przenośną kamerę na statywie, która umożliwia filmowe panoramowanie pejzażu przez horyzontalne okna⁵. Luksusowy apartament na najwyższym piętrze kamienicy przy Polach Elizejskich, zaprojektowany przez Le Corbusiera dla milionera Charles'a de Bestegui, odznaczał się wyrafinowaniem, jeśli chodzi o sposoby wyznaczania horyzontu. Ściany słynnego salonu pod gołym niebem w apartamencie de Bestegui precyzyjnie wyznaczały linię horyzontu, kadrującą wybrane zabytki Paryża (Łuk Triumfalny, wieżę Eiffla, Sacré-Cœur)⁶. David Leatherbarrow porównuje wchodzenie i wychodzenie z budynku (w celu określenia jego egzystencjalnej topografii) do wypływania w morze i powrotu do portu⁷. Kiedy wypływamy w morze, dosłownie tracimy grunt pod nogami, a orientację w przestrzeni zyskujemy dzięki horyzontowi i nawigacji. O utracie gruntu pod nogami przypomina Dalibor Vesely, przywołując sytuację nieważkości w dobie podboju kosmosu⁸. Kondycja ludzka jest „ugruntowana” i ukierunkowana względem Ziemi — zauważa Hannah Arendt⁹. Co się dzieje, kiedy tracimy grunt pod nogami, a przed naszymi oczami przesuwają się horyzont? Te filozoficzne pytania przekładają się na konkretne praktyki architektoniczne. W dobie podboju przestrzeni kosmicznej, po tym jak w 1957 roku wystrzelono w kosmos pierwszego satelitę, a w 1969 roku pierwszy człowiek postawił stopę na innym niż Ziemia gruncie, architekci zaczęli projektować budowle, które

nocturnal (reflected) light, respectively. Setting the horizon means, therefore, symbolically positioning the building toward the source of natural light as it changes over the course of day and night.⁴

Some architecture historians have tried to confront the dialectics of the ground and the horizon with the actual reality of architecture. In her research into Le Corbusier's architectural and urban planning work, Beatriz Colomina noticed that his pilotis-supported villas detach from the ground and the bulk of the building resembles a tripod-mounted camera that 'pans' the landscape through the horizontal windows.⁵ The luxury penthouse on the Champs-Élysées designed by Le Corbusier for the millionaire Charles de Bestegui was highly sophisticated in terms of setting the horizon; the walls of the famous ceilingless rooftop living room ended at eye level, framing a spectacular panorama over the Arc de Triomphe, toward the Eiffel Tower and Sacré-Cœur.⁶ David Leatherbarrow compares the act of entering and exiting a building (with the purpose of determining its existential topography) to the coming and going at sea.⁷ Departing from port, we — literally — lose the ground under our feet and it is only by means of the horizon and navigation that we gain an orientation in space. Dalibor Vesely speaks of a similar situation in the context of zero gravity, where the 'lack of orientation [is] directly linked with the loss of physiognomy of all objects in the surrounding space.'⁸ Hannah Arendt notes that the human condition is 'grounded' and oriented toward the Earth.⁹ What happens when we lose the ground under our feet and the horizon shifts before us? These philosophical questions translate into specific architectural practices. During the space age, when the first satellite had been launched (in 1957) and man had put his foot on the Moon (in 1969), architects started designing buildings that had no foundations¹⁰, such as the *Walking City* envisaged by Archigram member Ron Herron, with its massive robotic structures freely roaming the earth. However, we do not need to travel in space in order to feel our body's orientation toward the ground

nie mają fundamentów^o. Przykładem jest unoszące się nad ziemią i przypominające zwiadowcze łaziki na księżycu *Miasto kroczące* Rona Herrona, członka brytyjskiej grupy Archigram. Nie musimy jednak doświadczać lotu w kosmos, aby odczuć ukierunkowanie naszego ciała względem gruntu i horyzontu; przypomnijmy doświadczenie poruszania się po niewypoziomowanej podłodze, niewyrównanym gruncie.

Grunt i horyzont postrzegam jako dwa podstawowe, egzystencjalne wymiary doświadczenia przestrzennego. To dwa wymiary — a nie trzy, jak w nowoczesnych definicjach przestrzeni matematycznej zakładających, że do określenia miejsca danego punktu w przestrzeni (Kartezjańskiej *res extensa*) potrzebne są trzy osie: x, y, z. Perspektywiczność przestrzeni trafnie ilustruje znana rycina z siedemnastowiecznego traktatu o wykreślaniu perspektywy geometrycznej, przeznaczonego dla malarzy (Abraham Bosse, *Manière universelle de Monsieur Desargues pour pratiquer la perspective...*, 1648). Rycina

and the horizon: the experience of walking on an uneven floor or unlevelled ground will suffice.

The ground and the horizon are two fundamental, existential dimensions of the spatial experience. These are two dimensions, not three as in modern-day definitions of mathematical space which posit that determining a point's position in space (the Cartesian *res extensa*) requires three coordinates (x, y, z). The perspectivity of space is aptly illustrated by a well-known print from a 17th-century treatise on geometric perspective (Abraham Bosse, *Manière universelle de Monsieur Desargues pour pratiquer la perspective...*, 1648). The print shows three men who, independently of each other, plot their 'points of view', framing a fragment of reality and projecting it on the ground without considering the horizon — and thus losing a fundamental, existential, dimension.¹¹ Let us now juxtapose Bosse's print with the 'two-dimensionality', or, more precisely, the dialectics of the ground and the horizon, present in Caspar David

Abraham Bosse, *Manière universelle de Monsieur Desargues pour pratiquer la perspective...*, Paris 1648, Bibliothèque Nationale de France



Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, podwórko między Sienną 55 a Złotą 62, po prawej dawna „strona aryjska”, po lewej dawne getto — sierpień 2011

Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, backyard between 55 Sienna Street and 62 Złota Street, former 'Aryan side' on the right, former ghetto on the left — August 2011

przedstawia trzy postacie, które wykreślają swoje „punkty widzenia”, nie komunikując się ze sobą, kadrując tylko fragment rzeczywistości i rzutując go na grunt bez uwzględnienia horyzontu — tym samym tracąc z oczu jeden zasadniczy, egzystencjalny wymiar¹¹. Przeciwstawmy tej rycinie „dwuwymiarowość”, a dokładniej, dialektykę gruntu i horyzontu, widoczną na wielu obrazach Caspara Davida Friedricha, przedstawiających postaci nad brzegiem morza, wpatrzonych w horyzont osnuty światłem księżyca. Grunt i horyzont to dwa dialektyczne (przenikające się wzajemnie) wymiary — a nie punkty widzenia czy perspektywy badawcze. Licznym punktem perspektywicznego widzenia (zobrazowanym przez Abrahama Bosse’a) przeciwstawmy również ilustrację z traktatu Cosimo Bartoliego *Del modo di misurare* (1564). Ilustracja przedstawia instrument przypominający astrolabium (służące do mierzenia kątów i określenia położenia ciał niebieskich), skonstruowany przez Albertiego i zastosowany w praktyce architektonicznej¹². Instrument ten, poprzedzający współczesny teodolit (przyrząd geodezyjny do mierzenia kątów w płaszczyźnie pionowej i poziomej), nazywano też horyzontem. Horyzont umożliwiał dokładne zmierzenie terenu oraz ustalenie skali dla nowych budowli poprzez określenie odległości pomiędzy najwyższymi punktami orientacyjnymi w pejzażu i w mieście. Głównym przedmiotem moich rozważań nie jest jednak Alberti, Cosimo Bartoli i ich horyzont, czyli architektoniczne astrolabium, lecz seria fotografii *Inne Miasto* autorstwa Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka, powstająca od 2011 roku. W tym współczesnym projekcie poruszyło mnie napięcie między wyznaczaniem kadru obrazu a mapowaniem gruntu współczesnego miasta i określaniem horyzontu (wiedzy historycznej).

Spojrzenie z wysokości

„Jaki statek powietrzny wynajęliście, aby zrobić te fotografie?” — zapytałam nieco żartobliwie Elżbietę Janicką i Wojciecha Wilczyka na początku rozmowy o projekcie *Inne Miasto*, przeprowadzonej

Friedrich's paintings showing people on the sea shore, gazing into the horizon under moonlight. The ground and the horizon are two dialectical (interpenetrating) dimensions — not points of view or research perspectives. Let us also juxtapose the many perspective viewpoints depicted by Bosse with an illustration featured in Cosimo Bartoli's *Del modo di misurare* (1564), showing an astrolabe (serving to measure angles and predict the positions of celestial bodies) built by Alberti and used in architectural practice.¹² A predecessor of the modern-day theodolite (a precision instrument for measuring angles in the horizontal and vertical planes), the astrolabe, also called the horizon, was used for precise land surveying and for determining the scale for new buildings by measuring the distance between landmarks in both the country and the city. But the main subject of my reflections here is not Alberti, Cosimo Bartoli or their horizon, that is the architectural astrolabe, but a photographic series started in 2011 by Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk, called *Other City*. What has struck me as remarkable in this contemporary project is a tension between, on the one hand, the framing of an image and, on the other hand, the mapping of the modern city and setting a horizon (of historical knowledge).

View from Above

“What kind of airship did you hire to take these pictures?” I asked, somewhat tongue-in-cheek, when I met Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk in March 2013 to discuss their project. Although the photographs of *Other City* do not suggest as high a viewpoint, I was reminded of other images, such as Honoré Daumier's 1863 lithograph showing a caricature of the photographer Nadar flying over Paris in a balloon (*Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art*), or the photograph of Walter Miller taking a picture of New York from the Woolworth building (1912–1913).¹³ The view from above fascinated modernist architects and urban planners. In his

w marcu 2013 roku. Kadry fotograficzne *Innego Miasta* nie sugerują aż tak wysokiego punktu widzenia jak z samolotu, ale przypominałam sobie wówczas o innych obrazach, na przykład o karykaturze przedstawiającej fotografa Nadara wznoszącego się nad Paryżem w balonie z z litografii Honoré Daumiera z 1863 roku (*Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art*), czy o zdjęciu Waltera Millera fotografującego Nowy Jork z parapetu budynku Woolwortha (1912–1913)¹³. Spojrzenie z wysokości fascynowało architektów i urbanistów modernizmu. W książce *W stronę architektury* Le Corbusier zamieszcza liczne zdjęcia dwu- i trójpiętowców (notabene jego „maszyna do mieszkania”, czyli nowoczesne mieszkanie najmniejsze, czerpało wzory między innymi z funkcjonalnej konstrukcji samolotów)¹⁴. Realizując w 2006 roku parodię naukowych filmów dokumentalnych, poświęconą osiedlu Za Żelazną Bramą, *Natura (do) mieszkania* (tytuł tego filmu jest trawestacją „maszyny do mieszkania” Le Corbusiera), Jarosław Kozakiewicz wspominał o perypetiach związanych nie tylko z wynajęciem helikoptera, z którego można było sfilmować ogrom tego założenia urbanistycznego, ale też z uzyskaniem pozwoleń od odpowiednich władz na przelot „statku powietrznego w przestrzeni powietrznej miasta”. Nieco żartobliwa uwaga o maszynie latającej prowadziła jednak do poważnych pytań do autorów projektu *Inne Miasto*, do rozmowy o niektórych przestrzenno-czasowych aspektach tej serii fotografii. W pamięci miałam również serię zdjęć lotniczych Warszawy zachowanych w Bildarchiv Foto Marburg, opublikowanych w 2004 roku w albumie *Warszawa — ostatnie spojrzenie. Niemieckie fotografie lotnicze sprzed sierpnia 1944*¹⁵. Te zdjęcia szczególnie studiowałam, pisząc kilka lat temu o osiedlu Za Żelazną Bramą, próbując odtworzyć stan zachowania zabudowy w granicach tak zwanego małego getta, tuż po Powstaniu w Getcie i tuż przed Powstaniem Warszawskim¹⁶. Fotografie lotnicze nie były wykonywane w celu rekonstrukcji zniszczonej zabudowy; wręcz przeciwnie, stawały się materiałem propagandowym (ukazującym ogrom zniszczenia dokonanego przez okupanta) i instruktażowym (jak skutecznie przeprowadzać naloty na miasto).

Toward an Architecture, Le Corbusier features numerous images of bi- and triplanes (by the way, his ‘machine for living in’ — the smallest modern dwelling unit — was inspired by, among other things, the functional construction of airplanes).¹⁴ Polish artist Jarosław Kozakiewicz, who in 2006 made a mockumentary devoted to Warsaw’s Za Żelazną Bramą [Behind the iron gate] housing project, *Nature of/for Living In* (the title travestyng Le Corbusier’s famous phrase), was hard pressed not only to hire a helicopter to film the sprawling development but also to secure the necessary permits for an ‘aircraft to fly in the urban air space’. Nonetheless, my slightly jocular remark about an airship led to serious questions addressed at the authors of *Other City*, to a conversation about certain spatiotemporal aspects of the photographic series. I also had in mind a series of aerial photos of Warsaw preserved in the Bildarchiv Foto Marburg, published in 2004 in the picture album *Warszawa — ostatnie spojrzenie. Niemieckie fotografie lotnicze sprzed sierpnia 1944* [Warsaw — the last glance. German aerial photographs from the time before the Warsaw Uprising, in August 1944].¹⁵ I studied those photographs in detail when writing an essay about the Za Żelazną Bramą estate, trying to reconstruct the preservation of development within the so called ‘small ghetto’, shortly after the Warsaw Ghetto Uprising but before the Warsaw Uprising.¹⁶ The original aerial photos were not taken for the purposes of reconstruction; quite the contrary, the purpose was propaganda (to show the devastation wreaked on the city) and instruction (how to carry out effective air strikes).

Janicka and Wilczyk sought out Warsaw buildings tall enough to allow a panoramic view of that part of the city which was the Jewish Ghetto during the Second World War. This time the difficulty was not in hiring a helicopter and obtaining a permit to fly, but in persuading the managers of the various office and residential buildings to allow the photographers to take pictures from the top floors or balconies, the weather permitting. We can recognise

Janicka i Wilczyk poszukiwali w architekturze Warszawy budynków na tyle wysokich, aby z ich okien i balkonów można było osiągnąć punkt widzenia odpowiedni dla ujęcia w obrazie fotograficznym panoramy Warszawy, a dokładniej panoramy tych części miasta, które w czasie okupacji pozostawały w granicach getta. Perypetie towarzyszące realizacji tego projektu nie dotyczyły wynajęcia śmigłowca i uzyskania zgody na przelot nad miastem, ale negocjacji z administratorami warszawskich biurowców i bloków mieszkalnych w sprawie pozwolenia na fotografowanie z wysokości przy odpowiedniej pogodzie. W serii *Inne Miasto* rozpoznamy ujęcia z najwyższych pięter bloków osiedla Za Żelazną Bramą, z nieco niższych bloków przy ulicy Pańskiej (znanych z serialu *Czterdziestolatek*), czy z balkonu biurowca u zbiegu ulic Królewskiej i Marszałkowskiej. Spojrzenie na miasto z wysokości jest jednocześnie jednym z typowych sposobów zwiedzania Warszawy. Wielokrotnie wjeżdżałam z moimi gośćmi na trzydzieste piętro Pałacu Kultury i Nauki, oferując widokowy spacer w pigułce: „tu jest Ściana Wschodnia, tam Wisła, tu jest Stare Miasto, a tam było getto”. „Tam było getto” to jednak wskazanie na teren inny niż pozostałe. Pokazują przecież coś, czego dzisiaj z góry nie widać. Na horyzoncie widać nowe miasto. Dawne miasto z gettem w centrum — jak podkreślają Barbara Engelking i Jacek Leociak w *Getcie warszawskim. Przewodniku po nieistniejącym mieście* — „istnieje już tylko pod asfaltem ulic muranowskich, pod chodnikami, pod skwerami podwórek, szkolnymi boiskami, dziedzińcami przedszkoli, pod obrośniętymi trawą skarpami usypanymi z gruzów, pod wyjątkowo w tej dzielnicy wybujałymi topolami, lipami i klonami. Tam są sklepienia piwnic przykryte gruzem i ziemią — mocne gettowe korzenie pamięci”¹⁷. Z cytowanego powyżej fragmentu wynika, że to nie horyzont, lecz grunt jest repozytorium pamięci o przeszłości miasta. Tym bardziej zastanawia punkt widzenia z góry, wybrany przez Janicką i Wilczyka w ich fotograficznych spacerach po obszarze dawnego getta warszawskiego.

here images taken from the top floors of the Za Żelazną Bramą tower blocks, from the slightly lower blocks of flats at Pańska Street (familiar from the iconic 1970s TV series, *Czterdziestolatek*), or from the balcony of the office building at the corner of Królewska Street and Marszałkowska Street. At the same time, a view from above is one of the typical ways of sightseeing Warsaw. This author has on many occasions taken her guests to the thirtieth floor of the Palace of Culture and Science to show them the main sights: ‘Here’s the new downtown, there the Vistula, here’s Old Town, and there used to be the ghetto’. The latter, however, is a statement of a different order. Pointing to the former ghetto I am showing something that is not visible from above today. It is the new city on the horizon. The former city, with the ghetto in the middle of it, as Barbara Engelking and Jacek Leociak stress in *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, ‘now only exists under the asphalt of the Muranów streets, under the sidewalks, under the squares in the courtyards, under the school playgrounds, under the kindergarten courtyards, under the terraces of piled-up rubble that are now grown over with grass, under the poplars, limes, and sycamores, which are exceptionally luxuriant in this district. That is where you can find the roofs of cellars covered with rubble and earth — the strong ghetto roots of memory.’¹⁷ The quoted fragment suggests that it is not the horizon but the ground that serves as a repository of memory of the city’s past. This makes all the more intriguing the viewpoint from above adopted by Janicka and Wilczyk in their photographic peregrinations around the area of the former Warsaw Ghetto.

The first photographs in the *Other City* series were taken in March 2011. Some of them were published in Elżbieta Janicka’s book *Festung Warschau*, such as the view of the ONZ Roundabout from the building at 20 Jana Pawła II Avenue, including the tenements at 28 Twarda Street and 3 Ciepła Street, remnants of Small-Ghetto development (photo taken 11 March 2011;

Pierwsze fotografie z serii *Inne Miasto* powstały w marcu 2011 roku. Niektóre z nich zostały opublikowane w książce Elżbiety Janickiej *Festung Warschau*, na przykład widok Ronda ONZ z budynku przy ulicy Jana Pawła 11 20, obejmujący kamienice przy Twardej 28 i Ciepłej 3, ostańce zabudowy w granicach małego getta (zdjęcie wykonane 11 marca 2011 roku; wszystkie fotografie z tej serii podpisane są współczesnymi nazwami placów i ulic oraz datami dziennymi)¹⁸. Dwa lata później ta część dzielnicy wygląda już inaczej. Obecnie znajduje się tam ogromny plac budowy jednej ze stacji drugiej linii metra. Wszyscy mieszkańcy przedwojennych kamienic, a także dobudowanych do nich w latach dziewięćdziesiątych dwóch budynków biurowych i mieszkalnych zostali (pomimo licznych protestów) wysiedleni, a na parceli pomiędzy aleją Jana Pawła 11 i ulicą Perca powstaje nowy biurowiec. Przyjęty w *Innym Mieście* punkt widzenia z góry to perspektywa fotografowania odmienna od większości zdjęć Elżbiety Janickiej zamieszczonych w *Festung Warschau* — obrazów

all photographs in this series are accompanied by captions stating the contemporary name of the location and the daily date).¹⁸ Two years later, however, the place looks different, having become a huge construction site of one of the stations of Warsaw's second metro line. All tenants of the prewar tenements as well as of the adjacent office and residential extensions erected in the 1990s have been (despite loud protests) evicted, and a new office building is being erected on a lot between Jana Pawła 11 Avenue and Perca Street. The viewpoint from above adopted in *Other City* is a perspective different from the majority of Elżbieta Janicka's photographs in *Festung Warschau*; the latter document a walk within the boundaries of the Warsaw Ghetto from the eye level of the contemporary *flâneuse*, a keen observer of architectural details, closely examining cobbled street fragments, amazed to read commemorative plaques and signposts, shown in close-up (such as the one at Stawki Street: 'Umschlagplatz, 400 metres;

Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare...*, Venice 1614, e-rara.ch (ETH-Bibliothek Zürich)



Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, *Inne Miasto*: Widok ze Złotej 62 w kierunku wschodnim — 19 marca 2011, podwórko z fragmentem muru getta

Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, *Other City*: View from 62 Złota Street towards the East — 19 March 2011, backyard with fragment of the ghetto wall

dokumentujących spacer w granicach getta warszawskiego, z poziomu wzroku współczesnej *flâneuse*, wnikliwej obserwarki detali architektury i pomników, przyglądającej się z uwagą wybrukowanym fragmentom ulic, ze zdumieniem czytającej ukazane w zbliżeniu tablice pamiątkowe i drogowaskazy (jak na przykład ten przy ulicy Stawki: „Umschlagplatz 400 m; Pomnik Poległym i Pomordowanym na Wschodzie 350 m; k.s. Polonia 500 m”)¹⁹. W przypadku prac Wojciecha Wilczyka perspektywa fotografowania miasta z góry nie jest zupełnie nowa. W serii *Z wysokości* (2001) odnajdziemy widoki miast Górnego Śląska (Chorzowa, Bytomia, Zabrze), kadrowane z wysokości kilku pięter lokalnych budynków, choć malarski klimat tych czarno-białych fotografii (z mgłami i dymami nad miastem) różni się zasadniczo od serii *Inne Miasto* — ujęć w kolorze, ale „wypranych” z jakichkolwiek emocji czy prób uwodzenia malowniczością miejskiej panoramy²⁰. Poszukiwania Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka łączą nie tyle spojrzenie z wysokości, co uchwycenie niewidocznej topografii danego obszaru. Topograficznym projektem można nazwać słynny już cykl Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje* (2007–2009), na który złożyło się ponad trzysta zdjęć synagog i domów modlitwy na terenie Polski. Budynki te ocalały z Holokaustu, jednak po wojnie pozostały w ruinie, bądź też zostały przebudowane, zmieniając swą funkcję na lokalny pub, hurtownię okien, zakład pogrzebowy, siedzibę ochotniczej stacji pożarnej, skład mebli holenderskich czy skup złomu²¹. Wilczyk przyjął w tym cyklu punkt widzenia z poziomu wzroku kogoś, kto stoi na gruncie, jak również powtarzaną (tam, gdzie umożliwiła to istniejąca zabudowa) zasadę kadru frontального i centralnej kompozycji. Topograficznym przedsięwzięciem jest też *Festung Warschau* Janickiej, choć w tej publikacji odnajdziemy wszelkie możliwe punkty widzenia: od wspomnianych zbliżeń na tablice pamiątkowe i nazwy ulic, fragmenty murów, przez nasypy gruzowe z Muranowa, kielichy kwiatów na trawnikach, chodniki i bruk ulicy Chłodnej, detale pomników, fotografie fasad i brył budynków, aż do zdjęć lotniczych Warszawy z Bildarchiv Foto Marburg i z fotoplanu miasta z 1945 roku.

Monument to the Fallen and Murdered in the East, 350 metres; Polonia Sports Club, 500 metres’).¹⁹ For Wojciech Wilczyk, on the other hand, the perspective of photographing a city from above is not entirely new. His series *From Above* (2001) features images of Upper Silesian cities (Chorzów, Bytom, Zabrze), taken from several stories-high local buildings, though the painterly quality of these black-and-white photographs (with mist and smoke floating over the city) differs fundamentally from the *Other City* images: polychromatic, but washed out of any emotionalism, any attempt to seduce with the picturesque.²⁰ Elżbieta Janicka’s and Wojciech Wilczyk’s investigations share not so much a view from above as the capturing of an invisible topography of an area. Topographic is a term that could be applied to Wilczyk’s already famous series *There’s No Such Thing as an Innocent Eye* (2007–2009), showing over three hundred synagogues and prayer houses throughout Poland that have survived the Holocaust but are either in ruin or have been converted into a pub, a window warehouse, a funeral parlour, a fire station, a second-hand furniture store, or a scrap yard.²¹ Wilczyk has adopted in the series the viewpoint of a ground-level observer and the principle (applied wherever possible) of frontal image and central composition. *Festung Warschau* is likewise a topographic project, although it features all possible viewpoints: from the aforementioned close-ups of commemorative plaques, street names and wall fragments, through the Muranów rubble embankments, flowers beds, the pavements and cobbles of Chłodna Street, details of monuments, building bulks and facades, to the Bildarchiv Foto Marburg aerial photos and a 1945 city photo map.

Other City is a series of images of the same, rectangular format, all sharing a viewpoint from above. Unlike, however, aerial photos or photo maps, which do not show the horizon, this is not a viewpoint directed solely at the ground. The horizon captured in the *Other City* photographs shows selected landmarks — church spires, high-rises, skyscrapers — the location of which allows us to mentally

Inne Miasto to seria kadrów tego samego, prostokątnego formatu, wyznaczanych przez punkt widzenia z góry. Nie jest to jednak kadrowanie skierowane jedynie na grunt — tak jak w przypadku zdjęć lotniczych czy fotoplanów Warszawy, które nie uwzględniają linii horyzontu. Na horyzoncie ujmowanym w kadrach *Innego Miasta* widnieją wybrane punkty orientacyjne — wieże kościołów, warszawskich bloków i biurowców, których lokalizacja pozwala nam na wykreślenie granic dawnego getta. Jest to sytuacja podobna do tej już wspomnianej, czyli do spojrzenia na Warszawę z tarasu widokowego Pałacu Kultury i Nauki. Janicka i Wilczyk wskazują na coś, czego dzisiaj z wysokości nie widać, a jednocześnie dbają o to, aby widok w dal, w stronę horyzontu, był jak najbardziej przejrzysty. Fotografie wykonywane są jesienią i wiosną. Wówczas, w naszym klimacie powietrze jest zazwyczaj przejrzyste (choć bywają wyjątki jak tegoroczna zima trwająca do kwietnia), poranne słońce nie oślepia i nie zaciera horyzontu widoczności, a architektura nie jest jeszcze przesłonięta bujną, letnią zielenią. Co widzimy — na pierwszy rzut oka — w kadrach cyklu *Inne Miasto*? W dali dostrzegamy skomplikowaną linię horyzontu współczesnego miasta, panoramiczny pejzaż miejski, palimpsest budynków, potrzebę nieustannego burzenia i budowania, odzwierciedloną w aktualnych hasłach propagandowych: „Warszawa w budowie”, „Polska w budowie”. Na pierwszym planie widzimy niekiedy architektoniczne działania w gruncie, ogromne wykopy pod fundamenty nowych wysokościowców. Przykładem jest zdjęcie ukazujące w perspektywie z góry dziurę w ziemi na placu Grzybowskim (sfotografowaną 8 kwietnia 2011 roku), z której wyrósł w kwietniu 2013 roku kilkudziesięciopiętrowy apartamentowiec Cosmopolitan. Współczesna walka o „prawo do miasta” rozgrywa się nie tylko na poziomie gruntu, nie dotyczy jedynie prawa własności²². Trwa również wojna o „prawo do horyzontu”, czyli o uprzywilejowany widok z okna w biznesowym centrum. Apartamentowiec przy placu Grzybowskim jeszcze w listopadzie 2012 roku opatrzony był ogromnym transparentem reklamowym, trafnie oddającym agresywne metody

chart the boundaries of the former ghetto. The situation is similar to looking at Warsaw from the observation deck of the Palace of Culture and Science. Janicka and Wilczyk direct our gaze toward something that cannot be seen from above anymore, while making sure that the view into the distance, toward the horizon, is as unobstructed as possible. The photographs are taken in Autumn and Spring, when the air in Warsaw is usually clear (though there are exceptions, like this year's long winter), the morning sun does not dazzle the viewer nor blur the distant view, and architecture has not yet been screened from view by foliage. What, at first sight, do we see in the *Other City* images? In the distance, we see the intricate skyline of the modern metropolis, a panoramic urban landscape, a palimpsest of buildings, the need for constant demolishing and building, reflected in the current propaganda slogans: 'Warsaw in construction', 'Poland in construction'. In the foreground we sometimes see earthworks, huge excavations for the foundations of new high-rises, as in the photograph from 8 April 2011 showing a massive pit at Plac Grzybowski, from which has now emerged the 170 metre-tall Cosmopolitan building. The contemporary battle for the 'right to the city' is being fought not only at ground level and not only over ownership rights.²² Simultaneously, a war is being fought for the 'right to the horizon' — a privileged view from windows in the city's business district. As recently as November 2012, the Cosmopolitan building sported a huge banner reflecting the aggressive gentrification methods employed by building developers in the neoliberal era: 'Move Downtown. See What Others Cannot'. Above hung another banner showing a pair of female eyes.

I mention this banner, which overlooked the Warsaw downtown for several months in 2012, for a reason. There is something of arrogance and a desire to rule the city in looking from above. A similar, virtually erotic, 'pleasure of seeing the whole' is mentioned by Michel de Certeau as he sketches an image of the twin towers

gentryfikacji stosowane przez deweloperów w dobie neoliberalizmu: „Zamieszkać w centrum. Zobacz to, czego nie mogą zobaczyć inni”. Nad napisem umieszczono dodatkowy transparent przedstawiający parę kobiecych oczu.

O tym transparencie górującym przez kilka miesięcy 2012 roku nad Warszawą wspominam nieprzypadkowo. Spoglądanie z góry ma w sobie coś z arogancji i pragnienia panowania nad miastem. O podobnej, niemal erotycznej, „ekstazie oglądania całości” wspomina Michel de Certeau, rysując obraz drapaczy chmur, które zostały zrównane z ziemią 11 września 2001 roku. Co to oznacza: „Zobaczyć Manhattan ze sto dziesiątego piętra World Trade Center”²³ De Certeau odpowiada: „Wzniesić się na szczyt World Trade Center to uciec przed wchłonięciem przez miasto. Ciało nie jest już powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku [...]. Ten, kto tam się wznosi, opuszcza unoszący go i mieszający tożsamość autorów i widzów tłum. [...] Owo wznoszenie się przekształca go w obserwatora. [...] Umożliwia [...] stawianie się słonecznym Okiem, boskim spojrzeniem. Jest to pochwała obserwacyjnego (*scopique*) i poznawczego (*gnostique*) popędu. Stać się wyłącznie owym obserwacyjnym punktem to fikcja wiedzy”²⁴. Na zdjęciach z cyklu *Inne Miasto* nie widać miejskiego tłumu. To seria przejrzystych fotografii architektonicznej panoramy miasta, w której dokonano jedynie nieznaczących retuszy, na przykład lekkiego „prostowania” konturów wysokościowców.

Czym jest rozpościerająca się przed obserwatorem panorama miasta widziana z wysokości? De Certeau stwierdza: „Jest ona odpowiednikiem kopii — czyli projekcji będącej rodzajem oddalenia — jaką sporządza planista, urbanista czy kartograf. Miasto-panorama jest »teoretycznym« (to znaczy, wzrokowym) symulakrem, wreszcie obrazem, którego warunkiem zaistnienia jest zapomnienie lub nieznajomość praktyk”²⁵. W *Festung Warschau* Elżbieta Janicka zaproponowała codzienny spacer po mieście, jakby naśladować prak-

destroyed on 11th September 2001. What does ‘seeing Manhattan from the 110th floor of the World Trade Center’²³ mean? The French philosopher replies: ‘To be lifted to the summit of the World Trade Center is to be lifted out of the city’s grasp. One’s body is no longer clasped by the streets that turn and return it according to an anonymous law; . . . When one goes up there, he leaves behind the mass that carries off and mixes up in itself any identity of authors or spectators . . . His elevation transforms him into a voyeur. It allows one to be . . . a solar Eye, looking down like a god. The exaltation of a scopic and gnostic drive: the fiction of knowledge is related to this lust to be a viewpoint and nothing more.’²⁴ There is no city crowd in the *Other City* images. It is a series of lucid photographs of the city’s architectural panorama, which have been only slightly re-touched, e.g. by ‘straightening’ the contours of high-rise buildings.

What is the panorama that stretches before an observer looking from above? It is, says de Certeau, the ‘analogue of the facsimile produced, through a projection that is a way of keeping aloof, by the space planner urbanist, city planner or cartographer. The panorama-city is a “theoretical”, (that is, visual) simulacrum, in short a picture, whose condition of possibility is an oblivion and a misunderstanding of practices’.²⁵ In *Festung Warschau*, Elżbieta Janicka took the reader on a walk around the city that seemed to imitate the spatial practices described by de Certeau. Walking around the city turned into ‘pedestrian speech acts’ and ‘walking rhetorics’ that examined penetratingly, even ruthlessly, the meanders of the contemporary politics of historical memory. In *Other City*, Janicka and Wilczyk adopt a viewpoint from above, but the decision is not dictated by an arrogant drive for total knowledge and power. Rather, *Other City* documents the liquidity of the urban horizon, while at the same time making it possible to map the vastness of the area where a crime against humanity was committed. There are traces of subversive practice in *Other City*: while Janicka and Wilczyk show from above ‘what others

tyki przestrzenne opisane przez de Certeau. Chodzenie po mieście zmieniło się w „piesze akty wypowiedzania” i „retoryki wędrówne” z wnikliwością, niemal bezwzględnością śledzące meandry współczesnej polityki pamięci historycznej. W serii *Inne Miasto* Janicka przyjęła wraz z Wilczykiem punkt widzenia z góry; nie był on jednak poddyktowany aroganckim pędem do totalnej władzy i wiedzy. *Inne Miasto* dokumentuje płynność miejskiego horyzontu, umożliwiając jednocześnie mapowanie ogromu gruntu, na którym dokonano zbrodni przeciwko ludzkości. W *Innym Mieście* odnajdziemy ślady praktyki subwersywnej — Janicka i Wilczyk pokazują z góry to, „czego nie mogą zobaczyć inni”, lecz nie chodzi tu o uprzywilejowany widok z okna jednego z najdroższych w Warszawie apartamentów. Projekcja z wysokości, z oddalenia, przypominająca totalny ogląd charakteryzujący działania urbanistów i kartografów, stała się narzędziem demaskującym praktyki zapomniania w teksturze miasta. Umożliwia zarysowanie tła dla zachowanych fragmentów, dokumentowanych już w *Festung Warschau*, ale i dostępnych w bezpośrednim doświadczeniu, w czasie spaceru po centrum Warszawy.

Dialektyka gruntu i horyzontu

Zatrzymajmy się przy określeniu serii *Inne Miasto* jako panoramicznego tła dla szczegółów, których fotografie odnajdziemy w *Festung Warschau*. Dialektyka tła i szczegółów wpisana jest w filozoficzne definicje horyzontu, zakreślone w fenomenologii percepcji Edmunda Husserla i Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Horyzont definiowany jest na przykład jako „tło spostrzeżeń, które towarzyszy doświadczeniu przedmiotów i znaczeń. Metafora horyzontu najpierw pokazała swą użyteczność w fenomenologii percepcji (Husserl, Merleau-Ponty), zgodnie z którą każdy obiekt naszego spostrzegania uświadamiany jest w wielości cech, które nie są bezpośrednio uchwytywane”²⁶. Autor tego encyklopedycznego hasła przywołuje przykład zapożyczonego z architektury: „patrzac na frontową ścianę domu, »widzę«

cannot see’, they do not mean a privileged view from one of the most expensive apartments in Warsaw. A projection from above, from a distance, resembling the totalising gaze of cartographers and urban planners, becomes a tool for exposing the practices of oblivion in the city’s texture. It makes it possible to sketch a background for the preserved fragments — already documented in *Festung Warschau*, but also available through direct experience, during a walk around downtown Warsaw.

Ground and Horizon: a Dialectics

Let us consider for a moment the notion of *Other City* as a panoramic background for the details documented photographically in *Festung Warschau*. A dialectics of the background and of details is inherent in the philosophical definitions of the horizon outlined in Edmund Husserl’s and Maurice Merleau-Ponty’s phenomenology of perception. The horizon has been defined, for instance, as the ‘unthematized field of perception or background of understanding accompanying the subject’s experience of objects and meaning’.²⁶ The definition’s author, Hans-Herbert Kögler, then proceeds to say that the ‘metaphor of the horizon has first proved useful in phenomenological theory of perception (Husserl, Merleau-Ponty). Accordingly, every awareness of a perceptual object is attended by a frame of not directly represented features. While perceiving merely the front of a house, for example, we nevertheless “see” a complete three-dimensional object. Spatiality, temporality, and a background of indirectly represented objects thus form the horizon within which we always experience an object as such.’²⁷ A small handy object, such as a matchbox, will help to explain how the horizon works as a movable background of observation. Within a single observation we see no more than three of its walls, yet we ‘know’ that it is a rectangular cuboid. From the abovementioned definition of the horizon emerges one aspect of the philosophical

cały trójwymiarowy obiekt. Przestrzenność, czasowość i zaplecze poznawcze tworzą przeto horyzont, w którym rozpoznajemy obiekt spostrzegania”²⁷. W celu wyjaśnienia, jak działa horyzont jako ruchome tło spostrzeżeń, wystarczy drobna rzecz pod ręką, czyli pudełko zapalek. W jednym spostrzeżeniu nigdy nie widzimy więcej niż trzy boki pudełka, a jednak „wiemy”, że to prostopadłościan o sześciu płaszczyznach umieszczonych względem siebie pod kątem prostym. Z powyższej definicji horyzontu wyłania się jeden aspekt tej filozoficznej metafory zarysowany w fenomenologii percepcji, do którego powracają historycy architektury. W studium *Uncommon Ground: Architecture, Technology, and Topography* David Leatherbarrow posługuje się pojęciem horyzontu jako tła dla postrzegania reprezentacyjnego fragmentu budynku, czyli fasady²⁸. Fasada jest frontálną płaszczyzną przypominającą kadr obrazu (ma granice, podobnie jak płótno). Kiedy zbliżamy się do budynku, najpierw widzimy fasadę; Leatherbarrow podkreśla jednak, że budynek poznajemy w akcie obchodu, a nie w jednostkowym, frontálnym spostrzeżeniu.

Co jednak dzieje się, kiedy zmieniamy punkt widzenia — z poziomu gruntu na widzenie z pewnej wysokości? Nie tylko dostrzegamy bryłę, lecz stopniowo ukazuje się topografia budynku wraz z całym splotem znaczeń architektury. Spojrzenie z wysokości nie jest jedynie „teoretycznym” obrazem — jak to ujmował de Certeau. Spojrzenie z wysokości umożliwia „widzenie topograficzne”, w rozumieniu Leatherbarrowa²⁹. Widzenie topograficzne nie polega na wytyczaniu mapy przez wszechwidzące i wszechwiedzące oko, lecz jest doświadczeniem zamieszkiwania, orientacji we wszelkich egzystencjalnych aspektach przestrzeni — historycznych, społecznych, politycznych. W tym znaczeniu projekt *Inne Miasto* jest „widzeniem topograficznym”. Fasady i mury fotografowane w *Festung Warschau* zyskują w *Innym Mieście* niezbędne tło dla pojedynczych spostrzeżeń, czyli topografię, która umożliwia umiejscowienie zachowanych fragmentów w przestrzeni i historii miasta, w ogromie obszaru dawnego getta. Wielokrotnie fotografowana w zbliżeniu

metaphor, outlined in phenomenology of perception, to which architecture historians have returned over and over again. In his *Uncommon Ground: Architecture, Technology, and Topography*, David Leatherbarrow uses the notion of the horizon as a background for the observation of the representative part of the building: its facade.²⁸ The facade is a frontal surface resembling the frame of an image (it has boundaries, like a canvas). When we approach a building, the facade is the first thing we see; however, stresses Leatherbarrow, we get to know the building in the act of walking around it rather than in a single, frontal observation.

But what happens when we change the perspective from ground level to an altitude? We not only see the mass of the building, but gradually its topography emerges, accompanied by a wide range of architectural meanings. A view from above is not just a ‘theoretical’ image, as de Certeau put it, for it allows ‘topographic vision’, in Leatherbarrow’s sense of the term.²⁹ Rather than plotting a map by an omnipresent and omniscient eye, topographic vision is the experience of habitation, orientation, in all existential aspects of space — historical, political, social. In this sense *Other City* is an example of ‘topographic vision’. In it, the facades and walls photographed in *Festung Warschau* receive a necessary background for singular observations, that is, a topography, enabling the viewer to locate the surviving fragments in the space and history of the city, the vast area of the former ghetto. The facade of the tenement at 20 Chłodna Street, photographed by Janicka in numerous close-ups in *Festung Warschau*³⁰ — one of the recently restored remnants of Ghetto development — gains an architectural background in a photograph from the *Other City* series (dated 14 April 2012). In the background we can see buildings from the 1960s and 1970s and in the distance, on the horizon, the modern high-rises at Stawki Street and Rondo Babka.

The surviving fragments of the Warsaw Ghetto require not only an architectural background. The philosophical metaphor of the

przez Janicką fasada kamienicy przy Chłodnej 20 (zobacz *Festung Warschau*³⁰) — jeden z niedawno odrestaurowanych ostańców zabudowy w getcie — zyskuje architektoniczne tło na fotografii z serii *Inne Miasto* (z 14 kwietnia 2012 roku). W tle widzimy zabudowę z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku, a dalej, na horyzoncie, współczesne wysokościowce przy ulicy Stawki i Rondzie Babka.

Fragmety zachowane z getta domagają się nie tylko architektonicznego tła. Metafora horyzontu w filozofii otwiera się na jeszcze inne znaczenie, które może okazać się pomocne w opisanu przestrzenności *Innego Miasta*. W swojej hermeneutyce filozoficznej Hans-Georg Gadamer przywołuje pojęcie horyzontu w refleksji o sztuce rozumienia historycznego. Horyzont to pojęcie kluczowe w rozdziale *Prawdy i metody* wyjaśniającym zasady dziejów efektywnych (*Wirkungsgeschichte*), odwołujące się również do znaczenia horyzontu w ujęciu Martina Heideggera³¹. Gadamer poddaje krytyce pojęcie „dystansu historycznego”, które wraz z rozwojem pozytywistycznych postaw badawczych leży u podstaw tak zwanego obiektywizmu naukowego. Zamiast „obiektywizmu” — który zakłada pewien rodzaj poznania „perspektywicznego” — Gadamer proponuje pojęcie „efektywnodziejowej świadomości”, będącej „przede wszystkim świadomością hermeneutycznej sytuacji”³². Określenie „sytuacja” jest u Gadamera ściśle powiązane z horyzontem: „Pojęcie sytuacji oznacza przeciwieństwo, że nie znajdujemy się na zewnątrz niej i dlatego nie możemy mieć o niej żadnej przedmiotowej wiedzy. Jesteśmy w niej, zawsze już odnajdujemy siebie w pewnej sytuacji, której rozjaśnienie stanowi zadanie nie dające się nigdy w pełni doprowadzić do końca. [...] Pojęcie sytuacji określamy właśnie tak, że stanowi ona miejsce ograniczające możliwość widzenia. Dlatego w skład pojęcia sytuacji wchodzi z istoty pojęcie *horyzontu*. Horyzont to krąg widzenia, który obejmuje i ogarnia wszystko, co jest widoczne z pewnego punktu”³³. Przenieśmy tę refleksję na grunt interpretacji *Innego Miasta*, choć należy podkreślić pewne przestrzenne różnice pomiędzy Gadamerowską metaforą horyzontu a metaforą horyzontu zarysowaną

horizon takes on yet another meaning that may prove useful in describing the spatiality of *Other City*. In his philosophical hermeneutics, Hans-Georg Gadamer evokes the notion of the horizon in a reflection on the art of historical understanding. The horizon is a key concept in the chapter of *Truth and Method* explaining the ‘principle of history of effect’ (*Wirkungsgeschichte*), a concept that moreover alludes to the meaning of the horizon in the philosophy of Martin Heidegger.³¹ Gadamer criticises the concept of ‘historical distance’ which, with the development of positivistic research strategies, is fundamental to the so called scientific objectivism. Instead of ‘objectivism’ — which assumes some sort of ‘perspectival’ cognition — Gadamer posits a ‘historically effected consciousness’ that is ‘primarily consciousness of the hermeneutical situation’³². The term ‘situation’ is closely linked to the notion of the horizon here: ‘The very idea of a situation means that we are not standing outside it and hence are unable to have any objective knowledge of it. We always find ourselves within a situation, and throwing light on it is a task is never entirely finished . . . We define the concept of “situation” by saying that it represents a standpoint that limits the possibility of vision. Hence essential to the concept of situation is the concept of “horizon”. The horizon is the range of vision that can be seen from a particular vantage point.’³³ Let us apply this reflection to *Other City*, remembering, however, about certain spatial differences between Gadamer’s metaphor of the horizon and the metaphor of the horizon outlined in this essay. For Gadamer, a ‘horizon in motion’ means the opening and closing of a horizon of knowledge (cognition) rather than the shifting perspective of ascending in a lift.³⁴ What is more important, however, in experiencing and practicing architecture is the widening of the horizon of vision as one gains altitude. *Other City* introduces us right into the centre of Warsaw and, at the same time, into the heart of the former ghetto. The paradox of the situation is that despite expanding our range of vision (by lifting the camera viewpoint) we do not necessarily see more or learn more about Holocaust history. Looking from

w prezentowanym eseju. Ruchomość horyzontu u Gadamera nie oznacza poruszania się „windą w pionie”; raczej otwierania się i zamknięcia kręgu horyzontu widzenia (poznania)³⁴. W doświadczaniu i praktykowaniu architektury istotniejsze jest jednak poszerzenie horyzontu widzenia wraz ze zmianą wysokości. *Inne Miasto* wprowadza nas w samo centrum Warszawy i jednocześnie w środek terytorium dawnego getta. Paradoks tej sytuacji polega jednak na tym, że poszerzając krąg widzenia (poprzez podniesienie punktu kadrowania obrazów fotograficznych) niekoniecznie widzimy więcej czy dowiadujemy się więcej o historii Zagłady. Spojrzenie z góry na współczesne dzielnice umożliwia nam, co prawda, uświadomienie sobie ogromu getta, jednak oddala nas od gruntu, przy którym zachowały się ślady pamięci po nieistniejącym mieście.

„Rozumienie tradycji wymaga [...] na pewno historycznego horyzontu. [...] Uzyskanie horyzontu oznacza zawsze, że uczymy się sięgać wzrokiem ponad bliskość i zbytnią bliskość — nie po to, by od niej abstrahować, lecz by ją lepiej widzieć na tle pewnej większej całości i we właściwych proporcjach”³⁵. Gadamer używa metafory horyzontu w znaczeniu widzialnej i ruchomej granicy poznania i rozumienia (historycznego): „Kto ma horyzont, umie trafnie ocenić co do bliskości i dali, wielkości i małości znaczenie wszelkich rzeczy w obrębie tego horyzontu. Odpowiednio do tego opracowanie sytuacji hermeneutycznej oznacza uzyskanie właściwego horyzontu pytań, jakie stawia przed nami przekaz tradycji”³⁶. Można mieć „wąskie horyzonty”, można też „poszerzyć horyzont wiedzy”, ale należy przede wszystkim pamiętać, że jest to granica ruchoma, przesuwająca się wraz z nami (historykami, tłumaczami i interpretatorami dziejów). Stąd też żadna sytuacja historyczna nie ma zamkniętego horyzontu. Poszerzenie horyzontu widzenia, obecne w *Innym Mieście*, postrzegam więc jako niezbędne oddalenie, które umożliwia nam wytyczenie architektonicznego i historycznego tła, „większej całości” dla wszelkich ocalałych fragmentów. Fragment zawsze domaga się dopełnienia.

above at the city of today allows us to realise how vast the area of the former ghetto was, but distances us from the ground, where traces of memory of the nonexistent city have survived.

Gadamer says that ‘understanding tradition undoubtedly requires a historical horizon . . . To acquire a horizon means that one learns to look beyond what is close at hand — not in order to look away but to see it better, within a larger whole and in truer proportion.’³⁵ He uses the metaphor of the horizon in the sense of a visible and movable limit of (historical) cognition and understanding: ‘A person who has an horizon knows the relative significance of everything within this horizon, whether it is near or far, great or small. Similarly, working out the hermeneutical situation means acquiring the right horizon of inquiry for the questions evoked by the encounter with tradition.’³⁶ While we can speak of ‘narrowness of horizon’ or of a ‘possible expansion of horizon’, we need to remember that this is a boundary in motion, shifting with us (historians, translators and interpreters of history). Hence the horizon of no historical situation is ever closed. The widening of the horizon of vision present in *Other City* can thus be perceived as a necessary ‘zoom-out’, allowing us to mark out an architectonic and historical background, a ‘larger whole’, for all the surviving fragments. Fragment always calls for a complement.

One of such fragmentary vestiges is the base course of the wall in the backyard between 55 and 57 Sienna Street and 60 and 62 Złota Street, which once defined the limit of the Ghetto. A photograph of the wall can be found in Elżbieta Janicka’s *Festung Warschau*.³⁷ A fragment of pavement in the close-up is almost tactile; the photographer has captured the texture of stones and brickwork, their dents and bulges. This tangibility makes sense: the ground is closer to our body, we feel it with our feet, through the sense of touch, balance, hearing; the horizon, on the other hand, can only be experienced through eyesight, from afar. The same backyard,

Jednym z ocalałych fragmentów jest podstawa muru wytyczającego granicę pomiędzy częścią „aryjską” i częścią getta, zachowana na podwórku pomiędzy Sienną 55 i 57 a Złotą 60 i 62. Fotografiją tego muru odnajdziemy w *Festung Warschau* Elżbiety Janickiej³⁷. Fragment bruku w tym zbliżeniu jest niemal taktylny; w kadrze fotograficznym uchwyciona jest faktura kamieni i cegieł, ich wgłębienia i wypukłości. Nic w tym dziwnego. Grunt bliższy jest naszemu ciału — wyczuwamy go pod stopami, poprzez zmysł dotyku, równowagi, słuchu; horyzont jest doświadczany jedynie poprzez wzrok, z oddali. To samo podwórko widziane z daleka, z wysokości, odnajdziemy również w serii *Inne Miasto*, na fotografii wykonanej 19 marca 2011 roku i opublikowanej już w *Festung Warschau*³⁸. W tle można zobaczyć fragment drapacza chmur zaprojektowanego przez Daniela Libeskinda. Obecnie (w kwietniu 2013 roku) ta część panoramy Warszawy wygląda inaczej; bryła apartamentowca Libeskinda jest ukończona i obłożona krytykowaną przez architektów i mieszkańców Warszawy okropną okładziną. W *Festung Warschau* widzieliśmy nierzadko powiększenia szczegółów, tracąc przy tym ogłęd całości, czyli tło, jakim jest współczesna panorama miasta. W *Innym Mieście* widzimy panoramę, tło niezbędne dla usytuowania tych szczegółów i w przestrzeni współczesnego miasta, i w przestrzeni pamięci.

Patrząc na cykl fotografii Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka, podjęłam próbę zderzenia dwóch filozoficznych metafor gruntu i horyzontu z fotograficznymi obrazami architektury, które wprowadzają nas również w sytuację rozumienia historycznego. Do pary tych pojęć doprowadziły mnie nie tyle analizy historyków sztuki zajmujących się fotografią, co pytania stawiane przez historyków architektury podejmujących refleksję fenomenologiczną. Współczesna metodologia historii sztuki zdaje się ogniskować swoje badania na pojęciu obrazu³⁹, podczas gdy pytanie o przestrzeń pozostaje nieco w tle, choć niezbędne jest w naszych interpretacjach architektonicznego otoczenia. W refleksji o architekturze (tej dostępnej w bezpośrednim doświadczeniu, ale i tej reprezentowanej za pośrednictwem

seen from a distance, from high up, can be found in the *Other City* series, in a photograph taken on 19 March 2011 and already published in *Festung Warschau*.³⁸ In the background can be seen the less than half-finished Złota 44 residential skyscraper designed by Daniel Libeskind. Today, the panorama is different: the Libeskind tower has been completed, receiving a facade that has been much criticised. In *Festung Warschau*, we often saw close-ups of details, losing from sight the whole, that is, the background of the city's contemporary panorama. In *Other City* we see the panorama, the background, necessary to locate those details in both the space of the city and the space of memory.

Looking at Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk's photographic series, I decided to confront two philosophical metaphors of the ground and the horizon with photographic images of architecture that introduce us also into a situation of historical understanding. I arrived at this pair of concepts not through the analyses of photography historians but via the questions posed by architecture historians in the context of phenomenological reflection. Modern-day art-historical methodology seems focused on the concept of the image³⁹, while the question of space remains somewhat in the background, even though it is necessary in our interpretations of the architectural environment. In a reflection on architecture (that available in direct experience as well as that represented by the various contemporary visual media) it seems necessary to return to a dialectics of spatiality determined by the ground and the horizon. Beginning his discussion of the phenomenon of memory and forgetting, Paul Ricoeur evokes a specific image of the ground: '... during a visit to an archaeological site, I evoked the cultural world gone by...'⁴⁰ Archaeological layers are, literally, strata of memory which sometimes come to light. I once used Ricoeur's words as an introduction to interpretations of the *Za Żelazną Bramą* as the last postwar urban-planning scheme on the ruins of the Small Ghetto. In *Other City* Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk walk

różnych współczesnych mediów obrazowych) niezbędny wydaje się powrót do dialektyki przestrzenności wyznaczanej przez grunt i horyzont. Rozpoczynając swoje rozważania o fenomenie pamięci i zapomnienia, Paul Ricoeur przywołuje szczególny obraz gruntu: „Podczas zwiedzania stanowiska archeologicznego ewokowałem świat zaginionej kultury”⁴⁰. Warstwy archeologiczne to — dosłownie — pokłady pamięci, które niekiedy wychodzą na jaw. Słowa Ricoeura stały się niegdyś wstępem do moich interpretacji osiedla Za Żelazną Bramą jako ostatniego powojennego założenia urbanistycznego zrealizowanego na gruzach małego getta. W *Innym Mieście* Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk kroczą po tym samym terenie, ale inspiracją dla interpretacji tego projektu była refleksja Gadamera o horyzoncie: „W rzeczywistości horyzont współczesności nieustannie się kształtuje, skoro wszelkie nasze uprzedzenia musimy ciągle poddawać próbom. Do takich prób zalicza się również spotkanie z przeszłością i rozumienie tradycji, z której się wywodzimy. Horyzont współczesności nie kształtuje się więc w ogóle bez przeszłości”⁴¹. *Inne Miasto* przypomina jednak, że o ile grunt jest repozytorium pamięci, to poszerzenie architektonicznego horyzontu widzenia prowadzi nas też w czasy zapomnienia, czyli budowania nowego/innego miasta, kiedy zacierają się materialne ślady pamięci.

- 1 Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, London 2001, s. 26.
- 2 Zob. np. Bohdan Lachert, *Muranów — dzielnica mieszkaniowa*, „Architektura” 1949, nr 5, s. 129–137; Waldemar Baraniewski, *Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. 22, s. 237–249; Beata Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- 3 Zob. Le Corbusier, *La Ville radieuse*, 1933, w: Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA–London 2000, s. 325.
- 4 Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 147–148.

on the same ground, but the inspiration for the interpretation of their project came from the following reflection by Gadamer: ‘In fact the horizon of the present is continually in the process of being formed because we are continually having to test all our prejudices. An important part of this testing occurs in encountering the past and in understanding the tradition from which we come. Hence the horizon of the present cannot be formed without the past.’⁴¹ *Other City* reminds us, however, that whereas the ground is a repository of memory, an expansion of the architectural horizon of vision leads us also into a time of forgetting, when a new/other city is being built and the material traces of memory fade away.

- 1 Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, London: Universe, 2001, p. 26.
- 2 Cf. for example Bohdan Lachert, ‘Muranów — dzielnica mieszkaniowa’, *Architektura*, no. 5, 1949, pp. 129–137; Waldemar Baraniewski, ‘Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego’, *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 22, 1996, pp. 237–249; Beata Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec: Czarne, 2012.
- 3 Cf. Le Corbusier, ‘La Ville radieuse’ (1933), in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA–London: MIT Press, 2000, p. 325.
- 4 Cf. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie, E. Robinson, Oxford–Cambridge MA: Blackwell, 1993, pp. 137–8.
- 5 Colomina, *Privacy and Publicity*, p. 312.
- 6 *Ibid.*, p. 303.
- 7 David Leatherbarrow, *Uncommon Ground: Architecture, Technology, and Topography*, Cambridge MA–London: MIT Press, 2000, p. 96.
- 8 Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: Question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge MA–London: MIT Press, 2004, pp. 52–3.
- 9 Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1959, p. 1.

- 5 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, op. cit., s. 312.
- 6 Ibidem, s. 303.
- 7 David Leatherbarrow, *Uncommon Ground: Architecture, Technology, and Topography*, Cambridge MA–London 2000, s. 96.
- 8 Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: TQuestion of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge MA–London 2004, s. 52–53.
- 9 Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 5–6.
- 10 Zob. David Crowley, *Looking Down on Spaceship Earth: Cold War Landscapes*, w: *Cold War Modern: Design 1945–1970*, ed. D. Crowley, J. Pavitt, London 2008, s. 248–267.
- 11 Zob. Abraham Bosse, *Manière universelle de Monsieur Desargues...*, Paris 1648, il. 2; Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, op. cit., s. 321.
- 12 Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie*, Venetia 1614, libro primo, cap. XXI, folio 49 i cap. XXII, folio 50. Zob także: David Leatherbarrow, *Uncommon Ground*, op. cit., s. 4–5.
- 13 Zob. *The Photographer's Eye*, (kat. wyst.), red. J. Szarkowski, The Museum of Modern Art, New York 1966, s. 128.
- 14 Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012, s. 145–164.
- 15 Marek Barański, Andrzej Sołtan, *Warszawa — ostatnie spojrzenie. Niemieckie fotografie lotnicze sprzed sierpnia 1944*, Warszawa 2004.
- 16 Gabriela Świtek, *Za Żelazną Bramą. Nadmiar pamięci, miejsce pamięci i zapominanie we współczesnym mieście „Ikonotheka”* 2007, nr 20, s. 117–145.
- 17 Barbara Engelking, Jacek Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001, s. 766.
- 18 Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, Warszawa 2011, s. 123.
- 19 Ibidem, s. 184.
- 20 Zob. Wojciech Wilczyk, *Z wysokości* (kat. wyst.), red. M. Grygiel, Mała Galeria, Związek Polskich Artystów Fotografików, Centrum
- 10 Cf. David Crowley, 'Looking Down on Spaceship Earth: Cold War Landscapes', in *Cold War Modern: Design 1945–1970*, eds. D. Crowley, J. Pavitt, London: Victoria and Albert Museum, 2008, pp. 248–267.
- 11 Cf. Abraham Bosse, *Manière universelle de Monsieur Desargues . . .*, Paris 1648, Fig. 2; Vesely, *Architecture in the Age . . .*, p. 321.
- 12 Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie*, Venetia 1614, libro primo, cap. XXI, folio 49, cap. XXII, folio 50. Cf. also Leatherbarrow, *Uncommon Ground*, p. 4–5.
- 13 Cf. *The Photographer's Eye*, exh. cat., ed. J. Szarkowski, New York: The Museum of Modern Art, 1966, p. 128.
- 14 Le Corbusier, *Toward an Architecture*, trans. J. Goodman, Frances Lincoln, 2008, p. 159–170.
- 15 Marek Barański, Andrzej Sołtan, *Warszawa — ostatnie spojrzenie: niemieckie fotografie lotnicze sprzed sierpnia 1944*, Warsaw: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2004.
- 16 Gabriela Świtek, 'Za Żelazną Bramą. Nadmiar pamięci, miejsce pamięci i zapominanie we współczesnym mieście', *Ikonotheka*, no. 20, 2007, p. 117–145.
- 17 Barbara Engelking, Jacek Leociak, *The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City*, trans. E. Harris, Yale University Press, 2009, p. 810.
- 18 Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, p. 123.
- 19 Ibid., p. 184
- 20 Cf. Wojciech Wilczyk, *Z wysokości*, exh. cat., ed. M. Grygiel, Warsaw: Mała Galeria, Związek Polskich Artystów Fotografików, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2001. I thank Prof. Marta Leśniakowska for bringing to my attention the difference between the 'pictorial' and 'documentary' moods of Wilczyk's two series.
- 21 Wojciech Wilczyk, *There's No Such Thing as an Innocent Eye*, Łódź–Cracow: Atlas Sztuki–Korporacja Ha!art, 2009.
- 22 On Henri Lefebvre and the question of who owns the city, cf. for example Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Cracow: Korporacja Ha!art, 2008, p. 27.
- 23 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. F. Rendall, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, p. 91.

- Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2001. Za uwagę dotyczącą różnic pomiędzy „piktorialnym” i „dokumentacyjnym” nastrojem dwóch serii Wilczyka dziękuję prof. Marcie Leśniakowskiej.
- 21 Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków 2009.
- 22 Na temat Henri'ego Lefebvre'a i jego słynnego pytania o to, do kogo należy miasto, zob. np. Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Kraków 2008, s. 27.
- 23 Michael de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 93.
- 24 Ibidem, s. 93–94.
- 25 Ibidem, s. 94.
- 26 Zob. H. H. K. [Hans-Herbert Kögler], *Horyzont*, w: *Encyklopedia filozofii*, red. T. Honderich, tłum. J. Łoziński, t. 1, s. 354.
- 27 Ibidem.
- 28 David Leatherbarrow, *Uncommon Ground*, op. cit., s. 71–118.
- 29 Ibidem, s. 81–82.
- 30 Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, op. cit., s. 143–145.
- 31 „Projekt sensu bycia w ogóle może się dokonywać [tylko] w horyzoncie czasu”, Martin Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit., s. 330.
- 32 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 286.
- 33 Ibidem, s. 286–287.
- 34 Dziękuję dr. Mateuszowi Salwie za uwagi o przestrzenności horyzontu u Gadamera.
- 35 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 289.
- 36 Ibidem, s. 287.
- 37 Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, op. cit., s. 103.
- 38 Ibidem, s. 99.
- 39 Zob. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 397.
- 40 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 57.
- 41 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 290.
- 24 Ibid., p. 92.
- 25 Ibid., pp. 92–3.
- 26 Cf. *The Oxford Companion to Philosophy New Edition*, ed. T. Honderich, New York: Oxford University Press, 2005, p. 400.
- 27 Ibid.
- 28 Leatherbarrow, *Uncommon Ground*, pp. 71–118.
- 29 Ibid., pp. 81–82.
- 30 Janicka, *Festung Warschau*, pp. 143–5.
- 31 ‘Within the horizon of time the projection of a meaning of Being in general can be accomplished’, Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 278.
- 32 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Continuum, 2004, p. 301.
- 33 Ibid., p. 301.
- 34 I thank Mateusz Salwa, PhD, for his remarks on the spatiality of the horizon in Gadamer.
- 35 Ibid., p. 304.
- 36 Ibid., pp. 301–2.
- 37 Janicka, *Festung Warschau*, p. 103.
- 38 Ibid., p. 99.
- 39 Cf. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, trans. K. Krzemieniowa, Warsaw: PWN, 2012, p. 397 [*Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 2006].
- 40 Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, 2009, p. 40.
- 41 Gadamer, *Truth and Method*, p. 305.

INNE MIASTO / OTHER CITY
2011-2012

**Małe getto. Widok ze Złotej 62 w kierunku wschodnim —
19 marca 2011**

Tylna ściana ceglanej przybudówki pełniła funkcję granicy getta. Prostopadle do niej biegł mur dzielący podwórza na getto od północy (Sienna 55) i „stronę aryjską” od południa (Złota 62). Obecny układ nawierzchni odpowiada historycznemu układowi przestrzennemu: „kocie łby” (getto), linia z cegieł (podstawa muru), kostka bauma („strona aryjska”). W prześwicie aleja Jana Pawła II (d. Juliana Marchlewskiego, przed 1945 rokiem nieistniejąca). Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta, gdzie znajdowała się ostatnia siedziba Domu Sierot Janusza Korczaka i Stefanii Wilczyńskiej (d. Sienna 16).

**Small Ghetto. View from 62 Złota Street towards the east —
19 March 2011**

The back wall of the brick annexe marked the Ghetto's boundary. Perpendicularly to it ran a wall that divided the backyards between the Ghetto from the north (55 Sienna Street) and the 'Aryan side' from the south (62 Złota Street). Today's arrangement of the surface corresponds with the historical spatial arrangement: cobblestones (Ghetto), brick line (wall base), paver blocks ('Aryan side'). In the clearance, Jana Pawła II Avenue (formerly Juliana Marchlewskiego Street, nonexistent before 1945). The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto and marks the last location of the Jewish Orphanage run by Janusz Korczak and Stefania Wilczyńska (formerly 16 Sienna Street).



Małe getto. Widok ze Śliskiej 6o w kierunku południowo-wschodnim — 15 kwietnia 2011

Na pierwszym planie dawny Szpital dla Dzieci Wyznania Mojżeszowego fundacji małżonków Bersohn i Bauman (1876–1878, architekt Artur Goebel; rozbudowa 1924–1930, architekt Henryk Stifelman), obecnie Szpital Wojewódzki im. Dzieci Warszawy. Odnowicielką i dyrektorką placówki od 1930 roku do ostatnich chwil istnienia była doktor Anna Braude-Hellerowa. Za budynkiem, równoległe do Śliskiej, ulica Sienna (numery 55, 57, 59) z fragmentem muru getta w podwórzu posesji przy Siennej 55. Południowa granica getta biegła w prześwicie między kamienicą z zielono-żółtym muralem (Sienna 45) a białym budynkiem hotelu Holiday Inn (Złota 48/54), widocznymi na osi ryzalitu szpitala. W połowie wysokości obrazu, przy prawej krawędzi kadru, fragment kamienicy przy Złotej 62. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta.

Small Ghetto. View from 6o Śliska Street towards the south-east — 15 April 2011

In the foreground, the former Bersohn and Bauman Families' Children's Hospital (built 1876–1878 to Artur Goebel's design; expanded 1924–1930 to a design of Henryk Stifelman), currently the Children of Warsaw Provincial Hospital. The facility was revived and headed from 1930 until its very last days by doctor Anna Braude-Heller. Beyond the building, parallel to Śliska Street, runs Sienna Street (nos. 55, 57, 59), with a fragment of the Ghetto wall in the backyard at no. 55. The Ghetto's southern border ran in the clearance between the building with the green-and-yellow mural painting (45 Sienna Street) and the white building of the Holiday Inn hotel (48/54 Złota Street), visible beyond the hospital's avant-porch. At centre height of the image, by the right edge of the image, is a fragment of the house at 62 Złota Street. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the Ghetto's south-eastern end.

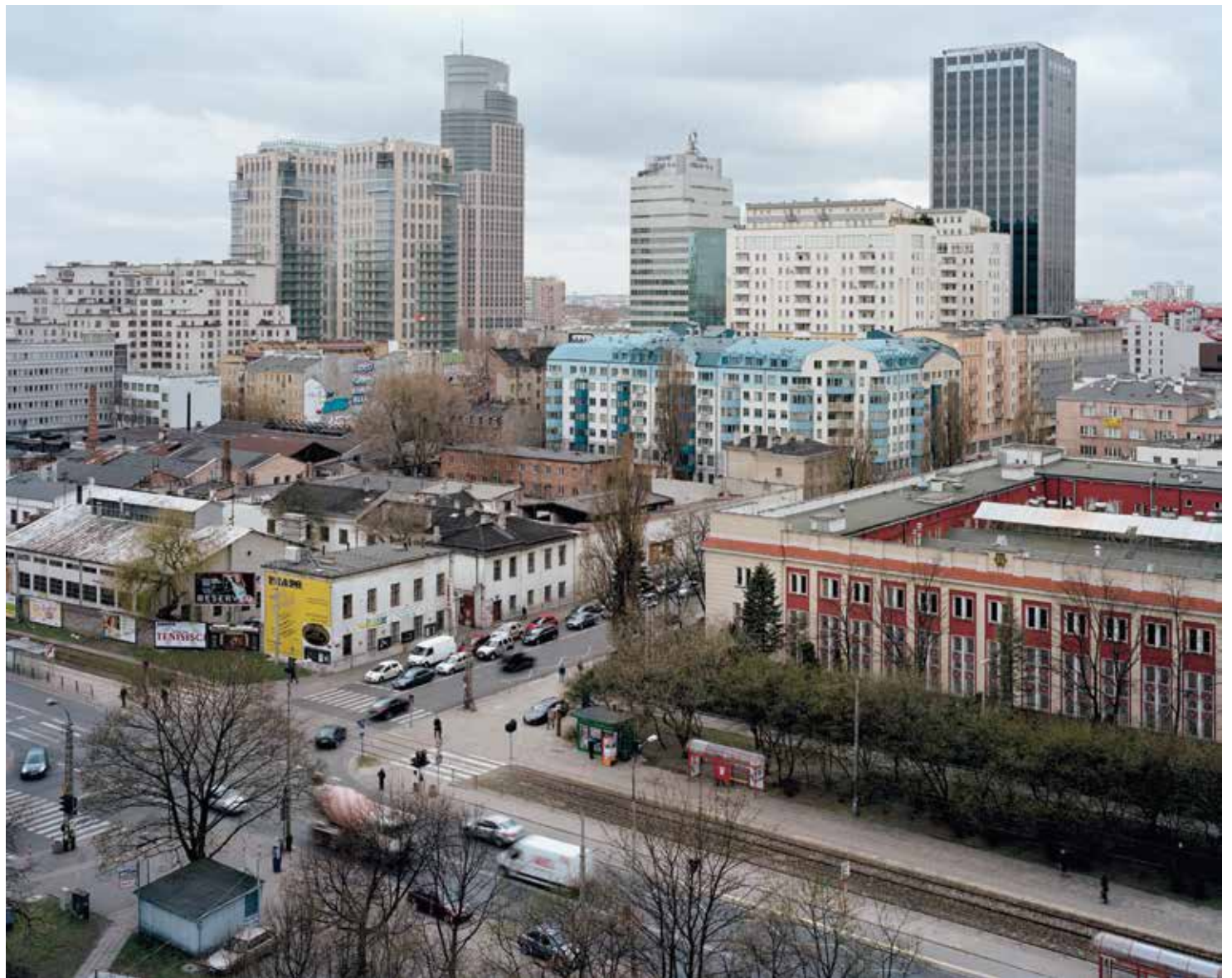


Małe getto. Widok z Pańskiej 65 w kierunku północno-zachodnim — 8 kwietnia 2011

Na pierwszym planie ulica Prosta i Mennica Państwowa w miejscu nieistniejącej Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców założonej z inicjatywy Stanisława Rotwanda (1906, architekt Edward Goldberg). W głąb obrazu biegnie ulica Żelazna, która stanowiła na tym odcinku zachodnią granicę getta. Mur biegł środkiem Żelaznej, następnie zaś skręcał w Ceglaną (obecnie Icchoka Lejba Pereca, na tyłach Mennicy Państwowej). Fragment skrzyżowania z budką oznaczoną szyldem „Świat rajstop”, w lewym dolnym rogu kadru, znajdował się po „stronie aryjskiej” — podobnie jak zabudowania dawnego zakładu platerniczego Norblinów po przekątnej (obecnie Teatr Scena Prezentacje). Na najdalszym planie po prawej, kryte czerwoną blachą, zabudowania na terenie d. małego getta u zbiegu Żelaznej i Grzybowskiej. Na lewo od osi obrazu wieżowiec AXA przy Chłodnej, nieopodal zachodniej granicy getta.

Small Ghetto. View from 65 Pańska Street towards the northwest — 8 April 2011

In the foreground is Prosta Street and the State Mint, where the nonexistent Merchants' Association School of Commerce used to stand (built 1906 on the initiative of Stanisław Rotwand to a design of Edward Goldberg). Into the image runs Żelazna Street which at this stretch marked the Ghetto's western border. The wall ran down the middle of Żelazna Street before turning into Ceglana Street (today Icchoka Lejba Pereca Street, at the back of the State Mint). The part of the intersection with the 'Świat Rajstop' booth, in the bottom left corner of the image, was on the 'Aryan side', just like the buildings of the former Norblin foundry across the intersection (today's Scena Prezentacje Theatre). In the far background on the right, red tin-roofed buildings mark the area of the former Small Ghetto at the junction of Żelazna and Grzybowska Streets. To the left of the image's axis is the AXA high-rise at Chłodna Street, near the Ghetto's western border.



Małe getto. Widok z Pereca 13/19 w kierunku południowo-zachodnim — 19 kwietnia 2012

Na pierwszym planie Mennica Państwowa w miejscu nieistniejącej Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców. Za budynkiem skrzyżowanie ulic Żelaznej i Prostej. Patrząc od lewej, mur biegł środkiem Żelaznej, omijał narożnik (obecnie z budką „Świat rajstop”), na środku Prostej wracał do Żelaznej i dalej biegł jej środkiem na północ. Po drugiej stronie Żelaznej, za Mennicą, widoczny dawny zakład platerniczny Norblinów. Dalej za Prostą, między dwoma ostańcami zabudowy, budynek „Rzeczpospolitej”. Na jego wysokości znajduje się właz, którydy 10 maja 1943 roku wyszła z kanałów część żołnierek i żołnierzy ŻOB-u, przeprowadzonych w to miejsce z płonącego getta centralnego z okolic Zamenhofa (odcinek między Niską a Stawkami, tuż obok komendy ss na Umschlagplatzu) przez Symchę Ratajzera-Rotema „Kazika”. Reszta grupy została w kanałach i zginęła — niektórzy pod ziemią, inni wskutek denuncjacji po „aryjskiej stronie”. Na horyzoncie w lewej części obrazu wieża kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Jakuba przy placu Narutowicza.

Small Ghetto. View from 13/19 Pereca Street towards the south-west — 19 April 2012

In the foreground is the State Mint, where the Merchants' Association School of Commerce used to stand. Beyond the building is the intersection of Żelazna and Prosta Streets. Looking from the left, the Ghetto wall ran down the middle of Żelazna Street, bypassing the corner (today with the 'Świat Rajstop' booth), returning to Żelazna Street in the middle of Prosta Street, and continuing north from there. On the other side of Żelazna Street, beyond the Mint, is the former Norblin foundry. Beyond Prosta Street, two relics of wartime development, is the *Rzeczpospolita* building. Flush with it is the manhole through which, on 10 May 1943, exited from the sewers some of the Jewish Combat Organisation soldiers, brought here from the burning Ghetto (the area of Zamenhofa Street between Niska and Stawki Streets, right next to the ss headquarters at the Umschlagplatz) by Simcha 'Kazik' Ratajzer-Rotem. The rest of the group stayed in the sewers and eventually all died — some under the ground, others denounced on the 'Aryan side'. On the horizon to the left is the tower of Saint Jacob the Apostle's Roman Catholic Church at Plac Narutowicza.



Małe getto. Widok z Pereca 13/19 w kierunku północno-zachodnim — 15 marca 2012

Na pierwszym planie ulica Icchoka Lejba Pereca (d. Ceglana) z wyłotem Waliców i ostańcami zabudowy getta (Pereca 10, Waliców 10). Wzdłuż budynku z niebieskim dachem, równoległe do Waliców, ulica Żelazna. W głębi po prawej kompleks budynków krytych czerwoną blachą na rogu Żelaznej i Grzybowskiej. Mur getta biegł kolejno (od lewej): Żelazną, Ceglana, Waliców, Grzybowską i dalej na zachód przez posesje między Grzybowską a równoległą Krochmalną. Na dole po lewej fragment budynku Mennicy Państwowej w miejscu nieistniejącej Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców. Na horyzoncie wieżowiec AXA przy Chłodnej, nieopodal zachodniej granicy getta.

Small Ghetto. View from 13/19 Pereca Street towards the north-west — 15 March 2012

In the foreground is Icchoka Lejba Pereca (formerly Ceglana) Street with the exit of Waliców Street and relics of Ghetto development (10 Pereca Street, 10 Waliców Street). Alongside the blue-roofed building, parallel to Waliców Street, runs Żelazna Street. In the background on the right are the red tin-roofed buildings on the corner of Żelazna and Grzybowska Streets. Counting from the left, the Ghetto wall ran down Żelazna, Ceglana, Waliców and Grzybowska Streets, and then westwards through the plots of land between Grzybowska Street and the parallel Krochmalna Street. At the bottom on the left is a fragment of the State Mint building, where the Merchants' Association School of Commerce building used to stand. Visible on the skyline is the AXA high-rise at Chłodna Street, near the Ghetto's western border.



**Małe getto. Widok z Żelaznej 58/62 w kierunku zachodnim —
16 marca 2011**

Na pierwszym planie, wśród budynków krytych czerwoną blachą, ostaniec zabudowy przy Żelaznej 69 (beżowa elewacja). Dalej teren po zburzonych Browarach Warszawskich (d. Haberbusch i Schiele). Za czerwonymi dachami po lewej podwórza i ślepa ściana trzech ostańców zabudowy parzystej strony ulicy Wroniej. Na tyłach budynków biegła zachodnia granica getta. W linii poziomej po prawej stronie kamienica przy Chłodnej 41, gdzie znajdowała się jedna z bram getta. Między prawym dolnym rogiem kadru a lewą stroną wieżowca AXA przy Chłodnej, równoległe do Chłodnej, biegła ulica Krochmalna (obecnie między Wronią a Okopową przemianowana na Kotlarską, za Okopową zaś — na Jaktorowską), przy której znajduje się, niewidoczny na zdjęciu, właściwy budynek Domu Sierot Janusza Korczaka i Stefanii Wilczyńskiej (1912, architekt Henryk Stifelman). Na horyzoncie blisko osi obrazu wieża kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Wojciecha przy ulicy Wolskiej.

**Small Ghetto. View from 58/62 Żelazna Street towards
the west — 16 March 2011**

In the foreground, among the red tin-roofed buildings, is a relic of Ghetto development (beige elevation) at 69 Żelazna Street. Further into the background, the former site of the now-demolished Warsaw Brewery (formerly Haberbusch & Schiele). Beyond the red roofs, to the left, are the backyards and blind wall of three relics of Ghetto development on the even-numbered side of Wronia Street. At the back of those buildings ran the Ghetto's western wall. Horizontally from there, to the right, is the tenement at 41 Chłodna Street, where one of the Ghetto's gates was located. Between the image's bottom right corner and the left side of the AXA high-rise, parallel to Chłodna Street, ran Krochmalna Street (today renamed as Kotlarska Street between Wronia and Okopowa Streets, and as Jaktorowska Street beyond Okopowa Street), where the original — invisible here — building of Janusz Korczak and Stefania Wilczyńska's Jewish Orphanage (built 1912 to a design of Henryk Stifelman) is located. On the horizon, almost centrally, the tower of the Saint Adalbert's Roman Catholic Church at Wolska Street.



**Małe getto, pas graniczny, duże getto. Widok z Chłodnej 11
w kierunku północno-zachodnim — 14 kwietnia 2012**

Wyłączona z getta, „aryjska” Chłodna dzieliła warszawskie getto na część północną (duże getto) i południową (małe getto). Na pierwszym planie po lewej I Zbór Kościoła Chrześcijan Baptystów przy Waliców 25. Na środku Chłodnej skwer Księdza Jerzego z kamieniem-obeliskiem ku czci ks. Jerzego Popiełuszki i krucyfiksem na osi kamienicy Zygmunta Lewina przy Chłodnej 20 (1913, architektki Józef Napoleon Czerwiński i Juliusz Heppner). Kamienica Lewina zwana była w getcie Białym Domem, ponieważ mieszkali w niej m.in.: prezes Rady Żydowskiej, inż. Adam Czerniaków i kierownik Żydowskiej Służby Porządkowej, płk Józef Szeryński. Na osi d. Białego Domu w kierunku północnym ostaniec zabudowy getta przy Ogrodowej 13/29, dalej fragment ostańca w alei Solidarności 145 (d. Leszno 73). W prześwicie między blokami widoczna ulica Żelazna z ostańcami zabudowy po stronie nieparzystej (numery 89, 91), pełniąca na tym odcinku funkcję zachodniej granicy getta. Dalej w kierunku północno-zachodnim ostaniec przy Ogrodowej 50. W bezpośrednim sąsiedztwie bloku przy Chłodnej 22 betonowy postument upamiętniający jedną z dwudziestu jeden bram getta wraz z zaznaczeniem linii muru na poziomie chodnika (instalacja z 2008 roku autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca). Przy skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej, niewidocznym na zdjęciu, znajdował się drewniany most dla pieszych łączący małe i duże getto od stycznia do jesieni 1942 roku.

**Small Ghetto, border strip, Large Ghetto. View from
11 Chłodna Street towards the north-west — 14 April 2012**

Excluded from the Ghetto, the 'Aryan' Chłodna Street divided the Warsaw ghetto into the northern part (known as the 'Large Ghetto') and the southern one (the 'Small Ghetto'). In the foreground on the left are the First Baptist Church in Warsaw at 25 Waliców Street. In the middle of Chłodna Street is Father Jerzy Square with a stone obelisk commemorating Jerzy Popiełuszko and a crucifix opposite Zygmunt Lewin's house at 20 Chłodna Street (built 1913 to a design of Józef Napoleon Czerwiński and Juliusz Heppner). Lewin's house was known in the Ghetto as the 'White House', being the residence of, among others, Head of the Jewish Council, Adam Czerniaków, and Commander of the Jewish Order Service, Col Józef Szeryński. Beyond Lewin's house, to the north, is a relic of Ghetto development at 13/29 Ogrodowa Street, and further into the background, a fragment of a relic at 145 Solidarności Avenue (formerly 73 Leszno Street). In the clearance between the apartment blocks is Żelazna Street with relics of Ghetto development on the odd-numbered side (nos. 89, 91), which at this stretch marked the Ghetto's western border. Further up to the north-west is a relic at 50 Ogrodowa Street. In the direct vicinity of the apartment block at 22 Chłodna Street stands a concrete marker commemorating one of the Ghetto's twenty one gates, with the course of the Ghetto boundary marked on the pavement (a 2008 installation by Eleonora Bergman and Tomasz Lec). At the intersection of Chłodna and Żelazna Streets — invisible here — was the wooden footbridge that connected the Small and Large Ghettos from January till autumn 1942.



Duże getto, pas graniczny, małe getto. Widok z Chłodnej 15 w kierunku północno-wschodnim — 9 kwietnia 2011

Na środku Chłodnej skwer Księdza Jerzego, kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem św. Karola Boromeusza (parafia św. Andrzeja Apostoła), przed kościołem figura Matki Boskiej Łaskawej. Po prawej blok przy Chłodnej 11. Po lewej, na wysokości bloku, wylot dzisiejszej ulicy Białej, po 1945 roku przesuniętej na zachód. Wschodni odcinek Chłodnej, za Białą, przemianowano wówczas na Elektorálną. Na horyzoncie od prawej: biało-czerwona flaga nad Urzędem m.st. Warszawy przy placu Bankowym, trójkątny szczyt rzymskokatolickiej archikatedry pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela na Starym Mieście, błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem, biurowiec w ogrodzie Krasińskich, ażurowa wieża kościoła ewangelicko-reformowanego w alei Solidarności (d. na Lesznie), kopuła rzymskokatolickiego kościoła św. Kazimierza na Nowym Mieście.

Large Ghetto, border strip, Small Ghetto. View from 15 Chłodna Street towards the north-east — 9 April 2011

In the middle of Chłodna Street are Father Jerzy Square and Saint Carolus Borromeus' Roman Catholic Church (parish of Saint Andrew the Apostle), with a figure of Holy Mary the Gracious in front of the church. To the right, the apartment block at 11 Chłodna Street. To the left, flush with the block, the exit of today's Biała Street, which was moved westwards after 1945; the eastern stretch of Chłodna Street, beyond Biała Street, was then renamed as Elektorálna Street. On the skyline from the right: a white-and-red flag above the Capital City of Warsaw Municipal Office; the triangular gable of Saint John the Baptist's Roman Catholic Archcathedral in Old Town; the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand; the office building in the Krasiński Garden public park; the openwork tower of the Evangelical Reformed Church at Solidarności Avenue (formerly Leszno Street); the dome of Saint Casimir's Roman Catholic Church in New Town.



Duże getto i pas graniczny. Widok z Chłodnej 11 w kierunku północno-wschodnim — 18 kwietnia 2012

Odcinek dawnej Chłodnej przemianowany na Elektoralna po 1945 roku. Na pierwszym planie kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem św. Karola Boromeusza (parafia św. Andrzeja Apostoła). W wykuszu fasady południowej, czwartym od dołu kadru, figura św. Jana Kapistrana — inkwizytora generalnego, propagatora mitu o rze-komym mordzie rytualnym. Od skweru za kościołem odchodziła, również „aryjska”, ulica Biała prowadząca do „aryjskiego” wejścia do Sądów, na Lesznie (obecnie w alei Solidarności). Drugie wejście, od Leszna, znajdowało się w getcie i było przeznaczone dla Żydów. Budynek był praktycznie niestrzeżony. Żydzi próbowali uciekać tamtędy na „aryjską stronę”. Na skwerze u wylotu Białej, noszącym dzisiaj imię Sybiraków, oczekiwali na nich szmalcownicy. Na zdjęciu widoczny głaz-obelisk upamiętniający wywózki żołnierzy AK w głąb ZSRR w 1944 roku. W lewym dolnym rogu narożnik Elektoralnej i dzisiejszej Białej, przesuniętej na zachód w stosunku do stanu sprzed 1945 roku. Na horyzoncie od prawej: trójkątny szczyt rzymskokatolickiej archikatedry św. Jana na Starym Mieście, błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem, biurowiec w ogrodzie Krasińskich, zielona kopuła rzymskokatolickiego kościoła św. Kazimierza na Nowym Mieście, ażurowa wieża kościoła ewangelicko-reformowanego w alei Solidarności (d. na Lesznie), ciemnoszary wieżowiec i zielony wieżowiec Intraco przy ulicy Stawki, których lokalizacja odpowiada w przybliżeniu dawnemu usytuowaniu placu Muranowskiego. Na horyzoncie po lewej żółty masyw bloków osiedla Stawki otaczających teren dawnej bocznicy kolejowej na Umschlagplatzu. Niżej, wzdłuż przekątnej obrazu, gmach Sądów w alei Solidarności (d. na Lesznie) — ciemnobezowy z czarnym dachem i dziedzińcami (1935–1939, architekt Bohdan Pniewski).

Large Ghetto and border strip. View from 11 Chłodna Street towards the north-west — 18 April 2012

The stretch of the former Chłodna Street renamed as Elektoralna Street after 1945. In the foreground, Saint Carolus Borromeus' Roman Catholic Church (parish of Saint Andrew the Apostle). In the southern-wall bay window, fourth from below, the figure of Saint John of Capistrano, Catholic monk, Inquisitor General, and propagator of the myth of Jewish ritual murder. Off the green square beyond the church ran the 'Aryan' Biała Street, leading to the, also 'Aryan', entrance to the court building at Leszno Street (currently Solidarności Avenue). The second entrance to the court building, from Leszno Street, was located in the Ghetto and meant for Jews. The building was virtually unguarded and many Jews tried to escape the Ghetto that way; 'Jew hunters' [szmalcownik] awaited them in the square at the exit of Biała Street, today's Sybiraków Square, with a stone obelisk commemorating Polish Home Army soldiers deported to Siberia in 1944. In the bottom left corner of the image is the corner of Elektoralna Street and today's Biała Street, moved westwards from its pre-1945 position. On the skyline from the right are the triangular gable of Saint John the Baptist Roman Catholic Archcathedral in Old Town; the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand; the office building in the Krasiński Garden public park; the green dome of Saint Casimir's Roman Catholic Church in New Town; the openwork tower of the Evangelical Reformed Church at Solidarności Avenue (formerly Leszno Street); the dark-grey high-rise and the green Intraco skyscraper at Stawki Street, roughly where the former Muranowski Square used to be. On the skyline on the left is the yellow bulk of the apartment blocks of the Stawki estate, surrounding the former railway siding at the Umschlagplatz. Below, diagonally, the court building at Solidarności Avenue (formerly Leszno Street), dark-beige, with a black roof an inner courtyards (built 1935–1939 to a design of Bohdan Pniewski).



**Małe getto i pas graniczny. Widok z Żelaznej 58/62
w kierunku północno-wschodnim — 16 marca 2011**

Na pierwszym planie tyły zabudowań nieparzystej strony ulicy Waliców z ostańcem pod numerem 17 (beżowa kamienica z oficyną). Prostopadle do Waliców ulica Krochmalna z ostańcami na posesjach numer 30 (niebieska fasada) i 4/28 (żółta fasada). Przy lewej krawędzi kadru ocalała kamienica przy Chłodnej 9 (biała). Dalej w głąb czerwone dachy Muzeum Pożarnictwa i Jednostki Ratowniczo-Gaśniczej nr 4 Państwowej Straży pożarnej przy Chłodnej 3 na terenie dawnego pasa granicznego między małym a dużym gettem. Na horyzoncie błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem.

**Small Ghetto and border strip. View from 58/62 Żelazna
Street towards the north-east — 16 March 2011**

In the foreground are the backs of the buildings of the odd-numbered side of Waliców Street, with a relic of Ghetto development at no. 17 (beige tenement with annexe). Perpendicularly to Waliców Street runs Krochmalna Street, with relics of Ghetto development at no. 30 (blue facade) and no. 4/28 (yellow facade). By the left edge of the image is a relic tenement at 9 Chłodna Street (white). Further into the background are the red roofs of the Warsaw Firefighting Museum and the Rescue and Firefighting Unit no. 4 at 3 Chłodna Street, where the border strip dividing the Small and Large Ghettos used to run. Visible in the distance is the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand.



Małe getto. Widok z Żelaznej 58/62 w kierunku południowo-wschodnim — 16 marca 2011

Na pierwszym planie w dolnej części kadru ulica Waliców. Przecięta krawędzią obrazu z prawej strony kamienica pod numerem 14 (1912, architekt Józef Napoleon Czerwiński), gdzie w czasach getta mieszkali poeta języka jidysz Menachem Kipnis i poeta języka polskiego Władysław Szlengel. Szary blok z tyłu wytycza bieg ulicy Prostej. Prostopadle do Waliców ulica Grzybowska z ostańcami zabudowy pod numerem 46 (w prawym dolnym rogu) i 37 (między blokami osiedla Za Żelazną Bramą). Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta. Na horyzoncie z prawej strony wieże kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela.

Small Ghetto. View from 58/62 Żelazna Street towards the south-east — 16 March 2011

In the foreground at the bottom of the image is Waliców Street. On the right, a fragment of the tenement at no. 14 (built 1912 to a design of Józef Napoleon Czerwiński) where, during the Ghetto era, lived the Yiddish-language poet Menachem Kipnis and the Polish-language poet Władysław Szlengel. The grey apartment block in the background marks the course of Prosta Street. Perpendicular to Waliców Street is Grzybowska Street with relics of Ghetto development at no. 46 (bottom right corner of the image) and no. 37 (between the blocks of the Za Żelazną Bramą housing estate). The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto. Visible on the skyline to the right are the towers of the Roman Catholic Church of the Holiest Saviour.



Małe getto. Widok z alei Jana Pawła II 20 w kierunku południowo-zachodnim — 11 marca 2011

Na pierwszym planie fragment alei Jana Pawła II (d. Juliana Marchlewskiego, przed 1945 rokiem nieistniejąca) i Ronda ONZ. Od Ronda ONZ w kierunku zachodnim odchodzi ulica Prosta, od Prostej zaś — w głąb obrazu — dalszy ciąg Twardej (d. Krajowej Rady Narodowej, d. Twarda). Po prawej stronie Twardej, na zakręcie, widoczny betonowy postument upamiętniający jedną z dwudziestu jeden bram getta wraz z zaznaczeniem linii muru na poziomie chodnika (instalacja z 2008 roku autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca). Skrzyżowanie Twardej, Żółtej i Żelaznej stanowiło południowo-zachodni kraniec getta. Mur biegł w tym miejscu na tyłach zabudowań parzystej strony Żółtej i Żelaznej, a dalej na północ środkiem Żelaznej. Równoległe do Prostej, za pasem zieleni, biegnie ulica Pańska. W centrum obrazu ostańce zabudowy przy Ciepłej 3 (brązowa fasada) i Twardej 28 (szara fasada). Obok po prawej puste parcele przy Icchoka Lejba Pereca (d. Ceglana).

Small Ghetto. View from 20 Jana Pawła II Avenue towards the south-west — 11 March 2011

In the foreground is a fragment of Jana Pawła II Avenue (formerly Juliana Marchlewskiego Street, nonexistent before 1945) and the ONZ Roundabout. Westwards off the Roundabout runs Prosta Street, and off it — invisible here — runs the continuation of Twarda (formerly Krajowej Rady Narodowej, formerly Twarda) Street. Visible on the right side of Twarda Street, by the bend, stands a concrete marker commemorating one of the Ghetto's twenty one gates, with the course of the Ghetto boundary marked on the pavement (a 2008 installation by Eleonora Bergman and Tomasz Lec). The intersection of Twarda, Żółta and Żelazna Streets was the Ghetto's south-western end. The wall here ran at the back of the buildings on the even-numbered side of Żółta and Żelazna Streets, then northwards down the middle of Żelazna Street. Parallel to Prosta Street, beyond the green belt, runs Pańska Street. Visible in the centre of the image are relics of Ghetto development at 3 Ciepła Street (brown facade) and 28 Twarda Street (grey facade). To the right are empty plots of land at Icchoka Lejba Pereca (formerly Ceglana) Street.



Małe getto. Widok z Grzybowskiej 9 w kierunku południowo-wschodnim — 7 kwietnia 2011

Po lewej synagoga ortodoksyjna, orientowana, fundacji małżonków Rywki i Zalmana Nożyków. Budynek w stylu neoromańskim z elementami ornamentyki bizantyńskiej i mauretańskiej (1902, architekt nieznan). Obok Dom Gminy Żydowskiej. Obie budowle przy Twardej 6 (d. posesja Zalmana Nożyka). Dalej Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich przy placu Grzybowski, wykop pod budowę wieżowca Cosmopolitan, ulica Twarda, kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem Wszystkich Świętych. Od placu Grzybowskiego w głąb obrazu odchodzi ulica Próżna. Na rogu po prawej kamienica przy Próżnej 9 (d. własność Naftalego Perlmana i Zalmana Nożyka). Następna kamienica Batawii przy Próżnej 7. Na osi Próżnej socrealistyczna zabudowa parzystej strony Marszałkowskiej. Dalej widoczny kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem Św. Krzyża przy Krakowskim Przedmieściu. Po prawej stronie tylna elewacja gmachu dawnej PAST-y (Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej) przy Zielnej 39. Wschodnia granica getta biegła na tyłach PAST-y, przez podwórza posesji po nieparzystej stronie Zielnej.

Small Ghetto. View from 9 Grzybowska Street towards the south-east — 7 April 2011

On the left, the Nożyk Synagogue, an oriented neoromanesque building with elements of Byzantine and Mauritanian ornamentation, founded by Ryfka and Zalman Nożyk, built in 1902 to a design of an unknown architect. Next to it, an annexe owned by the Jewish Community of Warsaw. Both at 6 Twarda Street (plot formerly owned by Zalman Nożyk). Then the Ester Rachel Kamińska and Ida Kamińska Jewish Theatre at Grzybowski Square; an excavation for the Cosmopolitan skyscraper; Twarda Street; and All Saints' Roman Catholic Church. Off Grzybowski Square into the background runs Próżna Street. On the corner on the right is the tenement at 9 Próżna Street (formerly owned by Naftali Perlman and Zalman Nożyk). Then the Batawia tenement at 7 Próżna Street. Facing the street is the socialist-realist development of the even-numbered side of Marszałkowska Street. Further into the background, the Holy Cross Roman Catholic Church at Krakowskie Przedmieście Street. To the right, the back elevation of the former PAST building at 39 Zielna Street. The Ghetto's eastern border ran at the back of the PAST building, through the backyards on the odd-numbered side of Zielna Street.



Małe getto. Widok z Grzybowskiej 5 w kierunku południowo-zachodnim — 8 kwietnia 2011

Na pierwszym planie po prawej fragment Domu Gminy Żydowskiej przy Twardej 6. Wyżej w prześwicie między blokami aleja Jana Pawła II (d. Juliana Marchlewskiego, przed 1945 rokiem nieistniejąca) i Rondo ONZ (przed 1945 rokiem odcinek Twardej). Na pierwszym planie po lewej fragment Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich. Dalej ulica Twarda, fragment kolumnady i transeptu rzymskokatolickiego kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowski. Na środku wykop pod budowę wieżowca Cosmopolitan. Od Twardej w głąb obrazu odchodzi ulica Emilii Plater. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta.

Small Ghetto. View from 5 Grzybowska Street towards the south-west — 8 April 2011

In the foreground on the right is a fragment of the Jewish Community-owned annexe at 6 Twarda Street. Above it, in the clearance between the apartment blocks, are Jana Pawła II Avenue (formerly Juliana Marchlewskiego Street, nonexistent before 1945) and the ONZ Roundabout (a stretch of Twarda Street prior to 1945). In the foreground on the left, a fragment of the Ester Rachel Kamińska and Ida Kamińska Jewish Theatre. Then Twarda Street and a fragment of the colonnade and transept of All Saints' Roman Catholic Church at Grzybowski Square. In the centre, an excavation for the Cosmopolitan skyscraper. Into the background off Twarda Street runs Emilii Plater Street. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto.



Małe getto. Widok z Grzybowskiej 5 w kierunku południowo-wschodnim — 18 marca 2011

Na pierwszym planie po prawej fragment gmachu Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich. Na pierwszym planie po lewej ostatnie zabudowy przy placu Grzybowski 10. W centrum obrazu plac Grzybowski po usunięciu zabytkowego bruku i szyn tramwajowych w ramach „rewitalizacji”. Od placu Grzybowskiego w głąb obrazu odchodzi ulica Próżna. Na rogu kamienica przy Próżnej 9 (d. własność Naftalego Perlmana i Zalmana Nożyka). Kamienice przy Próżnej 5, 7, 9 i 10 powstały w latach 1880–1882 (architekt Franciszek Brauman). Na osi Próżnej socrealistyczna zabudowa parzystej strony Marszałkowskiej. Po prawej stronie tylna elewacja gmachu dawnej PAST-y przy Zielnej 39. Wschodnia granica getta biegła na tyłach PAST-y, przez podwórza posesji po nieparzystej stronie Zielnej. W głębi obrazu po prawej ulica Bagno. Powyżej, na horyzoncie, jeden z trzech punktowców tzw. Ściany Wschodniej, czyli parzystej strony Marszałkowskiej.

Small Ghetto. View from 5 Grzybowska Street towards the south-east — 18 March 2011

In the foreground on the right is a fragment of the Ester Rachel Kamińska and Ida Kamińska Jewish Theatre; on the left, a relic of Ghetto development at 10 Grzybowski Square; in the centre, Grzybowski Square sans the historical cobblestones and tram rails, removed as part of a ‘revitalisation’ project. Off Grzybowski Square, into the background, runs Próżna Street; on the corner, the tenement at no. 9 (formerly owned by Naftali Perlman and Zalman Nożyk). The tenements at no. 5, 7, 9 and 10 were built between 1880 and 1882 to a design of Franciszek Brauman. Facing Próżna Street is the socialist-realist development of the even-numbered side of Marszałkowska Street. On the right, the back elevation of the former PAST building at 39 Zielna Street. The Ghetto’s eastern border ran at the back of the PAST building, through the backyards on the odd-numbered side of Zielna Street. In the background on the right is Bagno Street. Above, on the skyline, one of the three high-rises of the even-numbered side of Marszałkowska Street (known as the ‘Eastern Wall’).



Małe getto. Widok z Królewskiej 45 w kierunku południowo-zachodnim — 10 marca 2011

Na pierwszym planie kamienice przy Próżnej 12 i 14 (narożna z placem Grzybowskiem). Dalej bryła kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowskiem. Przy prawej krawędzi kadru trójkątny szczyt budynku przy Mariańskiej 1, w którym w latach 1940–1942 mieściła się Żydowska Szkoła Pielęgniarek z internatem, prowadzona przez Lubę Bielicką-Blum. Uczennice zdobywały kwalifikacje praktyczne w pobliskim Szpitalu dla Dzieci Wyznania Mojżeszowego fundacji małżonków Bersohn i Bauman. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta.

Small Ghetto. View from 45 Królewska Street towards the south-west — 10 March 2011

In the foreground are the tenements at 12 and 14 Prózna Street (the latter on the corner of Grzybowski Square). Then the bulk of All Saints' Roman Catholic Church at Grzybowski Square. By the right edge of the image, the triangular gable of the building at 1 Mariańska Street, where the Jewish Nursing School, headed by Luba Bielicka-Blum, operated between 1940 and 1942, its students interned at the nearby Bersohn and Bauman Families' Children's Hospital. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto.



Małe getto. Widok z Zielnej 39 w kierunku północno-zachodnim — 13 kwietnia 2012

W prawej dolnej partii zdjęcia ulica Próżna dochodząca do placu Grzybowskiego. Pierwsza z prawej kamienica przy Próżnej 10 (1880–1882, architekt Franciszek Brauman). Na osi obrazu za placem Grzybowskim Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich (1970, architekt prowadzący Władysław Jotkiewicz według koncepcji Bohdana Pniewskiego). Dalej po lewej Dom Gminy Żydowskiej (biała elewacja), po prawej synagoga ortodoksyjna Rywki i Zalmana Nożyków z dobudowanym do ściany wschodniej budynkiem administracyjnym Gminy Żydowskiej (1967, architekt prowadzący Władysław Jotkiewicz według koncepcji Bohdana Pniewskiego). Obok Teatru Żydowskiego wieżowiec Cosmopolitan w budowie. W głąb obrazu biegnie ulica Twarda. Przy lewej krawędzi kadru fragment elewacji kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowskim. Na horyzoncie po środku wieżowiec AXA przy Chłodnej, nieopodal zachodniej granicy getta.

Small Ghetto. View from 39 Zielna Street towards the north-west — 13 April 2012

In the bottom right corner of the image is Próżna Street running up to Grzybowski Square. The first on the right is the tenement at 10 Próżna Street (built 1880–1882 to a design of Franciszek Brauman). In the centre, beyond Grzybowski Square, is the Ester Rachel Kamińska and Ida Kamińska Jewish Theatre (built in 1970, architect in charge: Władysław Jotkiewicz, conception: Bohdan Pniewski). Then, on the left, the Jewish Community-owned annexe (white elevation), and on the right, the Nożyk Synagogue with an annexe housing the Jewish Community's administration (built in 1967, architect in charge: Władysław Jotkiewicz, conception: Bohdan Pniewski). Next to the Jewish Theatre, the Cosmopolitan skyscraper under construction. Running into the background is Twarda Street. By the left edge of the image, a fragment of the elevation of All Saints' Roman Catholic Church at Grzybowski Square. In the middle of the horizon, the AXA high-rise at Chłodna Street, near the Ghetto's western border.



Małe getto. Widok z Marszałkowskiej 142 w kierunku południowo-zachodnim — 15 marca 2012

Zabudowa nieparzystej strony ulicy Zielnej. Wschodnia granica getta biegła przez podwórza posesji, m.in. na tyłach gmachu PAST-y (obecnie zwieńczonego kotwicą Polski Walczącej) przy Zielnej 39. Od Zielnej w głąb obrazu odchodzi ulica Próżna. Przy prawej krawędzi kadru kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem Wszystkich Świętych przy placu Grzybowski. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta.

Small Ghetto. View from 142 Marszałkowska Street towards the south-west — 15 March 2012

Image shows development of the odd-numbered side of Zielna Street. The Ghetto's eastern border ran through the backyards, including of the PAST building (today crowned with the 'Fighting Poland' anchor symbol) at 39 Zielna Street. Off Zielna Street, into the background, runs Próżna Street. By the right edge of the image, All Saints' Roman Catholic Church at Grzybowski Square. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto.



Małe getto, pas graniczny, duże getto. Widok z Marszałkowskiej 142 w kierunku północno-zachodnim — 15 marca 2012

W prawo Marszałkowska. W lewo Królewska przechodząca w Grzybowską na wysokości białego apartamentowca u wylotu placu Grzybowskiego (od południa) i dawnej ulicy Granicznej (od północy). W tym miejscu „aryjską” Królewską przegradzał mur getta. Na horyzoncie po lewej wieżowiec AXA przy Chłodnej, nieopodal zachodniej granicy getta. Po prawej stronie w prześwicie między blokami osiedla Za Żelazną Bramą fragment placu Żelaznej Bramy wchodzącego w skład Osi Saskiej, która — wraz z Halami Mirowskimi i ulicą Chłodną — była „aryjskim” klinem rozdzielającym małe i duże getto. Za fragmentem placu Żelaznej Bramy otynkowane w kolorze ochry domy przy ulicy Przechodniej (w tym fragmencie wyłączony z getta). Dalej w głąb fragment boiska i budynku XVII Liceum Ogólnokształcącego im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego przy Elektorальной 5/7 (d. posesja na terenie dużego getta).

Small Ghetto, border strip, Large Ghetto. View from 142 Marszałkowska Street towards the north-west — 15 March 2012

To the right is Marszałkowska Street; to the left is Królewska Street moving into Grzybowska Street by the white apartment building at the exit of Grzybowski Square (from the south) and the former Graniczna Street (from the north). At this point the ‘Aryan’ Królewska Street was intersected by the Ghetto wall. On the horizon to the left is the AXA high-rise at Chłodna Street, near the Ghetto’s western border. To the right, in the clearance between the blocks of the Za Żelazną Bramą housing estate, a fragment of Żelaznej Bramy Square, part of the so called ‘Saxon Axis’ which, together with the Mirów Marketplace Halls and Chłodna Street, was an ‘Aryan’ wedge separating the Small and Large Ghettos. Beyond the fragment of Żelaznej Bramy Square, ochre-painted buildings at Przechodnia Street (at this stretch excluded from the Ghetto). Then, into the background, a fragment of the sports field and building of the Andrzej Frycz Modrzewski High School at 5/7 Elektorальная Street (former plot within the Large Ghetto).



Duże getto. Widok z Przechodniej 2 w kierunku północnym — 19 kwietnia 2012

Teren w dolnej części obrazu znajdował się w getcie. Były to kolejno od prawej posesje przy Przechodniej 10 i 7 oraz Elektorальной 1, 3, 5 i 7. Mur biegł w tym miejscu środkiem Elektorальной. Za ulicą znajdowała się „strona aryjska” z placem Bankowym i zabudowaniami dzisiejszego Urzędu m.st. Warszawy. Mur przegradzał następnie plac Bankowy ukośnie, u wylotu nieistniejącej Rymarskiej. Zaczynał się przed ostatnim budynkiem w pierzei dzisiejszego ratusza i biegł do Bielańskiej wzdłuż tylnej, południowej ściany Wielkiej Synagogi, gdzie dziś ulica Corazziego. Na wysokości Arsenалу (czworobok z dziedzińcem, kremowe tynki, czerwona dachówka) pałac Mostowskich. Przy wschodniej ścianie Arsenálu zaczynała się ulica Nalewki. Biegnąca w głąb obrazu aleja gen. Władysława Andersa w środkowej części pokrywa się z biegiem środkowego odcinka Nalewek. Na horyzoncie od prawej: biurowiec w ogrodzie Krasińskich; błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem; ciemnoszary wieżowiec i zielony wieżowiec Intraco przy Stawkach, których usytuowanie odpowiada w przybliżeniu lokalizacji dawnego placu Muranowskiego; żółty masyw bloków osiedla Stawki otaczających teren dawnej bocznicy kolejowej na Umschlagplatzu; wieżowiec Babka Tower nieopodal północno-zachodniego krańca dawnego getta; ażurowa wieża kościoła ewangelicko-reformowanego w alei Solidarności (d. na Lesznie).

Large Ghetto. View from 2 Przechodnia Street towards the north — 19 April 2012

The area in the bottom section of the image was part of the Ghetto; counting from the right, those were the following addresses: 10 and 7 Przechodnia Street and 1, 3, 5 and 7 Elektoralna Street. The wall here ran down the middle of Elektoralna Street. Across the street was the 'Aryan side' with Bankowy Square and the buildings of today's Capital City of Warsaw Municipal Office. The wall then cut diagonally across Bankowy Square, at the exit of the non-existent Rymarska Street. It began before the last building in the frontage of today's Municipal Office and ran towards Bielańska Street alongside the back, southern, wall of the Great Synagogue, where today's Corazziego Street is. In line with the Arsenal (cream-coloured, rectangular building with inner courtyard and red-tile roof) is the Mostowski Palace. At the Arsenal's eastern wall began Nalewki Street. In its central part, Gen Władysława Andersa Avenue, running into the background of the image, overlaps with the course of the central stretch of Nalewki Street. On the horizon, from the right: the office building in the Krasiński Garden; the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand; the dark-grey high-rise and the green Intraco skyscraper at Stawki Street, roughly where the former Muranowski Square used to be; the yellow bulk of the apartment blocks of the Stawki estate, surrounding the former railway siding at the Umschlagplatz; the Babka Tower high-rise near the north-western tip of the former Ghetto; and the openwork tower of the Evangelical Reformed Church at Solidarności Avenue (formerly Leszno Street).



Duże getto. Widok z alei Solidarności 64 w kierunku południowo-zachodnim — 15 kwietnia 2011

Aleja Solidarności (d. gen. Karola Świerczewskiego, d. Leszno, przed 1945 rokiem na tym odcinku nieistniejąca). Na pierwszym planie fragment dachu pałacu Radziwiłłów (Muzeum Niepodległości, d. Muzeum Lenina). Powyżej przy lewej krawędzi kadru, obok maski srebrnego samochodu zaparkowanego przy krawężniku Bielańskiej, betonowy postument upamiętniający jedną z dwudziestu jeden bram getta wraz z zaznaczeniem linii muru na poziomie chodnika (instalacja z 2008 roku autorstwa Eleonory Bergman i Tomasza Leca). Dalej na prawo, wzdłuż alei Solidarności, ostaniec zabudowy getta (beżowa fasada, czerwona dachówka). Ostatni w pierzei biały gmach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma (d. Instytut Nauk Judaistycznych i Główna Biblioteka Judaistyczna) przy ulicy Tłomackie 5/7 (1928–1936, architekt Edward Eber). Następnie błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem (1876–1878, architekt Leandro Marconi), wysadzonej w powietrze przez generała ss Jürgena Stroopa 16 maja 1943 na znak stłumienia powstania w getcie. Na środku ulicy, na wysokości prześwitu między budynkami studnia miejska Gruba Kaśka na Tłomackiem (1786, architekt Szymon Bogumił Zug). Drugi z kolei, za wylotem placu Bankowego, budynek przy alei Solidarności 81 (d. Leszno 1), w którym — po przeniesieniu do getta — mieścił się Szpital Starozakonných (pierwotnie na Czystem). Dalej, obok bloku otynkowanego na bordowo, kamienica przy Solidarności 93 (d. Leszno 13), gdzie w czasach getta miała siedzibę tzw. Trzynastka, czyli Urząd do Walki z Lichwą i Spekulacją. Na horyzoncie po lewej Pałac Kultury i Nauki, którego lokalizacja odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta. Na horyzoncie po prawej wieżowiec AXA przy Chłodnej, nieopodal zachodniej granicy getta.

Large Ghetto. View from 64 Solidarności Avenue towards the south-west — 15 April 2011

Solidarności Avenue (formerly Gen Karola Świerczewskiego Street, formerly Leszno Street, nonexistent at this stretch prior to 1945). In the foreground, a fragment of the Radziwiłł Palace (Independence Museum, formerly Lenin Museum). Above, by the left edge of the image, besides the hood of the silver car parked on the pavement at Bielańska Street, concrete marker commemorating one of the Ghetto's twenty one gates, with the course of the Ghetto boundary marked on the pavement (a 2008 installation by Eleonora Bergman and Tomasz Lec). To the right, alongside Solidarności Avenue, a relic of Ghetto development (beige facade, red-tile roof). Last in the frontage, the white building of the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute (formerly Institute of Judaic Studies and the Main Judaic Library) at 5/7 Tłomackie Street (built 1928–1936 to a design of Edward Eber). Then the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand (built 1876–1878 to a design of Leandro Marconi, blown up on orders of ss Gen Jürgen Stropp on 16 May 1943 to mark the crushing of the Ghetto Uprising). In the middle of the street, facing the clearance between buildings, is the 'Fat Kate' municipal water well (built 1786 to a design of Szymon Bogumił Zug) at Tłomackie Street. The second building beyond the exit of Bankowy Square, at 81 Solidarności Avenue (formerly 1 Leszno Street), is where the Jewish Adult Hospital was housed following its relocation to the Ghetto (originally at the Czyste suburb). Further up, by the claret-coloured building, is the tenement at 93 Solidarności Avenue (formerly 13 Leszno Street), where the Office Against Profiteering and Speculation (known as 'The Thirteen') was located during the Ghetto era. On the horizon on the left, the Palace of Culture and Science, the location of which corresponds with the south-eastern end of the Ghetto. On the horizon on the right, the AXA high-rise at Chłodna Street, near the Ghetto's western border.



Duże getto. Widok z alei Solidarności 64 w kierunku północno-wschodnim — 15 kwietnia 2011

Po przekątnej kadru ulica Długa z budynkiem Hotelu Polskiego (z tyłu duża liczba aparatów do klimatyzacji). W lewej części zdjęcia ogród Krasińskich z pałacem Krasińskich i placem Krasińskich, gdzie podczas powstania w getcie działało wesołe miasteczko z karuzelą. Na wysokości placu przy Długiej Katedra Polowa Wojska Polskiego pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny Królowej Polski (na szczycie flagi państwowe Polski i Watykanu). Za pałacem Krasińskich beżowe bloki wytyczające bieg Bonifraterskiej. Granica getta biegła Świętojską wzdłuż ogrodu, za pałacem i placem. Na horyzoncie wieże kościołów rzymskokatolickich pod wezwaniem (od prawej): św. Ducha, św. Jacka, św. Benona, św. Kazimierza, Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, św. Franciszka Serafickiego. Ten ostatni (żółty z zielonym dachem) odpowiadał najdalej wysuniętemu na północny wschód krańcowi getta. Getto sięgało w tym miejscu Zakroczymskiej i Freta u wylotu Kościelnej. Mur zamykający Franciszkańską dotykał bocznej elewacji kościoła.

Large Ghetto. View from 64 Solidarności Avenue towards the north-east — 15 April 2011

Cutting diagonally across the image is Długa Street with the Hotel Polski building (with numerous air-conditioning units at the back). On the left, the Krasiński Garden public park with the Krasiński Palace and Krasiński Square where, during the Ghetto Uprising, a funfair with a merry-go-round operated. Level with the square at Długa Street, the Church of Our Lady Queen of the Polish Crown — the Field Cathedral of the Polish Army (Polish and Vatican flags on top). Beyond Krasiński Square, beige apartment blocks marking the course of Bonifraterska Street. The Ghetto border ran down Świętojska Street alongside the park, beyond the palace and the square. On the skyline, towers of Roman Catholic Churches (from the right): of the Holy Spirit, Saint Hyacinth's, Saint Benno's, Saint Casimir's, of the Visitation of the Blessed Virgin Mary, Saint Francis of Assisi's. The latter (yellow, with a green roof) corresponded with the north-easternmost end of the Ghetto, which here was delimited by Zakroczymska Street and Freta Street at the exit of Kościelna Street. The wall closing Franciszkańska Street adjoined the church's side elevation.



Duże getto, pas graniczny, małe getto. Widok z alei Solidarności 117 w kierunku południowym — 12 kwietnia 2012

Na pierwszym planie fragment kamienicy przy Jana Pawła II 38 (d. Juliana Marchlewskiego 38, d. Solna 16). W lewej partii obrazu, za niskimi blokami, przed blokami osiedla Za Żelazną Bramą, Hale Mirowskie w „aryjskim” pasie granicznym między małym a dużym gettem z dobrze widocznym większym fragmentem Hali Gwardii. Za Halami Mirowskimi teren dawnego małego getta. Przy prawej krawędzi obrazu od Jana Pawła II w prawo odchodzi ulica Ogrodowa. Lokalizacja Pałacu Kultury i Nauki odpowiada południowo-wschodniemu krańcowi getta.

Large Ghetto, border strip, Small Ghetto. View from 117 Solidarności Avenue towards the south — 12 April 2012

In the foreground, a fragment of the tenement at 38 Jana Pawła II Avenue (formerly 38 Juliana Marchlewskiego Street, formerly 16 Solna Street). On the left, beyond the low apartment blocks, in front of the blocks of the Za Żelazną Bramą housing estate, are the Mirów Marketplace Halls in the 'Aryan' border strip between the Large and Small Ghettos, with a larger fragment of the Gwardii Hall well visible. Beyond the Halls, the area of the former Small Ghetto. By the right edge of the image, running right off Jana Pawła II Avenue, is Ogrodowa Street. The location of the Palace of Culture and Science corresponds with the south-eastern end of the Ghetto.



Duże getto. Widok z alei Solidarności 117 w kierunku północno-wschodnim — 12 kwietnia 2012

Aleja Solidarności (d. Leszno). Na pierwszym planie po prawej stronie dach budynku przy Solidarności 115 (d. Leszno 35), w którym za czasów getta znajdował się teatr Femina (dziś kino Femina). Dzisiejszy bieg ulicy po nieparzystej stronie odpowiada jej biegowi przed 1945 rokiem. Strona parzysta została przesunięta na północ wraz z rzymskokatolickim kościołem pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny (z czerwonym dachem). Za kościołem osiedle Muranów. Na osi ulicy widoczne: studnia miejska Gruba Kaśka na Tłomackiem i pałac Radziwiłłów. Na horyzoncie od prawej: błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem, zielona kopuła Zamku Królewskiego, trójkątny szczyt rzymskokatolickiej archikatedry pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela na Starym Mieście, ażurowa wieża kościoła ewangelicko-reformowanego w alei Solidarności (d. na Lesznie), biurowiec w ogrodzie Krasińskich, ciemnoszary wieżowiec w rejonie d. placu Muranowskiego.

Large Ghetto. View from 117 Solidarności Avenue towards the north-east — 12 April 2012

Solidarności Avenue (formerly Leszno Street). In the foreground on the right, the roof of the building at 115 Solidarności Avenue (formerly 35 Leszno Street) where, during the Ghetto era, the Femina Theatre was located (today's Femina Cinema). Today's course of the street's odd-numbered side matches the pre-1945 situation. The even-numbered side has been moved northwards together with the Nativity of Mary Roman Catholic Church (red roof). Beyond the church, the Muranów housing estate. Facing the street are the 'Fat Kate' municipal water well at Tłomackie Street, and the Radziwiłł Palace. On the horizon from the right: the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand; the green dome of the Royal Castle; the triangular gable of Saint John the Baptist's Roman Catholic Archcathedral in Old Town; the openwork tower of the Evangelical Reformed Church at Solidarności Avenue (formerly Leszno Street); the office building in the Krasiński Garden public park; the dark-grey high-rise where the former Muranowski Square used to be.



Duże getto. Widok z Nowolipia 9/11 w kierunku północno-wschodnim — 9 kwietnia 2011

Osiedle Muranów (1949–1951, architekt Bohdan Lachert). W prześwicie między białym budynkiem z kolumnadą a żółtym blokiem z prawej strony kadru fragment bocznej elewacji pałacu Mostowskich. Na horyzoncie po lewej zielony wieżowiec Intraco przy ulicy Stawki i ciemnoszary wieżowiec, których lokalizacja odpowiada w przybliżeniu dawnemu usytuowaniu placu Muranowskiego.

Large Ghetto. View from 9/11 Nowolipie Street towards the north-east — 9 April 2011

Muranów housing estate (built 1949–1951 to a design of Bohdan Lachert). In the clearance between the white building with a colonnade and the yellow apartment block on the right, a fragment of the side elevation of the Mostowski Palace. On the skyline on the left, the green Intraco skyscraper at Stawki Street and the dark-grey high-rise, roughly where the former Muranowski Square used to be.



Duże getto. Widok z Nowolipia 31 w kierunku północno-wschodnim — 18 kwietnia 2012

Osiedle Muranów. W głąb obrazu biegnie ulica Smocza z oryginalnym brukiem. Na horyzoncie wieża kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Augustyna na Nowolipkach. Po zrównaniu z ziemią dużego getta jego bryła była jedynym punktem orientacyjnym w morzu gruzów.

Large Ghetto. View from 31 Nowolipie Street towards the north-east — 18 April 2012

Muranów housing estate. Into the background runs Smocza Street with original cobblestones. On the horizon, the tower of Saint Augustine's Roman Catholic Church at Nowolipki Street. Following the destruction of the Large Ghetto, the building was the sole landmark amid the sea of ruins.



**Duże getto. Widok z Dzielnej 78 w kierunku wschodnim —
9 kwietnia 2011**

W prześwicie po lewej ulica Pawia. Równoległe do niej ulica Dzielna z ostaściami zabudowy na posesjach nr 76, 74 i — dalej w głęb obrazu — 62 (d. fabryka Monopolu Tytoniowego), 60, 58. Z prawej strony kadru od Dzielnej odchodzi ulica Józefa Szymona Bellottiego (przed 1945 rokiem nieistniejąca), wytyczająca południową krawędź osiedla Muranów. Na horyzoncie kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem św. Augustyna na Nowolipkach i błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem.

**Large Ghetto. View from 78 Dzielna Street towards the east —
9 April 2011**

In the clearance on the left is Pawia Street. Parallel to it runs Dzielna Street with relics of Ghetto development at nos. 76 and 74, and, further into the background, at nos. 62 (former Tobacco Monopoly factory), 60 and 58. On the right, off Dzielna Street runs Józefa Szymona Belottiego Street (nonexistent before 1945), which marks the southern boundary of the Muranów housing estate. On the horizon, Saint Augustine's Roman Catholic Church at Nowolipki Street and the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand.



Duże getto. Widok z Nalewki z w kierunku północno-zachodnim — 15 marca 2012

Po przekątnej obrazu dzisiejszy bieg ulicy Ludwika Zamenhofa. Za ogrodzeniem widoczny rewers pomnika Bohaterów i Męczenników Getta (1948, rzeźbiarz Natan Rapaport, architekt Leon Suzin) oraz fragment gmachu Muzeum Historii Żydów Polskich w budowie (inauguracja 2013, architekci Ilmari Lahdelma i Rainer Mahlamäki). Równoległe do Zamenhofa ulica Józefa Lewartowskiego. W prześwicie między biało-zielonym punktowcem a klatkowcem przy Lewartowskiego, za drzewami, tzw. kopiec Anielewicza. Na horyzoncie wieżowiec Babka Tower nieopodal północnego krańca dawnego getta oraz kopuła kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Karola Boromeusza na Starych Powązkach, przy zachodniej granicy dawnej dzielnicy zamkniętej.

Large Ghetto. View from 2 Nalewki Street towards the northwest — 15 March 2012

Cutting diagonally across the image is today's course of Ludwika Zamenhofa Street. Beyond the fence, the reverse of the Monument to the Ghetto Heroes (unveiled in 1948, sculptor Nathan Rapaport, architect Leon Suzin) and a fragment of the Museum of the History of Polish Jews in construction (inauguration 2013, architects Ilmari Lahdelma and Rainer Mahlamäki). Parallel to Zamenhofa Street runs Józefa Lewartowskiego Street. In the clearance between the white-and-green residential high-rise and the low horizontal block at Lewartowskiego Street, beyond the trees, the so called 'Anielewicz Mound'. On the horizon, the Babka Tower high-rise near the northern end of the former Ghetto, and the dome of Saint Carolus Borromeus' Roman Catholic Church at Old Powązki by the Ghetto's western border.



Duże getto. Widok z Zamenhofa 13 w kierunku północno-zachodnim — 22 marca 2012

Na pierwszym planie ulica Miła. Za drzewami, po schodkach, tzw. kopiec Anielewicza, usypany z pozostałości Miłej 18 na zwłokach około stu osób, w tym komendanta głównego oraz członkiń i członków Żydowskiej Organizacji Bojowej. Grupa Mordechaja Anielewicza popełniła samobójstwo po tygodniu oczekiwania na pomoc AK (plany kanałów, kryjówek po „aryjskiej stronie”), otoczona przez Niemców w dniu 8 maja 1943 roku. Na dalszym planie, przy prawej krawędzi obrazu, surowa cegła budowy w miejscu dawnej bocznicy kolejowej na Umschlagplatzu. Między budową a blokiem z żółtą okładziną szczytów i zielonymi balkonami fragment budynku przy Stawki 5/7 (szara fasada), gdzie stacjonowała komenda SS nadzorująca wywózkę Żydów Warszawy na śmierć. W prześwicie między blokami z żółtą okładziną szczytów zabudowania parzystej strony Umschlagplatzu (Stawki 4/10), w których latem 1942 roku skoszaronowano połączone żydowskie szpitale, dla dorosłych i dla dzieci. Na horyzoncie wieżowiec Babka Tower nieopodal północnego krańca dawnego getta oraz kopuła kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Karola Boromeusza na Starych Powązkach, przy zachodniej granicy dawnej dzielnicy zamkniętej.

Large Ghetto. View from 13 Zamenhofa Street towards the north-west — 22 March 2012

In the foreground is Miła Street. Beyond the trees, up the stairs, is the so called 'Anielewicz Mound', built with the remnants of 18 Miła Street, on the corpses of some one hundred people, including Anielewicz himself and members of the Jewish Fighting Organization. Having waited for a week in vain for the Polish Home Army's help (plans of the sewers, safe houses on the 'Aryan side'), Mordechai Anielewicz's group committed suicide here, surrounded by the Germans on 8 May 1943. In the background, by the right edge of the image, the raw brick of the construction on the site of the former railway siding at the Umschlagplatz. Between the construction and the residential block with yellow side walls and green balconies, a fragment of the building at 5/7 Stawki Street (grey facade), where the SS command in charge of sending Warsaw Jews to death was stationed. In the clearance between the blocks with yellow side walls, development of the even-numbered side of the Umschlagplatz (4/10 Stawki Street), where in the summer of 1942 the combined Jewish hospitals for children and adults were moved. On the horizon, the Babka Tower high-rise near the northern end of the former Ghetto and the dome of Saint Carolus Borromeus' Roman Catholic Church at Old Powązki by the Ghetto's western border.



Duże getto. Widok z Inflanckiej 15 w kierunku południowo-wschodnim — 15 marca 2012

Dawny Umschlagplatz. Plac budowy w miejscu boczniczy kolejowej, skąd Niemcy wywieźli do komór gazowych Treblinka i Majdanka ok. 300 tys. Żydów Warszawy (1942–1943). W prześwicie między nieotynkowanymi budynkami ulica Stawki i odchodząca od niej Zamenhofa. Po lewej stronie osiedle Inflancka (pierwotnie miało nosić nazwę Bramy Słońca). Na horyzoncie po prawej stronie błękitny wieżowiec w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. Po lewej zielony wieżowiec Intraco przy ulicy Stawki i sąsiedni wieżowiec ciemnoszary, których lokalizacja odpowiada w przybliżeniu dawnemu usytuowaniu placu Muranowskiego.

Large Ghetto. View from 15 Inflancka Street towards the south-east — 15 March 2012

The former Umschlagplatz. A construction project under way on the site of the railway siding from which the Germans sent some 300,000 Warsaw Jews to the gas chambers of Treblinka and Majdanek (1942–1943). In the clearance between the unplastered buildings, Stawki Street and, running off it, today's Zamenhofa Street. On the left, the Inflancka housing estate (originally meant to be called Sun Gates). On the horizon on the right, the blue high-rise where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand. On the left, the green Intraco skyscraper at Stawki Street and the dark-grey high-rise, roughly where the former Muranowski Square used to be.



WARSZAWA. POLSKA. ŚWIAT NIEPRZEDSTAWIONY
Z Elżbietą Janicką i Wojciechem Wilczykiem
rozmawia Lidia Ostałowska

Świat nieprzedstawiony?

LIDIA OSTAŁOWSKA: Wystawa *Inne Miasto* pokazuje Śródmieście Warszawy nieznaną.

WOJCIECH WILCZYK: Oglądamy je z wysokiej perspektywy, chociaż nie z lotu ptaka. W XIX wieku tego typu zdjęcia nazywano widokiem administracyjnym. Perspektywa wysoka, w przypadku malarstwa nazywana napowietrzną, to także nawiązanie do XVIII-wiecznej wedyuty. Podobny typ działania fotograficznego nigdy nie był w Polsce szczególnie popularny. Nadal pozytywnie wartościowany jest natomiast wzorzec stworzony przez grupę fotografów związaną z Janem Bułhakiem. Najpierw była to, anachroniczna pod względem obrazowania, konwencja piktorializmu. Później „mistrz Jan” — zainspirowany niemiecką *Heimatphotographie* — przekształcił ją w rodzimy, etnocentryczny program „fotografii ojczystej”. Zaczęto wówczas akcentować tzw. narodową specyfikę pejzażu, a fotografię zaprzęgnięto w służbę idei „Polski mocarstwowej”.

„Zdjęcia powinny obrazować naszą ziemię ojczystą i ludzi ją zamieszkujących z najlepszej strony oraz posiadać wartość artystyczną i piętno narodowe” — pisał wtedy Bułhak.

ELŻBIETA JANICKA: Kiedy czyta się w pismach Bułhaka pochwałę „tradycji i rasy” wymierzoną w „pasożyty przybłądy”, skóra cierpi. W *Innym Mieście* sięgamy do wcześniejszych, pierwotnych funkcji fotografii. Karol Beyer, pierwszy zawodowy fotograf warszawski, wykonał serię widoków ze świetlika kopuły kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Trójcy, sąsiadującego dzisiaj z Zachętą. Powstała panorama miasta złożona z 12 zdjęć. Beyer sfotografował to, co

WARSAW. POLAND. AN UNREPRESENTED WORLD
Elżbieta Janicka and Wojciech Wilczyk
Talk to Lidia Ostałowska

An Unrepresented World?

LIDIA OSTAŁOWSKA: The exhibition *Other City* shows the Warsaw downtown as we never saw it before.

WOJCIECH WILCZYK: We view it from a high perspective, though not from a bird's-eye view. In the 19th century, this was called the 'administrative view'. A high perspective — in painting referred to as aerial — is also an allusion to the 18th-century townscape. This kind of photography has never been particularly popular in Poland, as opposed to a model created in the first half of the 20th century by a group of photographers led by Jan Bułhak. First came the — visually anachronistic — trend known as pictorialism. Later, inspired by the German *Heimatphotographie*, 'Master Jan' adapted it to local conditions, transforming it into a native, ethnocentric programme of 'homeland photography'. Emphasis was laid on the so called 'national specificity' of the landscape and photography was harnessed in the service of the idea of Poland as a 'regional power'.

'The photographs ought to show our homeland and its inhabitants in the best possible light and possess both artistic value and a national aspect', Bułhak wrote at the time.

ELŻBIETA JANICKA: When you read Bułhak's praises of 'tradition and race', as opposed to the 'vagrant parasites', you get the creeps. In *Other City* we return to photography's earlier, original, functions. Karol Beyer, Warsaw's first professional 19th-century photographer, took a series of vistas from the skylight of the dome of the Holy Trinity Evangelical-Augsburg Church, which today neighbours the Zachęta building. The result was a city panorama

jest, a nie to, co i jak powinno być. W wydanym niedawno albumie z jego zdjęciami znalazły się tylko dwa widoki z serii. Idea opisania przestrzeni wyraźnie nadal nie znajduje w Polsce uznania, nawet w gronie specjalistów.

WW: Tym bardziej doceniamy np. archiwum Detroit Publishing Company pokazujące amerykańskie miasta na przełomie XIX i XX wieku lub całkiem świeże prace angielskiego fotografa Johna Daviesa zainteresowanego współczesnymi procesami urbanistycznymi. Widoki miasta zarejestrowane z wysokiej perspektywy pozwalają spojrzeć inaczej i zobaczyć więcej niż zdjęcia z poziomu chodnika. Jest to tym ważniejsze, że operujemy na terenie postrzeganym jako pozbawiony wyrazu, banalny i opatrzonej. Zmiana perspektywy na bardziej zdystansowaną jest kluczowa w sytuacji, w której przez sposób opisu przestrzeni chcielibyśmy się przyczynić do zmiany potocznej świadomości.

Dlaczego pokazujecie dawną Dzielnicę Północną, która stała się terenem getta?

EJ: Chcemy pokazać centralne usytuowanie obszaru, który Jacek Leociak nazwał „miejsce-po-getcie”. Takie ujęcie wchodzi w polemikę z przekonaniem, że miejsce Żydów, a później Zagłady, było w historii Polski marginalne. Postrzegamy Warszawę jako stolicę, a więc wizytówkę kraju. W tym sensie jest to dla nas przestrzeń reprezentacyjna i reprezentatywna. Nasz projekt przynosi wizualizację tego, co na wierzchu i co tkwi w centrum kultury i społeczeństwa, a co kultura i społeczeństwo dotąd pomijały. Próby leczenia snem i milczeniem nie przyniosły rezultatu. Pora dokonać bilansu i podjąć konfrontację ze stanem faktycznym.

Mur getta przecinał dzisiejszy plac Defilad i Pałac Kultury i Nauki, serce współczesnej Warszawy. Znamy je z tysięcy zdjęć.

WW: Mimo to mieliśmy poczucie, że obcujemy ze światem nieprzedstawionym albo przedstawianym w sposób, który nie narusza utartych schematów, w myśl których getto jest zawsze daleko i jakby gdzie indziej. Podobnie jak wcześniej Żydzi i inne mniejszości.

in 12 images. Beyer photographed what was there, not what should be there, or how it should be. His recently published photo book features only two images from the series. Obviously, the idea of describing space as it is remains hardly popular in Poland even among professionals.

WW: Which is why we appreciate all the more, for instance, the archive of the Detroit Publishing Company, which shows American cities at the turn of the 19th and 20th centuries, or the quite recent work of the British photographer, John Davies, who is interested in contemporary urban-planning processes. City views taken from a high perspective show more and differently than those taken from street level. This is all the more important since we operate in an area considered bland, banal, all-too-familiar. Changing the perspective to a more distanced one is crucial in a situation where, through the way we describe space, we would like to contribute to a change in its common perception.

Why do you show the former Northern District, which later became the Jewish Ghetto?

EJ: We want to show the central situation of an area that Holocaust researcher Jacek Leociak calls the ‘post-ghetto-space’. This approach challenges the view that Jews, and later the Holocaust, played only a marginal role in the history of Poland. For us, Warsaw, being the capital, is the country’s showcase. In this sense, it is a prominent and representative space. Our project visualises what is at the surface and in the centre of culture and society, and yet has been ignored by them. Efforts to heal through lull and silence have failed. Time has come to confront things as they actually are.

The Ghetto wall used to cut across what is Plac Defilad with the Palace of Culture today — the heart of contemporary Warsaw, a site familiar from thousands of images.

WW: And yet we felt we were experiencing an unrepresented world, or one represented in such a way so as not to contravene

EJ: Komfortowym symbolem jest pod tym względem drewniana kładka nad ulicą Chłodną, która łączyła małe i duże getto przez kilka miesięcy 1942 roku — dzisiaj pieczołowicie upamiętniona. Wizerunek kładki to komunikat o treści: Polacy i Żydzi byli szczerze rozdzieleni przez obcą przemoc. Wniosek? Polacy mogli być co najwyżej świadkami Zagłady. Tyle że dwa kroki dalej, i nie tylko tam, Polacy i Żydzi kontaktowali się bezpośrednio.

WW: W odniesieniu do Zagłady nie sposób mówić o izolacji żydowskich Polaków od nieżydowskich Polaków. W wielu miejscach okupowanej Polski granica dzieląca getto od „strony aryjskiej” była umowna — płot, jakaś siatka, czasem wcale nie budowano ogrodzenia. Właściwa granica trzymała się mocno w sercach i umysłach etnicznej większości. Do dzisiaj zresztą całkiem solidnie się trzyma.

EJ: Ta sfera zjawisk domaga się kulturowej reprezentacji. Wiele przy tej okazji rozmyślamy nad koncepcją niewyraźności wywodzącą się z refleksji Theodora W. Adorna nad sensem reprezentacji Zagłady. Adorno uzmysławia, że reprezentacja oznacza nieuchronnie estetyzację cierpienia i śmierci, a co za tym idzie — uprzedmiotowienie ofiar. Jesteśmy świadomi tej pułapki. Jednak milczenie o Zagładzie w praktyce oznacza zazwyczaj przemilczenie i nie stanowi bariery dla zawłaszczania Szoa. Niewyraźność jest nadużywana jako pretekst do niepodejmowania analizy historycznego kontekstu i konkretnego społeczno-kulturowego, który stanowił integralną część zbrodni. Wytwarzane pod pretekstem niewyraźności mity i białe plamy są groźne i kosztowne. Społeczeństwo zaczyna zagrażać samo sobie. Kultura kręci się w kółko na jałowym biegu.

WW: W naszym projekcie chodzi o przestrzeń w sensie topograficznym i mentalnym. Przedstawiamy społeczno-kulturowe centrum, a w nim Zagładę. Pokazujemy, że nie była ona eksterytorialna, a tak zwane obrzeża Zagłady nie lokowały się na społeczno-kulturowych peryferiach, lecz pozostawały w ścisłym związku z wzorami kultury większościowej i dominującej. Interesuje nas rozpoznanie mechanizmów przemocy i wykluczenia.

the entrenched notion that the Ghetto is always far away and elsewhere. Just like, earlier, the Jews and other minorities.

EJ: The wooden footbridge over Chłodna Street that used to connect the Ghetto's two parts for a few months in 1942 — carefully commemorated today — is a comfortable symbol in this regard. The message it conveys is clear: Poles and Jews were sharply separated by foreign violence. Meaning that the Poles could have only witnessed the Holocaust from afar. But just around the corner, and not only there, Poles and Jews came into direct contact with each other.

WW: It is impossible, in the context of the Holocaust, to say that the Jewish Poles were separated from the non-Jewish ones. In many places around occupied Poland the boundary between the ghetto and the 'Aryan side' was only conventional — a fence, a wire obstacle, sometimes nothing at all. The solid boundary was in the hearts and minds of the ethnic majority. And it actually remains there to this day.

EJ: This is a sphere that cries out for cultural representation. We have been giving a lot of thought in this context to the notion of inexpressibility which stems from Theodor W. Adorno's reflection on the sense of representing the Holocaust. Adorno makes us realise that to represent means inevitably to aestheticise suffering and death, and thus to objectify the victims. We are aware of this trap. But to remain silent about the Holocaust means usually to turn a deaf ear to it; nor does it prevent others from appropriating the Shoah for their own purposes. The notion of inexpressibility has too often been used as a pretext for not reflecting on the historical and socio-cultural context that was integral to the crime. The myths and blank spots generated under the pretext of inexpressibility are dangerous and costly. Society starts posing a danger for itself. Culture idles in the neutral gear.

WW: Our project is about space in its topographic and mental aspects. We represent the socio-cultural centre and, in the middle of it, the Holocaust. We demonstrate that it wasn't extraterritorial at all, and it's so called margins of the Holocaust, weren't

Część wspólna

Oboje podważaliście już oczywistość polskiego pejzażu. Wojciech Wilczyk w projekcie *Niewinne oko nie istnieje* fotografował budynki dawnych żydowskich synagog, bejt-ha-midrasy i prywatnych domów modlitwy. Dziś działają w nich sklepy mebli, puby, hurtownie, remizy czy biblioteki.

WW: Najpierw zauważyłem pustkę i bezruch w całych partiach polskich miast i miałem wrażenie, że miejsca te są jak gdyby wzięte w nawias. Początkowo zupełnie nie rozumiałem, o co chodzi, a widoczny stan opuszczenia i dewastacji brałem za efekt współczesnych procesów ekonomicznych. Kiedyś w Jędrzejowie, w takim właśnie kwartale ulic, wstąpiłem do piekarni, a tam na ścianie wisiała wypalona w drewnie panorama miasta z napisem „Tradycje od 1943 roku”. Momentalnie zdałem sobie sprawę, jakiej historii dotykam. Kiedy w roku 2006 zdecydowałem się na fotografowanie budynków dawnych synagog, te „puste” miejsca znalazłem w ich najbliższym sąsiedztwie... Tak więc to pewnego rodzaju niepokój obecny w krajobrazie zmotywował mnie do robienia zdjęć. Gdy po kilku miesiącach pracy dotarło do mnie, jak dalece zdewastowane są te budynki, uznałem, że trzeba sfotografować wszystkie obiekty tego typu, jakie można odnaleźć w obecnych granicach państwa polskiego i że jest to rodzaj obywatelskiego obowiązku, by przywołać pojęcie niesłusznie zapomniane.

Wystawę w 2009 roku zaprezentował Łódzki Atlas Sztuki. W roku 2006 ta sama galeria pokazała *Miejsce nieparzyste* Elżbiety Janickiej. Szczęść czarno-białych, wielkoformatowych fotografii powietrza w Birkenau, Chełmnie nad Nerem, Majdanku, Bełżcu, Sobiborze i Treblince — zbliżone do kwadratu, rozlewające się kształty, ograniczone czarną ramką z napisem AGFA.

EJ: Klisze AGFA produkował koncern IG Farben, w którego skład wchodziła również firma wytwarzająca cyklon B. Na czarno-białych materiałach AGFA pracowały kompanie propagandowe Wehrmachtu.

located at the socio-cultural peripheries but were rather linked up closely with the formulas and patterns of dominant culture. What we are preoccupied with here are the mechanisms of violence and exclusion.

Common Part

In your previous projects, you have both contested the alleged obviousness of the Polish landscape. Wojciech Wilczyk, in *There's No Such Thing as an Innocent Eye*, photographed former synagogues and prayer houses, today converted into furniture warehouses, pubs, fire stations or libraries.

WW: First I noticed a strange emptiness and stillness in whole parts of Polish towns and cities, as if those places had been 'parenthesised'. At first I didn't understand what it was all about and took the dereliction and devastation as a token of contemporary economic processes. Once, in the town of Jędrzejów, in precisely such a neighbourhood, I stepped into a bakery and there, on the wall, hung a wood-burnt townscape with the words 'Tradition since 1943'. I immediately realised what kind of history I'd happened upon. When, in 2006, I decided to start photographing former synagogues, I found those 'empty' places in their immediate vicinity... So it was a kind of anxiety, present in the landscape, that motivated me to start the series. A few months later, when I'd realised how ruined those buildings were, I came to the conclusion that it was necessary to capture all such structures surviving within the present Polish borders, that it was — to evoke a term unjustly forgotten — a sort of civil duty.

The resulting exhibition was shown by Łódź's Atlas Sztuki gallery in 2009. Three years earlier the same gallery showed Elżbieta Janicka's *The Odd Place*: six large-format black-and-white images of the air in Birkenau, Chełmno, Majdanek, Bełżec, Sobibor, and

AGFA to także kolor. Kampania wrześniowa w kolorze, kolorowy Hitler odbierający defiladę w Alejach Ujazdowskich, getto w Kutnie, getto łódzkie. Częścią wystawy była *Komora dźwiękowa*: 13 nagrań z terenu każdego z obozów. Deszcz, świerszcz, kukułka, szczekanie psa. I szum kamery, który Zbigniewowi Dłubakowi kojarzył się z brzęczeniem drutów pod prądem na kwarantannie w Birkenau. Tytuł całości nawiązuje do przedwojennego getta ławkowego, które nie było oddolnym ekscesem, jak się powszechnie sądzi, lecz odgórnym środkiem administracyjnym możliwym na mocy decyzji ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego. Na Uniwersytecie Warszawskim indeksy studentów Żydów stemplowano pieczątką z napisem „Miejsce w ławkach nieparzystych”. Niemieckie nazistowskie obozy zagłady to logika idei doprowadzona do ostatecznych konsekwencji: wyodrębnienie — napiętnowanie — izolacja — eliminacja — eksterminacja. Początkowo nie byłam pewna tytułu. Jednak w 2006 roku, w wolnej Polsce, ponad sześćdziesiąt lat po Zagładzie, jeden z liderów ugrupowania, z którego wywodził się ówczesny minister edukacji narodowej, powiedział w popularnym programie telewizyjnym, że getto ławkowe było kroplą w morzu potrzeb. I jakoś nic się od tego nie zaważyło. Sam minister natomiast w III RP reaktywował organizację Młodzież Wszechpolska, która w II RP wysunęła postulat getta ławkowego jako pierwsza, w roku zamordowania prezydenta Narutowicza.

WW: Początkowo nie do końca przekonywał mnie taki sposób działania fotograficznego. Pomyślałem: sprawdzam. Wybrałem się w te miejsca, żeby spróbować pokazać je w konwencji *stricte* dokumentalnej, ale mi się to nie udało. Zrozumiałem, że to konceptualne podejście nie jest tak do końca konceptualne i że w odniesieniu do obiektów i terenów, gdzie realizowano *Endlösung der Judenfrage*, jest idealnie trafione. Tam nie ma nic. I to nic, to są miliony Żydów.

EJ: Wspomnieć należy także o Sinty i Romach, o których dowiadujemy się z żydowskich relacji. A jeśli chodzi o świadomość konwencji wizualnych i specyfiki medium, faktycznie wiele zawdzięczam konceptualizmowi, medializmowi i tradycji kina rozszerzonego.

Treblinka — empty squares surrounded by a black frame bearing the word 'AGFA'.

EJ: AGFA photographic film was manufactured by IG Farben, an industrial conglomerate that held a stake in Degesch, the company that manufactured Zyklon B gas. Wehrmacht propaganda units used black-and-white AGFA film. AGFA is also colour: the 1939 war against Poland in colour, Hitler receiving the military parade in Warsaw, the Łódź ghetto, the Kutno ghetto. The exhibition featured also an audio component, *Sound Chamber*: a total of 13 recordings from each of the camps. Rain swooshing, crickets chirping, the sound of a cuckoo, the barking of a dog. And the whirr of the camera, which artist and camp survivor Zbigniew Dłubak said reminded him of the buzz of the high-voltage barbed-wire fence at Birkenau. The title, *The Odd Place*, alludes to the prewar institution of the 'bench ghetto', whereby Jewish university students were obliged to sit in separate, odd-numbered, benches. Contrary to popular belief, this was not a grassroots action but a nationwide policy officially introduced by a decree of the Minister of Religious Denominations and Public Education, as it was called in the 1930s. So the Nazi German extermination camps took the same logic to the extreme: separation — stigmatisation — isolation — elimination — extermination. At first, I wasn't sure about the title. But then, in 2006, in democratic Poland, sixty years after the Holocaust, one of the leaders of the party that had designated the minister of education said on a popular tv talk show that the bench ghetto had been a 'mere drop in the ocean' of what was needed. And no scandal broke out. The minister himself reacted the All-Polish Youth, the organisation that had first proposed introducing the bench ghetto, in the same year that Poland's first democratically elected president, Gabriel Narutowicz, was assassinated by a rightist radical.

WW: At first, I wasn't convinced by the visual strategy of *The Odd Place*. I thought, 'Let's check'. I visited those places to try and show them in a strictly documentary manner, but I failed. I realised

Ale *Miejsce nieparzyste* to dokument. W powietrzu krążyły i krążą popioły, rozsnuwane przez mgłę, wzbijane wiatrem. Jak to pokazać? Na przykład otworzyć migawkę i pobrać odcisk, zdjęć maskę, zarejestrować ślad powietrza metodą fotografii analogowej, która — jak powiedział Dłubak — jest kontaktem materii z materią.

Dwoje autorów z dwóch miast, różne tradycje, odmienne konwencje, teraz wspólna praca. Jak to się stało?

WW: Jacek Michalak z Atlasu Sztuki zaprosił Elżbietę do zrobienia ze mną wywiadu. Nie dał się zwieść wizualnej odmienności naszych realizacji.

EJ: I nie miał wątpliwości, że istota naszej pracy oraz prowadzonego przez nas namysłu jest wspólna. Wkrótce okazało się też, że mamy podobne „poczucie piękna”. Wybraliśmy się podziwiać wschód słońca w pewnym lesie, na pewnej łące, przy pewnym torze kolejowym.

Co to za tor?

EJ: Z lektury szkolnej. Zofia Nałkowska, *Medalliony*. Opowiadanie *Przy torze kolejowym*. Opis zbiorowej egzekucji na rannej Żydówce, która uciekła z transportu. Zbrodni dokonują tak zwani obojętni świadkowie zdarzenia.

WW: Zjawiskowy wschód słońca nad Treblinką i wędrówka śladem toru kolejowego uzmysłowiły nam, że podobnie rozumiemy przestrzeń i krajobraz. Leśna droga, która prowadzi z obozu pracy Treblinka I do ośrodka zagłady Treblinka II jest wybrukowana pokruszonymi macewami...

EJ: Pod widokiem idyllicznym jak w Treblince czy banalnym jak w Warszawie dostrzegamy pokłady znaczeń: poziom faktów historycznych, poziom mechanizmów społecznych, poziom wzorów kultury nadających prawomocność społecznym mechanizmom.

that the conceptual approach in *The Odd Place* wasn't so entirely conceptual after all, and that it suited perfectly the places and sites where the *Endlösung der Judenfrage* was carried out. You see, there is nothing there. And this nothing is millions of people, Jews. **EJ:** We shouldn't forget the Sinti and Roma people, about whom we learn from Jewish testimonies. As far as visual conventions and medium specificity are concerned, I do owe a lot to conceptualism, medialism, and the tradition of expanded cinema. But *The Odd Place* is a documentary work. The ashes, blown by the wind, spread by the fog, remain in the air. How to show that? For instance by releasing the shutter and collecting an imprint, peeling off the mask, recording a trace of air using the method of analog photography which, as Dłubak said, is where matter connects with matter.

Two authors from two cities, different traditions and styles, and now a project together. How come?

WW: Jacek Michalak from Atlas Sztuki asked Elżbieta Janicka to interview me. He didn't allow himself to be deceived by the visual disparity between our works.

EJ: And had no doubts that there was a common essence to our artistic investigations and reflections. It soon turned out that our 'sense of beauty' was similar. We went to watch the sunset in a woods, by a meadow, near a railway track.

What track was that?

EJ: The one from Zofia Nałkowska's short story *By the Railway Track*, part of her *Medallions* collection which is required reading in Polish schools. The story describes the mob murder of a wounded Jewish young woman who has escaped from a transport to the camps. The crime is committed by the so called neutral witnesses. **WW:** The phenomenal sunset over Treblinka and a walk alongside the railway track made us aware that we shared a similar notion of space and the landscape. The forest road leading from the Tre-

Decyzje autorskie

W polskiej fotografii artystycznej miasto jest najczęściej albo sterylne i gładkie, albo nastrojowe i pełne magicznych zakątków. Romantycznie płyną nad nim chmury. Nad waszą Warszawą wisi stalowoniebieska blacha.

WW: Zależy nam na rodzaju światła, który występuje przy wysokim pułapie chmur. Wtedy wszystkie te billboardy, napisy na prowizorycznych ogrodzeniach, reklamy na ścianach budynków są doskonale widoczne. Często uważa się je za elementy zakłócające obraz, ale my nie chcemy tuszować ich jaskrawej obecności w strukturze miejskiej, ponieważ świetnie osadzają dawną Dzielnicę Północną w teraźniejszym czasie i przestrzeni.

EJ: Pozostajemy w sporze z konwencjami dominującymi w fotografii mierzącej się z Zagładą czy tzw. żydowskimi tematami. Nie chcemy poetyki sentymentalno-nostalgicznej, nie chcemy czerni i bieli, a tym bardziej sepia. Nie chcemy inscenizacji. Nie interesuje nas eliminacja śmieci wizualnych. Interesuje nas światło płaskie, rozproszone, bez rozpiętości kontrastu i utraty szczegółów w cieniach bądź światłach. Światłocien odrzucamy również dlatego, że zmienia modelunek brył. Pracujemy od późnej jesieni do wiosny, by uniknąć wegetacji, która zaciera rysunek szlaków komunikacyjnych. Wybór terenu-tematu, wybór perspektywy, a potem poszczególnych ujęć to szereg decyzji interpretacyjnych. Tak samo postanowienie, że będziemy pracować w kolorze.

Kolor to też konwencja.

WW: Tak, ale postrzegana jako bardziej przezroczysta od techniki monochromatycznej, którą kiedyś uważano za całkowicie transparentną metodę rejestracji obrazu, a obecnie odbiera się jak rodzaj stylizacji. Oboje mamy spory dystans do konwencji obrazowania i prawdę powiedziawszy, „używamy” fotografii. W ten sposób możemy poruszać tematykę społeczną, ekonomiczną, historyczną, ale też odnosić się do kwestii estetycznych. W fotograficznym dokumencie

blinka I forced-labour camp to the Treblinka II extermination camp is paved with fragments of Jewish tombstones . . .

EJ: Underneath an idyllic view, as in Treblinka, or a banal one, as in Warsaw, we notice layers of meaning: the level of historical facts, the level of social mechanisms, the level of cultural patterns that legitimise the former.

Authorial Decisions

In Polish artistic photography the city is usually either slick and pure, or atmospheric, full of magical beauty spots, with romantic clouds drifting across the sky. Your Warsaw is capped by a bluish sheet of steel.

WW: We are interested in the kind of light that you get with high-altitude clouds. It makes all these billboards, temporary signs, and wall bulletins stand out really clearly. These are often considered visual litter but we don't want to cover up their vivid presence in the city space because they do a great job anchoring the Northern District in the here-and-now.

EJ: We are odds with the dominant conventions of Holocaust-related photography, or of the so called 'Judaica' photography. We want no sentimental-nostalgic aesthetics, no black and white, let alone sepia. We are not interested in eliminating 'visual pollution'. Instead, we are after flat, dispersed, light, with low dynamic range and no loss of detail at either end of it. We also reject chiaroscuro because it changes the modelling of buildings and other solid figures. We work from late autumn till spring to avoid foliage which blurs the structure of the street grid. Choosing an area/topic, perspective, and then framing the individual shots means taking a series of interpretative decisions. The same is true of the decision to work in colour.

jest zawsze wiele sensów na poziomie ogólnym i bardziej szczegółowym. I zazwyczaj dopiero sekwencja obrazów uzmysławia autorski zamysł i staje się wypowiedzią o charakterze znaczącym, metaforycznym. Myślę, że nawet ktoś, kto nie zna Warszawy i historii Dzielnicy Północnej, po obejrzeniu 20 fotografii zrozumie nasze intencje. A im bardziej interesuje się tematem, tym więcej zdoła odczytać.

Temat warszawski, fotograf z Krakowa?

WW: W Krakowie obcuję z odmienną tkanką miejską, Ela na warszawską patrzy z dystansu po latach spędzonych za granicą. Trudno zachować obojętność wobec wizualnego komunikatu, jakim jest teren dawnej Dzielnicy Północnej. Niezależnie od wędrówek po tej przestrzeni studiujemy monumentalne dzieło Barbary Engelking i Jacka Leociaka *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Badacze na podstawie dokumentów i świadectw, przy walnej współpracy kartografa Pawła E. Weszpińskiego, dokonali imponującej rekonstrukcji topograficznej i społeczno-kulturowej.

EJ: Korzystamy z zasobów gromadzonych przez Jana Jagielskiego w dziale dokumentacji zabytków Żydowskiego Instytutu Historycznego. Znaczenie miała dla nas także wystawa i publikacja *Pamiętanie. Zabytki żydowskie Warszawy* autorstwa Heleny Datner i Agaty Patalas. Nadal zresztą śledzimy prace koleżanek i kolegów. Ponadto weszliśmy w skład zespołu badawczego przy Instytucie Badań Literackich PAN, który analizuje dotychczasowe kategorie opisu Zagłady.

Jak wygląda wasza praca nad *Innym Miastem*?

WW: Latem 2010 roku włączyliśmy się po klatkach schodowych i amatorską kamerą cyfrową robiliśmy próbne zdjęcia, sprawdzając, jak prezentuje się w kadrze to, co historycznie lub znaczeniowo ważne dla idei naszego projektu. Zgromadziliśmy zbiór obrazów o unikalnym charakterze, zważywszy, w jakim tempie zachodzą zmiany w tkance Warszawy.

Colour is a convention too.

WW: Sure, but one perceived as more transparent than monochromatic photography, once regarded as an utterly transparent mode of depiction and today viewed as a sort of stylisation. We are both rather highly distanced from visual conventions and, truth be said, we 'use' photography. In this way we can tackle social, economic or historical subjects, but also relate to aesthetic issues. In documentary photography, multiple meanings are always present, both more general and more specific. And it is usually only a sequence of images that makes evident the author's intention and becomes a meaningful, metaphorical statement. I think that even someone who doesn't know Warsaw or the history of the Northern District will, after viewing twenty of the images, understand our intentions. And the more they delve into the subject, the more meaning they will extract.

A Warsaw subject, the photographer from Cracow?

WW: In Cracow you have to do with a different kind of urban tissue; Elżbieta Janicka, in turn, looks at the Warsaw one from the perspective of having spent years abroad. It's hard to remain indifferent in the face of the visual message that is the area of the former Northern District. Besides exploring the space on foot, we are studying Barbara Engelking and Jacek Leociak's monumental *The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City*. Having collected an astonishing amount of information, the researchers, with major contribution from cartographer Paweł E. Weszpiński, have succeeded at creating an impressive topographical and socio-cultural reconstruction.

EJ: We also avail ourselves of the materials collected by Jan Jagielski at the Jewish Historical Institute's documentation department. Helena Datner and Agata Patalas' book and exhibition, *Pamiętanie. Zabytki żydowskie Warszawy* [Remembering Jewish Heritage Sites in Warsaw], has been important for us too. In fact, we try keep up with what our colleagues are doing. We have also joined a research team, affiliated with the Polish Academy of Sciences' Institute of

EJ: Nasza praca polega teraz głównie na marznięciu i czekaniu na „decydujący moment”. Kwadrans, pół godziny, trzy kwadransy, godzina i więcej na jakimś gzymsie nad ulicą, gdzie nie można się ruszyć i nie można rozmawiać, bo za uchylonym oknem toczy się narada u prezesa korporacji. Niepowtarzalna okazja do medytacji. Niejednokrotnie grzęźniemy też w procedurach administracyjnych, załatwiając zezwolenia na wejście do budynków niezbędne w sytuacji, gdy targamy ze sobą ileś kilogramów sprzętu.

WW: Do właściwej pracy używamy analogowej kamery 4 × 5 cali, z harmonijkowym miechem, przypominającej aparaty fotograficzne z początku zeszłego wieku. Urządzenie to daje możliwość przesunięcia osi optycznej. Idealnie nadaje się więc do fotografowania architektury i daje sposobność „zanurkowania” w podwórka z zachowaniem pionów. Mimo że cała procedura wykonywania zdjęć jest skomplikowana, a projekt niemożliwy do zrealizowania w pojedynkę, zarejestrowane kadry mogą się wydawać proste i oczywiste, co zresztą jest naszym celem. Muszę przyznać, że w podobny sposób patrzyłem na zdjęcia z serii *Metropoli Project* wspomnianego już Johna Daviesa. Tymczasem praktyka uzmysławia, jak trudno jest się wstrześć w odpowiednią aurę i sytuacje rozgrywające się w kadrze, żeby później to wszystko wyglądało „prosto” i „oczywiście”.

EJ: W niektóre miejsca wracamy wielokrotnie, nie mogąc osiągnąć satysfakcjonującego nas wizualnie rezultatu. Projekt realizujemy za własne pieniądze. Brak pieniędzy to prawdziwy problem. Nie chodzi o bułkę z kefirem na krawężniku, bo ta smakuje nam bez zastrzeżeń, ale powinniśmy regularnie robić duble, czyli powtarzać ujęcia. Czasem powtarzamy i widzimy, jakie to ma znaczenie. Minimalne przesunięcie obiektywu, minuta później — i uzyskujemy zupełnie inny obraz.

Literary Research, which analyses existing categories of Holocaust history writing.

How does your work on *Other City* typically look like?

WW: In the summer of 2010 we wandered around town, taking test shots with an amateur digital camera, to see how things of historical or semantic importance for our project looked like in the frame. We'd gathered a collection of what, given the pace of the changes taking place in Warsaw's urban tissue, are unique images.

EJ: The main job is to wait in the cold until the 'decisive moment' arrives. Fifteen minutes, half an hour, three quarters of an hour, an hour and more on some cornice above a street, where you can't move and can't speak because inside the corporate CEO is having his daily briefing. A one-of-a-kind opportunity for meditation. Many a time we also get stuck in red tape, trying to secure the building management's permission to enter with all this gear we drag along.

WW: For the work proper we use an analogue 4 × 5 inch camera with an accordion bellows that has that early-20th-century look. Its ability to extend focal length means that it's perfectly suited to capturing architecture and allows you to 'dive' into backyards without parallax effect. Even though the whole procedure is complex and the project would be impossible to pull off single-handedly, the recorded frames may look simple and obvious, which is in fact how we want them. I must say I looked in a similar way at John Davies' *Metropoli Project* photos. Real-life practice, though, makes you realise how difficult it is to choose the right moment for everything to then look 'simple' and 'obvious'.

EJ: To some places we've returned many times, unable to get satisfactory results. We're funding this project ourselves. The lack of money is a real issue. I don't mean the sandwich on the kerb, because that tastes great, but we should regularly take doubles, that is repeat the shots. Sometimes we do and we can see how important this is. A slightly different composition, a minute later — and we get a completely different image.

Modernistyczna utopia versus paradygmat antykomunistyczny?

Co widać z góry?

WW: Spojrzenie z góry ma tę zaletę, że wyłania punkty odniesienia: Pałac Kultury, kościół rzymskokatolicki na Nowolipkach, ewangelicko-reformowany kościół w alei Solidarności (dawniej Karola Świerczewskiego, jeszcze dawniej na Lesznie), błękitny wieżowiec przy placu Bankowym w miejscu dawnej Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. Pozwalają one widzowi usytuować poszczególne obrazy względem siebie i uzyskać wyobrażenie o całości dokumentowanego przez nas obszaru.

EJ: Z góry widać ponadto trzy rzeczy. Po pierwsze, nałożenie na siebie dwóch miast: powojennego na nieistniejące wojenne i to sprzed wojny. Po drugie, kolejne warstwy architektoniczne, charakterystyczne dla poszczególnych etapów zabudowy terenu. Po trzecie, konfrontację dwóch projektów społecznych i urbanistycznych.

Warszawa na waszych zdjęciach jest paskudna.

WW: „Ale to jest nasza ojczyzna, synku...” Mówiąc poważnie, tematem atrakcyjnych wizualnie zdjęć mogą być motywy, które uchodzą za mało estetyczne. W sztukach plastycznych sytuacja taka jest możliwa, odkąd malarstwo przestało pełnić funkcje wyjątkowo sakralne i symboliczne. Decyzje o wyborze motywów podejmujemy wspólnie, kierując się historycznym znaczeniem miejsc i obiektów. Czasami długo się spieramy, jak kadr ma wyglądać i czy znaczenie elementów, na których nam zależy, będzie czytelne dla odbiorcy.

EJ: Niejednokrotnie inscenizujemy między sobą spór o to, czy *Inne Miasto* ma wyglądać jak Warszawa, czy jak Detroit. Wojtkowi przypada rola tego, który woli, by obraz, mówiąc kolokwialnie, trzymał się kupy. Ja natomiast rytualnie staję w obronie braku kompozycyjnej równowagi, chaosu, pustki w centrum kadru, tożsamościowej dla miasta dziury w ziemi lub elementów dokonujących inwazji w obiektyw. Przyjmujemy na przemian to jedną, to

Modernist Utopia Versus Anti-Communist Paradigm?

What do you see from above?

WW: Looking from above has this advantage that it allows you to identify the visual points of reference: the Palace of Culture, the Roman Catholic church at Nowolipki Street, the Evangelical Reformed church at Aleja Solidarności (formerly known as Karola Świerczewskiego, and before that as Leszno Street), the blue high-rise at Plac Bankowy where the Great Synagogue at Tłomackie Street used to stand. All these allow the viewer to situate the different images with respect to each other and to get an idea about the whole of the space we are documenting.

EJ: Three things can be seen from above. Firstly, the superimposition of two cities: the postwar one and the nonexistent one from before and during the war. Secondly, the successive architectural layers, characteristic for the different stages of development. And thirdly, a confrontation of two social and urban-planning projects.

Warsaw in your photographs looks really ugly.

WW: 'But that's our homeland, son . . .' Seriously speaking, though, motifs that are commonly regarded as unaesthetic can be the subject of visually attractive photographs. This has been possible in the visual arts even since painting's function ceased to be purely sacral and symbolic. We choose the motifs together, guided by the historical significance of the sites or buildings. Sometimes we argue for a long time about how a shot should be composed and whether the meaning of the elements we are interested in will be clear to the viewer.

EJ: In many a case we orchestrate a dispute on whether *Other City* should look like Warsaw or Detroit. Wojciech Wilczyk is the one who prefers for the image to, speaking colloquially, hold water. I, on the other hand, ritually defend compositional imbalance, chaos, emptiness in the centre of the frame, that crucial hole in the ground or other elements that invade the frame. We alternate the

drugą optykę. Takie podejście daje ciekawe rezultaty z estetycznego, ale także semiotycznego punktu widzenia.

Dziura w ziemi to część warszawskiej tożsamości?

WW: Jak najbardziej. Część tożsamości czy może nawet emblemat Warszawy. Podczas fotografowania Muranowa z galeriowca przy ulicy Nowolipie na pierwszym planie mieliśmy koparkę, która rozbierała mury jakiegoś budynku pod kolejny apartamentowiec. I w pewnym momencie jej czerpak, kopiąc w tym gruzie, odkrył czeluść... Po prostu dokopał się do przedwojennej piwnicy.

EJ: Wszystko w tym miejscu jest zbudowane z gruzu getta i kości Żydów, i stoi na nasypach kostno-gruzowych. Bohdan Lachert zaprojektował rzecz, zdawałoby się, niemożliwą. Kameralną przestrzeń w centrum miasta — osobną, lecz wydzieloną w nieinwazyjny sposób. Jego założenie architektoniczno-urbanistyczne było zarazem założeniem pomnikowym. Jako projekt mieszkalny okazało się społecznym sukcesem. Jako pomnik nie skostniało. W tym cmentarnym ogrodzie należącym do niepochowanych suszy się pranie, śpiewają ptaki i hałasują dzieci, czyli mieszają się porządki, których rozróżnienie było fundamentem kultury i cywilizacji — każdej. Gest architekta to nadanie Zagładzie rangi wydarzenia paradygmatycznego, otwierającego nową erę w historii ludzkości — do wymyślenia na innych zasadach, od podstaw.

Muranów jest dzisiaj wyjątkowo dowartościowany i otoczony troską.

WW: Tak, wyjątkowo, bo w inne miejsca — zaplanowane i zagospodarowane całościowo według zupełnie innych priorytetów — na naszych oczach wdziera się neoliberalny dogmat maksymalizacji zysku za wszelką cenę. W środku zespołu urbanistycznego Za Żelazną Bramą, do którego można i należy mieć zastrzeżenia, wstawa się wieżowce, odbierając mieszkańcom zieleni, światło i powietrze, czyli posiadane dotąd minimum. Niszczy się zabytki architektury modernistycznej i wcześniejsze. Szczątki zabudowy

approaches, which produces interesting results from the aesthetic point of view but also from the semiotic one.

A hole in the ground is part of Warsaw's identity?

WW: Very much so. Perhaps even its emblem. Photographing Muranów from the access balconies of the apartment building at Nowolipie Street, we had in the foreground an excavator, demolishing an old house to make room for another high-rise. At some point, the bucket hit a void — it was the prewar basement.

EJ: Everything in this place has been built of Ghetto rubble and Jewish bones, and stands on mounds of bone and rubble. Bohdan Lachert succeeded at designing a seemingly impossible thing: a quiet, low-key space in the centre of a metropolis, distinct, though not sectioned off in any invasive manner. His layout is also a monument. As a housing project, it has been a success. As a monument, it hasn't gone stale. In this cemetery garden belonging to the unburied, washing is put out to dry, birds are singing, and children are making noise, which means a mixing up of different orders, the distinguishing of which was a mainstay of — any — culture and civilisation. Lachert's gesture recognises the Shoah as a paradigmatic event, one that opens a new era in human history, to be invented anew, from scratch.

Muranów is a highly appreciated and cared-for neighbourhood today.

WW: That's true but it's an exception because other places — planned and developed according to completely different priorities — are being heavily affected today by the neo-liberal dogma of profit maximisation at any cost. In the middle of the Za Żelazną Bramą housing project — which has its flaws anyway — high-rises are being built, depriving the residents of greenery, light, and air, which is the minimum they had. Modernist and earlier buildings worth listing are demolished. Listed relics of Ghetto development are being deliberately brought to a condition of irreversible

getta, objęte ochroną konserwatorską, doprowadza się do stanu nieodwracalnej destrukcji, nazywając to samozawaleniem. Rujnuje się nawet zabudowę z lat dziewięćdziesiątych, by w jej miejsce wcisnąć budynki jeszcze wyższe, jeszcze brzydsze i jeszcze bardziej rentowne. Przy Królewskiej fotografowaliśmy apartamentowiec, w którym zasiedlone są tylko dwie ostatnie kondygnacje — te, gdzie dociera słońce. Reszta to pustostany w sytuacji niedoboru mieszkań dla ludzi przeciętnie i gorzej sytuowanych, jakich więszość. Przykłady tego typu można mnożyć.

EJ: Obecność rozwiązań modernistycznych dowodzi, że można myśleć inaczej. Żyjemy jednak w paradygmacie antykomunistycznym, który wytwarza aurę bezalternatywności, co skutkuje umysłowym ubezwłasnowolnieniem. Komunizm w tej wersji to pojemny worek na śmieci, w którym lądują bez różnicy Karta Ateńska, koncepcje Bauhausu, idea sprawiedliwości społecznej, strzelanie do robotników i zbrodnie stalinowskie. Nie ma tu miejsca na kontrast między marksizmem jako filozofią społeczną i szkołą analizy krytycznej a „marleną”, czyli marksizmem-leninizmem, który — jak dzisiaj antykomunizm — był fałszywą świadomością i maczugą na myślących inaczej. Upominasz się o budownictwo społeczne? To znaczy, że jesteś sierotą po komunizmie. Koniec dyskusji.

Według Karty Ateńskiej „przestrzeń otwarta winna być zaprojektowana rozrzutnie”, bo „wąskość ulic, zacieśnienie podwórzy tworzą atmosferę niezdrową dla ciała i deprymującą dla ducha”. Z drugiej strony jednak mieliśmy klatki, niskie stropy, długie korytarze. Nie idealizujecie budownictwa powojennego?

WW: Nie jesteśmy zainteresowani apologią, lecz analizą każdej propozycji architektoniczno-urbanistycznej. Robiąc zdjęcia, mieliśmy okazję docenić zalety idei modernistycznej. Mieszkania były niewielkie, kuchnie w pewnym okresie mikroskopijne i niejednokrotnie ślepe, natomiast przestrzeń wspólna duża, a w niej parki, sklepy oraz żłobki, przedszkola i szkoły, czyli instytucje według dzisiejszej nomenklatury nierentowne, choć przecież wytwarza-

destruction, which is then called ‘self-collapse’. Even buildings from the 1990s are being demolished to make room for ever taller, ever uglier, ever more profitable development. At Królewska Street we photographed a condo building where only the two top floors — where you get sunlight — are inhabited. The rest is vacant, and that in a situation where there is a deficit of housing for average- and below average-income families. There are countless such examples. **EJ:** The presence of modernist architecture around us means that we can think differently. But we live in an anti-communist paradigm which generates a sense that there is no alternative, resulting in intellectual incapacitation. In this version, communism is a big trash bag into which go, without difference, the Athens Charter, Bauhaus, the idea of social justice, riot police shooting at striking workers, and Stalinist crimes. There is no room here for a distinction between, on the one hand, Marxism as a social philosophy and school of critical analysis, and, on the other, Marxism-Leninism which — like anti-communism today — was a false consciousness and a bludgeon against independent thought. You advocate council housing? Well, you’re an ‘orphaned child of communism’! End of discussion.

According to the Athens Charter of 1933, ‘space should be generously dispensed’, because the ‘narrowness of streets and the constriction of courtyards create an atmosphere as unhealthy for the body as it is depressing to the mind’. On the other hand, though, we had cramped flats, low ceilings, and long corridors. Aren’t you over-idealistic in your appreciation of postwar architecture?

WW: It’s not extolment we’re interested in but the analysis of any architectural and/or urban planning concept. Taking our photographs, we were able to develop an appreciation for the virtues of modernist architecture. The apartments were smallish, the kitchens tiny during a certain period and often windowless, but there was a lot of common space, and in it you had parks, shops, nurseries, kindergartens, and schools — all those institutions that

jące bezcenny kapitał społeczny. No i żadnego klimatu oblężenia: płotów, murów, szlabanów, kodów, domofonów i strażników-kontrolerów w mundurach. Ówczesne realizacje były skierowane do przeciętnie zamożnego mieszkańca Polski. Dzisiaj, obok oferty luksusowej, powstają na powrót podwórka-studnie, buduje się całkiem podobne kłitki i korytarze, tyle że w gorzej pomyślanym otoczeniu i po zaporowych cenach.

EJ: Architekci spod znaku Karty Ateńskiej buntowali się przeciw przedwojnemu zagęszczeniu zabudowy, podwórkom-studniom, poddaszom, suterenom, wąskim ulicom bez zieleni i innym znakom krzywdy społecznej pomnożonej przez narodowościową. Jesteśmy zwolennikami pytania, co z tamtego myślenia warto kontynuować, a co poprawić. Zagrożeniem nie jest dzisiaj mityczna modernistyczna utopia, lecz brak solidarności społecznej i rosnąca rozwarstwienie. Nie wyjdziemy z tego, jeżeli nie zracjonalizujemy języka i nie przeddefiniujemy pola debaty.

Tożsame jako Inne

W trakcie realizacji zmienił się tytuł waszego projektu. Jak *Nowe Miasto* przekształciło się w *Inne Miasto*?

WW: To wynik zmiany, jaka zaszła w nas samych. Za przykład niech posłuży to, czego doświadczyliśmy na dawnym Umschlagplatzu. Pierwsze nasze zdjęcie tego miejsca z 2010 roku przedstawia coś w rodzaju zony z filmu Andrieja Tarkowskiego *Stalker*. Skąpane w zieleni nie wiadomo co. Przeróżające i sielskie. Prowizorycznie ogrodzone. Z sennym strażnikiem w rozpadającej się budce. Ani bezлюдne, ani zamieszkane. Na fotografii z 2011 roku mamy jakiś szczyłek zabudowy, klepisko z wykopem, w wykopie jeziorko uczęszczane przez ptaki. Fotografia zeszłoroczna pokazuje odpowiednio zagęszczone bloki mieszkalne w budowie. A przecież dałoby się wykonać prosty gest. Jeśli nawet teren dawnej rampy i bocznicy kolejowej należał do prywatnej firmy, miasto mogło go

today's nomenclature finds 'unprofitable' even though they generate priceless social capital. Plus, there was no sense of siege: no fences, walls, barriers, door codes, entryphones, and uniformed guards-controllers. That architecture was addressed at the average-income citizen. Today, besides the high-end offer, you again get narrow inner courtyards, similar cramped flats and long corridors, only this time in a much less pleasing environment and at prohibitive prices.

EJ: The Athens Charter architects rebelled against prewar congestion, dark and narrow courtyards, attic and basement flats, tree-less narrow streets, and other tokens of social (and national) injustice. We need a debate on what of the legacy should be kept and what should be improved. It's not some mythical 'modernist utopia' that threatens us today but the lack of social solidarity and growing stratification. We won't overcome that unless we rationalise our language and redefine the discursive field.

The Identical as Other

Halfway into the project, you changed its title from *New City* to *Other City*. Why?

WW: Because of the change that had occurred within ourselves. Let our experience at the Umschlagplatz serve as an example. Our first photograph of the place from 2010 shows something like the Zone from Andrei Tarkovsky's *Stalker*: a who-knows-what bathed in greenery. Frightening and idyllic at the same time. Surrounded by a temporary fence. With a sleepy guard in a ramshackle booth. Neither deserted nor inhabited. In the picture from 2011 there is a fragment of development, a mud floor with a pit, with a bird-frequented pond at the bottom of the pit. Last year's picture shows properly congested apartment blocks under construction. And yet a simple gesture would have been possible. Even if the site of the former railway ramp and siding was privately owned, the city

odkupić i zastanowić się nad formą upamiętnienia miejsca, skąd hitlerowcy wywieźli do komór gazowych Treblinki i Majdanka żydowską Warszawę.

EJ: Kawałek dalej stoi udany pomnik Umschlagplatzu autorstwa Władysława Klamerusa i Hanny Szmalenberg. Ale tu Żydzi Warszawy po raz ostatni dotykali ziemi swojego miasta. Jesteśmy przeciwni inflacji pomników. Najbardziej adekwatną formą upamiętnienia Zagłady byłoby zresztą kultura i społeczeństwo wolne od przemocy i wykluczenia. Dlaczego jednak nie można było pozostawić w tym miejscu na przykład żywiłowej pustki, czyli dzikiego ogrodu z kładkami nisko nad ziemią na wzór tych, jakie zaprojektował dla parku w Oświęcimiu Jarosław Kozakiewicz? Koszty instalacji i utrzymania byłyby minimalne. Nie stać nas na nicość w środku miasta? Grunt jest drogi? Tym bardziej miałyoby to znaczenie. Uwielbiamy w Polsce nazwy w rodzaju Babka Tower, Saski Point czy Green Paradise, zwłaszcza gdy w okolicy nie ma ani odrobiny zieleni. Pomyśleliśmy, że te rezydencje przy Stawkach powinny się nazywać Umschlag Plaza.

Wasze miasto jest inne od czego?

EJ: Od siebie samego. Rzecz nie wyczerpuje się w tym, że jest to miasto inne od istniejącego przed wojną i Zagładą, co można stwierdzić gołym okiem. Chodzi o to, że jest ono inne od tego, którym i jakim się wydawało. Nam. Tu i teraz. Coś podobnego pokazał Władysław Pasikowski w *Pokłosiu* przez postać Józka Kaliny. W sensie przestrzennym bohater Pasikowskiego nie rusza się z miejsca. Krząta się wokół rodzinnego domu, na gospodarstwie po ojcu, między krzyżem przydrożnym a „matczynym polem”. I oto zaczyna do niego docierać, że znajduje się zupełnie gdzie indziej, bo wszystko wokół okazuje się czym innym: najbliżsi ludzie, dom, ziemia. On sam okazuje się kimś innym. Stawia czoła sytuacji, dopóki znajduje oparcie w sobie, ale i to się kończy. Inność świata, ludzi i jego własna przekształca się w obcość radykalną, której już nie jest w stanie udźwignąć.

could have bought it back to decide how the place from which the Germans had sent the Jewish Warsaw to the gas chambers of Treblinka and Majdanek should be commemorated.

EJ: A few steps away stands the successful Umschlagplatz memorial by Władysław Klamerus and Hanna Szmalenberg. But this is the place where the Jews of Warsaw touched their home soil for the last time. We are opposed to an inflation of monuments and memorials. In fact, the most adequate way of commemorating the Holocaust would be a culture and society free of violence and exclusion. But why not leave the place to the elements, creating what in effect would have been a wild garden, with low elevated footpaths in the vein of those that Jarosław Kozakiewicz designed for the park in Oświęcim? The costs of installation and maintenance would have been minimal. That we can't afford an empty lot in the middle of the city? That the buyback would cost a lot? Well, the gesture would have been all the more significant. By the way, we thought that, with the proliferation of lofty real-estate names such as Babka Tower, Saski Point, or Green Paradise — especially when there is no greenery around — those new luxury developments at Stawki Street should be called Umschlag Plaza.

In what sense is your city 'other'?

EJ: In the sense of being different from itself. It's not only that it's — obviously — different from the prewar and pre-Holocaust city. It's that it's different from the city that it seemed to be like. To us. Here and now. Władysław Pasikowski showed a similar thing through the character of Józek Kalina in his *Aftermath*. In the spatial sense, Józek doesn't move at all, bustling about his family home, running the farm he'd inherited from his father, between the roadside cross and the 'maternal field'. And suddenly it starts dawning on him that he's somewhere else completely because everything around him turns out to be something else: his family, the house, the land. He himself turns out to be someone else. He faces up to the situation for as long as he finds support within himself but this ends

Wystawa kończy waszą pracę?

WW: *Inne Miasto* to *work in progress*. Wystawa jest podsumowaniem obecnego etapu prac. Oboje doszliśmy do wniosku, że zachodzące zmiany powinniśmy dokumentować znacznie dłużej — pięć, siedem, może nawet dziewięć lat. Co jak co, ale dawna Dzielnica Północna jest tego warta.

EJ: Im więcej zarejestrowaliśmy, tym więcej mamy do zarejestrowania. Choć ograniczona terytorialnie, Dzielnica Północna w naszych oczach ogromnieje. Ciąg dalszy zapowiada się emocjonująco. Zostańcie Państwo z nami!

Warszawa, kwiecień 2013

too. The otherness of the world, people, his own, transforms into a radical alterity that he's no longer able to bear.

Does the exhibition conclude your work?

WW: *Other City* is a work in progress. The exhibition recapitulates the stage we're currently at. We've both agreed that the project should continue for much longer: five, seven, perhaps even nine years. The former Northern District is definitely worth it.

EJ: The more we've captured, the more there is to capture. Though limited in territorial terms, the Northern District is growing in our eyes. The future looks exciting. Stay with us!

Warsaw, April 2013

ELŻBIETA JANICKA

Urodzona w 1970 roku w Warszawie. Absolwentka Université Paris VII Denis Diderot (1994). Studiowała fotografię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej (PWSFTViT) im. Leona Schillera w Łodzi (1995–1998). Doktor nauk humanistycznych (Uniwersytet Warszawski, 2004).

Autorka monografii Andrzeja Trzebińskiego *Sztuka czy naród?* (Universitas, Kraków 2006) oraz ilustrowanego eseju *Festung Warschau* (Krytyka Polityczna, Warszawa 2011). Edytorka apokryfu Wacława Antczaka *Antoś Rozpylacz. Polski Odyseusz. Najślawniejszy wojownik w walce z Niemcami hitlerowskimi. Epopeja partyzantów z czasów powstania w Warszawie* (PWSFTViT, Łódź 2008).

Fotografka.

Wystawy indywidualne:

Ja, fotografia (Galeria FF, Łódź, 1998), trzy serie fotografii eksperymentalnych, eksplorujące możliwości i ograniczenia autonomii medium

Miejsce nieparzyste (Atlas Sztuki, Łódź, 2006), fotograficzno-dźwiękowy dokument z sześciu byłych niemieckich hitlerowskich obozów zagłady, nawiązujący do historii getta ławkowego jako przejawu antysemityzmu państwowego II RP

Wybrane wystawy zbiorowe:

Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008)

Sztuka polska wobec Holokaustu (Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2013)

Sygnatariuszka *Listu stu kobiet do Parlamentu Europejskiego* (2002). Członkini Rady Programowej „Otwartej Rzeczypospolitej” — Stowarzyszenia Przeciw Antysemityzmowi i Ksenofobii.

Born 1970 in Warsaw. She graduated from the Université Paris VII Denis Diderot (1994). She studied photography at the Leon Schiller School of Film, Television and Theatre (PWSFTViT) in Łódź (1995–1998). Doctor of arts (University of Warsaw, 2004).

Author of a monograph on Andrzej Trzebiński, *Art or the Nation?* (Cracow: Universitas, 2006) and an illustrated essay, *Festung Warschau* (Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011). Editor of Wacław Antczak's apocryphal work, *Antoś the Sprayer. The Polish Odysseus. The Most Famous Fighter Against Hitler's Germany. A Guerrilla Epic Set During the Uprising in Warsaw* (Łódź: PWSFTViT, 2008).

Photographer.

One-man exhibitions:

I, Photography (FF Gallery, Łódź, 1998), three series of experimental photographs exploring the medium's potential and limits

The Odd Place (Atlas Sztuki, Łódź, 2006), a photography-and-sound documentary from six former Nazi German extermination camps, alluding to the history of the 'bench ghetto' as a manifestation of prewar Poland's official anti-Semitism

Selected group exhibitions:

Red-Eye Effect. Polish Photography of the 21st Century (cca Ujazdowski Castle, Warsaw, 2008)

Polish Art and the Holocaust (Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, Warsaw, 2013)

Signatory of the *Letter of One Hundred Women to the European Parliament* (2002). Member of the Programming Council of the 'Open Republic' Association Against Anti-Semitism and Xenophobia.

WOJCIECH WILCZYK

Urodzony w 1961 roku w Krakowie. Absolwent polonistyki (Uniwersytet Jagielloński, 1986). Fotograf, poeta, krytyk sztuki, kurator wystaw, wykładowca dokumentu w Akademii Fotografii w Krakowie.

Książki poetyckie: *Steppenwolf* (Centrum Sztuki — Teatr Dramatyczny, Legnica 1997), *Eternit* (Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002).

Dokumentalne projekty i albumy fotograficzne:

Czarno-biały Śląsk (1999–2003), topograficzny zapis zmian zachodzących w krajobrazie Górnego Śląska podczas likwidacji górnictwa i przemysłu hutniczego — album *Czarno-biały Śląsk* (Galeria Zderzak-Górnośląskie Centrum Kultury, Kraków–Katowice 2004)

Życie po życiu (2004–2007), antropologia zjawiska wykorzystywania wraków pojazdów mechanicznych jako reklam i ozdób — album *Życie po życiu* (csw Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007)

Niewinne oko nie istnieje (2006–2008), typologia wyglądu i zastosowań synagog, bejt-ha-midrasy, sztibli i domów modlitwy, czyli dawnych obiektów sakralnych judaizmu, które zlokalizowane są w obecnych granicach państwa polskiego i nie pełnią funkcji kultowych — album *Niewinne oko nie istnieje* (Atlas Sztuki–Korporacja Ha!art, Łódź–Kraków 2009)

Kalwaria (1999–2004), portret zbiorowy uczestniczek i uczestników rzymskokatolickich uroczystości religijnych w sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej — album *Kalwaria* (Kropka, Września 2010)

Autor kilkudziesięciu indywidualnych prezentacji w Polsce i za granicą.

Wystawy zbiorowe:

Nowi dokumentaliści (csw Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006)

Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku (csw Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008)

Postdokument. Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku (csw Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2012)

Sztuka polska wobec Holokaustu (Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2013)

Born 1961 in Cracow. He holds a degree in Polish literature from the Jagiellonian University in Cracow (1986). Photographer, poet, art critic, exhibition curator, lecturer (documentary photography) at Academy of Photography in Cracow.

Poetry volumes: *Steppenwolf* (Legnica: Centrum Sztuki — Teatr Dramatyczny, 1997), *Eternit* (Warsaw: Lampa i Iskra Boża, 2002).

Documentary projects and photo-books:

Black-and-White Silesia (1999–2003), a topographic record of changes occurring in the Upper Silesian landscape during the phasing out of the mining and steel industries — photo-book *Black-and-White Silesia* (Cracow–Katowice: Galeria Zderzak-Górnośląskie Centrum Kultury, 2004)

Life after Life (2004–2007), an anthropological study of the phenomenon of using car wrecks for advertising and decoration — photo-book *Life after Life* (Warsaw: CCA Ujazdowski Castle, 2007)

There's No Such Thing as an Innocent Eye (2006–2008), a typology of the appearance and uses of former synagogues, prayer houses and other Jewish religious buildings, no longer functioning in their original capacity, located within present Polish borders — photo-book *There's No Such Thing as an Innocent Eye* (Łódź–Cracow: Atlas Sztuki–Korporacja Ha!art, 2009)

Kalwaria (1999–2004), a collective portrait of the participants of religious festivals held at the Kalwaria Zebrzydowska place of Catholic worship — photo-book *Kalwaria* (Września: Kropka, 2010)

Author of several dozen presentations in Poland and abroad.

Group exhibitions:

New Documentalists (CCA Ujazdowski Castle, Warsaw, 2006)

Red-Eye Effect. Polish Photography of the 21st Century (CCA Ujazdowski Castle, Warsaw, 2008)

Postdocument. Missing Documents. Photographs of Polish Transformation After 1989 (CCA Ujazdowski Castle, Warsaw, 2012)

Polish Art and the Holocaust (Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, Warsaw, 2013)

**PODZIĘKOWANIA ZA UŻYCZENIE PUNKTÓW WIDOKOWYCH
ZECHĄ PRZYJĄĆ / THE AUTHORS WISH TO THANK THE
FOLLOWING PERSONS AND INSTITUTIONS FOR ALLOWING THEM
ACCESS TO VANTAGE POINTS:**

prof. dr hab. Marek Żylicz / Prof. Marek Żylicz, PhD
mieszkańcy kamienicy przy Wolność 2A / residents of the house
at Wolność Street 2A
mieszkańcy kamienicy przy Żłotej 62 (IV klatka) / residents of the house
at Żłota Street 62 (gate IV)
Spółdzielnia Budowlano-Mieszkaniowa „Wolska — Żelazna Brama”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Dzielna”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Muranów”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Nowa Sienna”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Os Saska”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Starówka”
Spółdzielnia Mieszkaniowa „Żelazna Brama”
Śródmiejska Spółdzielnia Mieszkaniowa Osiedle „Za Żelazną Bramą”
Wspólnota Mieszkaniowa „Aleja Solidarności”
Wspólnota Mieszkaniowa Emilii Plater 55
Wspólnota Mieszkaniowa Karmelicka 30
Wspólnota Mieszkaniowa Królewska 45
Wspólnota Mieszkaniowa Nalewki 2
Wspólnota Mieszkaniowa Nowolipie 9/11
Wspólnota Mieszkaniowa Nowolipie 31
Wspólnota Mieszkaniowa Śliska 60
Agencja PR Premium
BOOM. Bardzo Oryginalna Oferta Marketingowa
CHIESI. People and Ideas for Innovation in Healthcare
Instytut Awangardy, Fundacja Galerii Foksal
White & Case. Kancelaria prawna / Law Firm

DZIĘKUJEMY:

autorom Barbarze Engelking i Jackowi Leociakowi, autorowi
opracowania kartograficznego Pawłowi E. Weszpińskiemu oraz wydawcy
Stowarzyszeniu Centrum Badań nad Zagładą Żydów za bezpłatne
udostępnienie mapy opublikowanej w książce *Getto warszawskie.
Przewodnik po nieistniejącym mieście*.

WE WOULD LIKE TO THANK:

book authors Barbara Engelking and Jacek Leociak, cartographic editor and
map author Paweł E. Weszpiński, and publisher — Stowarzyszenie Centrum
Badań nad Zagładą Żydów, for their kind permission to use a map of the
Warsaw Ghetto featured in *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym
mieście* [The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City].

JANICKA & WILCZYK. INNE MIASTO / OTHER CITY

WYSTAWA / EXHIBITION

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta — National Gallery of Art

pl. Małachowskiego 3

00-916 Warszawa

www.zacheta.art.pl

dyrektorka / director: Hanna Wróblewska



22.06–28.07.2013

współpraca ze strony Zachęty / collaboration on the part of Zachęta:

Katarzyna Kołodziej

realizacja / exhibition production: Marek Janczewski i zespół / and team

program edukacyjny / educational programme: Zofia Dubowska-Grynberg,

Joanna Kinowska

KATALOG / CATALOGUE

pod redakcją / edited by Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk

koordynacja wydawnicza / editorial coordination: Dorota Karaszewska

tłumaczenie / translated by Marcin Wawrzyńczak

projekt graficzny / graphic design: Tomasz Bierkowski

redakcja / editing: Jolanta Pieńkos

łamanie / layout execution: Maciej Sikorzak

druk / printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 60713 82 2

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

Teksty udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-

-Na tych samych warunkach 3.0 (CC BY-SA). Tekst licencji dostępny na

stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/>

The contributions under the license Creative Commons Attribution

-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0). The text of the licence is available

at: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>



MAPA / MAP

opracowanie kartograficzne / cartography by Paweł E. Wespiński

Treść mapy jest unacześnieniem przebiegu ulic i położenia ostańców opracowanego przez Roberta Marcinkowskiego do pierwszego wydania książki *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Mapa pochodzi z II poprawionego, uzupełnionego i zmienionego wydania książki Barbary Engelking i Jacka Leociaka pod tytułem *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013.

The map is an updated version of a map created by Robert Marcinkowski for the first edition of Barbara Engelking and Jacek Leociak's book *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* [The Warsaw Ghetto: A Guide to the Perished City]. It is featured in the book's second, revised and expanded, edition (Warsaw: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013).

© Copyright maps by Barbara Engelking, Jacek Leociak, Paweł E. Wespiński and Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013; *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*

partner galerii / partner of the gallery:



sponsor wernisażu / sponsor of the opening reception:

Freixenet

patroni medialni / media patronage:



POLSKIE RADIO



artinfo.pl

